

Danien Hirst — *Jlemien Xnopect*

Requiem — *Pexnien*

I

Other Criteria/*Pnechka* Centre



Damien Hirst—Демієн Хьорст

Requiem—Реквієм

I

Other Criteria/PinchukArtCentre

Requiem — Реквієм

Damien Hirst — Демієн Хьорст

Victor Pinchuk

Requiem is not just the end but the beginning. Not just the epitome of life but hope for the future. After night comes a new dawn. A new page follows the one before.

I believe that Damien Hirst continues to push and challenge boundaries with his creativity. *Requiem* opens a new chapter for him. We see a different Hirst in our midst.

This exhibition is of great significance but what is most important for me is that the opportunity to see Hirst's new body of work occurs first in Kyiv.

Damien's exhibition in Kyiv symbolises the reciprocal and mutually beneficial relationship between contemporary Ukranian culture and that of the rest of the world. They share a common ground.

Discover and enjoy.

Віктор Пінчук

Реквієм – це не тільки завершення, але й початок. Не лише підсумок, але й надія. Після ночі – день. За перегорнутою сторінкою – нова.

Я впевнений, що Демієн Хьорст все ще тільки доводить свою творчу потужність до того рівня, що запроектували там, нагорі. І цей *Реквієм* відкриває нову главу. Народжується новий, інший Хьорст.

Це дуже важлива новина для світової культури. Але особисто для мене надважливим є ще й те, що вперше побачити нового Хьорста можна саме у Києві.

Київський *Реквієм* Хьорста означає, що Україна та Світ – його культурна сучасність – цікаві та потрібні одне одному.

Ми існуємо в єдиному вимірі.

Дивіться. Відчувайте.

Екхард Шнайдер Як ти розцінюєш місце виставки в PinchukArtCentre у своїй кар'єрі митця?

Демієн Хьорст Це схоже на музейний ретроспективний показ. У моїй кар'єрі це лише друга ретроспектива в музеї. Вперше це було у Неаполі у Національному археологічному музеї.

ЕШ Ти вперше презентуєш повну серію нових творів в Києві. Чому саме тут? І як ти гадаєш – чи перекликаються у творчому сенсі нові картини з точки зору їх художньої значимості з твоїми ранніми роботами 90х?

ДХ Нові картини зовсім інші, та я по-справжньому щасливий показати їх саме так, до того ж здорово виставляти їх разом. Якось раніше я вже виставляв свої твори в АртЦентрі, і черги тягнулися аж за ріг.

ЕШ Твої нові картини мають напружений емоційний вплив. Чи вбачаєш ти у цьому певні культурні співвіднесення з теперішнім станом українського суспільства?

ДХ Мистецтво – це завжди винахідництво, і ми всі відчайдушно прагнемо винайти краще майбутнє та винести урок з минулого. Що я бачу в Україні, так це нормальну аудиторію, що зголодніла за мистецтвом і всіма видами культури, і це мене надихає.

ЕШ Чи не хотів би ти розповісти нам про твої стосунки з Віктором, як особистістю та як колекціонером?

ДХ Я підтримую особисті стосунки з небагатьма колекціонерами, але Віктор - серед цих кількох. Віктора та його дружину Олену я вважаю своїми друзями. Сам факт, що він розпочав формувати свою колекцію у 2000 році означає, що я якраз «залетів» (сміється), але зрештою з чогось треба ж розпочинати – і чому б не сьогодні? Так, Треба бути дуже сміливим колекціонером, щоб розпочинати колекцію у наш час, але саме так і народжуються найкращі колекції: їх створюють люди із власним поглядом та наділені даром передбачення; люди, достатньо сміливі та достатньо щедрі, щоб заглядати у майбутнє та не спокушатися минулим. Тих, хто колекціонують мої твори та кажуть, що планують збудувати музей для людей, багато. Але я вважаю, що Віктор є одним з небагатьох, хто це й справді робить (сміється). Він дуже серйозно ставиться до доброчинності, до митця; це незвичайно, таке рідко зустрінеш.

ЕШ Особисто для тебе, що є найбільш хвилюючим в PinchukArtCentre?

ДХ Просто бачити всі свої твори в одному місці разом з новими картинами з черепами, які ще раніше не виставляв, та знати, що є аудиторія, яка переймається моїми роботами та прагне побачити ще більше сучасного мистецтва.

Eckhard Schneider How do you see your exhibition at the PinchukArtCentre in relation to your career as an artist?

Damien Hirst It feels like a museum retrospective, and it's only the second time I've had a retrospective show in a museum; the first time was in Naples at the National Archeological Museum.

ES You are showing a complete sequence of new works for the first time in Kyiv. Why especially here, and do you think the new paintings can be compared from the artistic relevance with your early works of the 90s?

DH The new paintings are very different, but I'm really happy to be showing them in this context, and it's great to show them all together. I've shown here at the ArtCentre once before, and we had queues around the block.

ES Your new paintings have an intense emotional impact. Do you see any cultural links to the current conditions of Ukrainian society?

DH Art's about invention, and we are all desperately trying to invent a better future, and to learn from our past. I see a healthy, hungry audience for art and all types of culture in the Ukraine, and that inspires me.

ES Would you like to tell us something about your personal relationship to Victor as an individual, and as a collector?

DH I don't have relationships with many collectors, but I do with Victor and a few others – Victor and his wife Elena, I consider to be my friends. The fact that he started his collection in the year 2000 means I only just got in (laughs), but you gotta start somewhere, and today is as good a day as any. You've got to be a very brave collector to start a collection from today, but that's how the best collections are made: by somebody with vision and foresight who is bold enough and generous enough to look into the future and not be seduced by the past. And of the many people who collect my art, and say they are going to build a museum for the people, I believe Victor is one of the few who will actually do it (laughs). He takes philanthropy very seriously, and to an artist, that's an amazing and rare thing.

ES What is for you the most exciting part of the exhibition at the PinchukArtCentre?

DH Seeing all my work in one space like this, together with the new skull paintings I've never exhibited before, and knowing there's an audience out here that is excited about my work and wants to see more contemporary art.

Damien Hirst, at 43 years old, has long been an artist of historical significance, a position he has always instinctively understood. This is shown dialectically in two fundamental stances. Firstly, he has always insisted on making his own rules concerning the production, reception and marketing of his work. Through all the changes of recent years, this heightened sense of artistic autonomy is striking in its radical consistency. And secondly, Hirst has a profound respect for his fellow artists, combined with a curiosity and bold admiration that characterises his direct engagement with their artistic positions. Ultimately, however, these two qualities reveal that the actual core of his work as an artist is his consideration of the fundamental issues of art.

At the end of the 1980s, as a student in his mid-twenties at London's Goldsmiths College, he organised 'Freeze' (1988) and 'Modern Medicine' (1990), two shows that first brought together a new generation of British artists and made Hirst a leader of the YBAs. Together with fellow artists including Angus Fairhurst – to whom, twenty years later, he has dedicated a moving triptych within his new series of works – he addressed themes of death, life and sexuality and stirred up British society's relationship with contemporary art more dramatically than anyone before him, with the possible exception of Francis Bacon.

But unlike Bacon, whom he admires and whose work has exerted a great influence on his own, Hirst decided, with his iconic works of the early 1990s, 'A Thousand Years' (1990) and 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living' (1991), to take a cool approach to his artistic themes of life, illness, death and destruction. With these works and those that subsequently built on them, he achieved a perfect combination of Duchamp's legacy, the American Minimal Art tradition and the fleshy emotionality of an artist like Francis Bacon. And herein lies the radical nature of his artistic gesture, which involves taking the cool rhetoric of previous generations from Duchamp through to Judd, LeWitt and Flavin, and demonstratively charging it with existential fears.

Eckhard Schneider

Borrowing Duchamp's concept of the readymade and the American Minimalists' model of neutral industrial form emptied of meaning, Hirst was able to bring the horrors of reality back into contemporary art all the more dramatically in the form of dead animals, pills, instruments and medicines. In this way, he directly engages with humankind's desperate, and ultimately futile struggle against death. This is what makes works like 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living' and 'A Thousand Years', with their physical and metaphorical impact, the most brutal cold-blooded 'falls from grace' of late twentieth-century contemporary art.

Concurrent with a major retrospective of the artist's work, the PinchukArtCentre is also presenting the artist's new skull paintings. Their exhibition, at the end of the first decade of the twenty-first century, could be considered as radical as the historical moment in the 1990s when Hirst first showed his aforementioned "brutal, cold-blooded" masterpieces. For the first time, forty new paintings are being shown, a significant cycle of works that represents a bold new direction in Hirst's artistic enterprise. Although Hirst has always painted extensively alongside his work as a sculptor, in the skull paintings which have occupied him over the last two years, Hirst reveals the emotional nakedness of the paintings' motifs as well as the fragility of the painterly process.

Here is an artist who, in mid-career, dares to make a fresh start that could not have been more dramatic after last year's high-profile auction at Sotheby's. Here is an artist who is reinventing himself. Someone who for years was synonymous with carefully calculated production within a studio system is now turning to the most direct form of production, with all the attendant artistic consequences: facing the canvas, the individual painterly act, the creative process, the artist's emotional balance – alone; being at the mercy of issues raised by the picture, at the mercy of the creator, of oneself.

On four exhibition levels and in the specially built cube, in a show featuring over ninety works including iconic early pieces from the 1990s, sculptures and pictures from recent years, together with the new skull paintings, the PinchukArtCentre proposes an entirely new discourse on Damien Hirst's work as it has never been seen before. This radical and innovative concept is made possible above all by the loaning of key works from private collections. The selection of works and the concept for their presentation were developed in close cooperation with Damien Hirst and Victor Pinchuk, giving visible expression to the great passion for art shared by the two men.

In the PinchukArtCentre's brief exhibition history to date, 'Requiem' is a powerful demonstration of the artist's unbroken creative energy and of the benefactor's passionate commitment to contemporary art and to Ukraine's ongoing cultural development.

With this exhibition, the PinchukArtCentre team is proud and happy to be able to make an important international contribution to the debate surrounding one of the leading artists of our time.

Thanks are due to all those who made this event a reality, to the staff at the PinchukArtCentre and at Science Ltd, and especially to Damien Hirst.





Демієн Хьорст у свої 43 роки вже давно є митцем історичного масштабу і він завжди інстинктивно саме ним себе й відчував. Це діалектично відображається у двох фундаментальних позиціях. По-перше, він завжди наполягав на встановленні власних правил творчості, організації та маркетингу. всі зміни останніх років це загострене почуття митецької незалежності вражає своєю радикальною постійністю. А по-друге, Хьорст глибоко поважає своїх шанованих колег у мистецтві, та ця повага поєднує і цікавість, і сміливе захоплення, що характеризує його безпосередню участь у їх мистецькій позиції. Зрештою, однак, ці дві якості чітко дозволяють зрозуміти, що реальною суттю його роботи, як художника та, є власне його робота над фундаментальними питаннями мистецтва.

Наприкінці 1980х ще будучи студентом двадцяти з гаком років у Лондонському коледжі Голдсміт, він створив виставки «Фріз» (Freeze) у 1988 р. та «Сучасна медицина» (Modern Medicine) у 1990 р. Це саме ті дві виставки, що вперше звели разом нове покоління британських митців і зробили Хьорста лідером групи «Молодих британських митців» (YBA). Разом з іншими митцями, включаючи Енґуса Фейрхерста, якому двадцять років пізніше він присвятив свій «мобільний» триптих в рамках нової серії творів, він торкнувся питання смерті, життя та сексуальності, а також загострив інтерес британського суспільства до сучасного мистецтва, так як ніхто до нього цього не робив, хіба що за винятком Френсіса Бекона.

Та на відміну від Бекона, якого Хьорст обожнює та чий твори помітно вплинули на його власні, сам він вирішив підійти до митецьких тем життя, хвороби, смерті та руйнації по-новому. І це проявилось в його іконічних роботах початку 1990х: «Тисяча років» (1990) та «Фізична неможливість смерті в голові того, хто живий» (1991). Цими творами, та іншими, що зрештою з них вибудовувалися, йому вдалося досягнути досконалого поєднання спадщини Марселя Дюшана, американської художньої традиції мінімалізму та яскравої емоційності такого митця, як Френсіс Бекон. Саме звідси – шаленість його творчої пластики, яка використовує яскраву риторику попередніх поколінь від Дюшана до Джудд, ЛеВітт і Флавіна, та демонстративно насичує її екзистенційними страхами.

Запозичивши дюшанівську концепцію «готового» та модель нейтральної промислової форми без змісту, запропонованої американськими мінімалістами, Хьорст зміг повернути сучасному мистецтву жахи реалій у

найвражаючій формі мертвих тварин, пігулок, інструментів і медичних засобів. Таким чином йому вдається говорити мовою фактуального мистецтва про завзяту боротьбу людства проти смерті. І саме це й робить такі твори, як «Фізична неможливість смерті в голові того, хто живий» та «Тисяча років», з їх фізичним і метафоричним впливом, найбрутальнішими холоднокривними «падіннями від благодаті» сучасного мистецтва кінця двадцятого століття.

Цей масштабний персональний проект, що його представляє PinchukArtCentre наприкінці першої декади двадцять першого століття, можна порівняти з тим історичним моментом 1990х – а, можливо, його значення навіть більше. Уперше презентовані сорок нових картин – цілковито новий цикл творів, які представляють сміливий прорив у творчості митця, що відбувається зараз. Хоча Демієн Хьорст завжди продовжував малювати водночас зі створенням скульптур, але через емоційну наготу своїх мотивів і крихкість художнього процесу картини черепів періоду 2006-2008 років є творчою сенсацією.

Перед нами митець, який осмілився заново розпочати все на середині свого творчого шляху – і напевно чи це можна було зробити яскравіше, ніж тепер, після резонансного аукціону Сотбіс минулого року. Саме там Хьорст вирішив поховати ті твори, які зробили його відомим. Перед нами митець, який заново знаходить себе. Той, хто роками був синонімом ретельно розрахованої роботи у студії, тепер звертається до найбільш безпосередньої форми творення, з усіма художніми наслідками, що з цього витікають: обличчям до полотна, індивідуальна художня дія, творчий процес, емоційна рівновага митця – все наодинці; перебування під владою питань, піднятих картиною, під владою творця, себе.

На чотирьох рівнях виставки та у спеціально створеному кубі на виставці, що загалом нараховує понад дев'яносто робіт, включаючи ранні іконічні твори 1990х, скульптури та картини останніх років, а також нові картини черепів, PinchukArtCentre пропонує суцільно новий дискурс у роботи Демієна Хьорста, як цього ще ніхто у світі раніше не бачив. Ця радикальна та новітня концепція стала можливою перш за все завдяки запозиченню основних робіт з приватних колекцій. Відбір робіт, як власне і концепція їх презентації, були розроблені у тісній співпраці Демієна Хьорста та Віктора Пінчука. Це – наочне вираження великої пристрасті до мистецтва, яка об'єднує цих двох людей

«Реквієм» є найпотужнішою за коротку виставкову історію PinchukArtCentre демонстрацією нездоланної творчої енергії митця та пристрасної відданості мецената сучасному мистецтву та поступальному розвитку української культури.

Команда PinchukArtCentre пишається цією виставкою та щаслива зробити у такий спосіб важливий змістовний внесок до міжнародних дебатів, які точаться навколо одного з провідних митців нашого часу.

Виражаємо подяку всім, завдяки кому ця подія стала реальністю, співробітникам PinchukArtCentre і Science Ltd, та особливо Демієну Хьорсту.

Екхард Шнайдер



A Conversation:

TM I grew up in a poor family. Until I was in elementary school, we lived in a small shack that my father built by hand. It was the kind of place where a simple change in the weather could drive you mad – noisy when it rained, cold when it snowed, and in the summer you couldn’t bear to be inside.

DH Now that you’re at the top, do you enjoy being an employer?

TM Yes. There’s something very important in the feeling that I get from being responsible for my employees. Maybe I look at my company as some kind of pseudo-family.

DH I remember reading something you wrote a while back about starting to produce art in a studio or factory set-up. You wrote:

Whether you are in contemporary art or not, supporting a lifestyle with painting and art has always been severely problematic. In fact, it should have been an impossible goal to realize for me to live in Japan, creating contemporary art with the management I wanted in a place where I could make what I want when I wanted to make it. I had a number of happy encounters, and somehow made it through, but even still maintaining an environment where I could consistently make good works over a time period of months and years has been difficult in the extreme.

Since it won’t do to sit in one place and constantly make the same thing, one always has to be making something new, and even more so, something right. It’s a process that involves a lot of experimentation and failure. I think that it is only with this realization that the act of creation can truly begin, but not many of my colleagues are of like mind. Even still, art must go on. It must evolve. This I believe, even if it makes the task of managing a studio difficult, an increasingly onerous burden. This is how Hiropon Factory [my first studio] got its start, in spite of the unrelenting reality that made it clear this was not a one-man job. The workshop system is one that has worked in the fields of Japanese painting and sculpture; rather, I think it is a natural progression.¹

DH I like being an employer. It scared me at first but I like the responsibility now. I never thought in my wildest dreams I’d end up being a successful artist employing a huge workforce of assistants, but hey...

TM I chose to be an artist because I thought it would allow me to work alone. Now I employ over 100 people. That part feels a bit ‘unnatural’.

DH If it helps artists make great art then I’m all for it! (laughs)

TM It would be great if you could share with me how you have positioned yourself (for example, your significance/value and placement, etc.) into the annals of art history.

Damien Hirst

Do you ever worry about what you’re doing? I sometimes go in the studio and think what the fuck is all this stuff? There are so many different ideas it can often feel like the outpourings of an insane mind.

Takashi Murakami

I’m a working-class artist, so I’m not someone who has a lot of ideas. Instead, I take the ideas that I do have and examine every inch of them from top to bottom, again and again. Then I work from the results. So while I envy the crazy state of your brain, it’s not something that I’m capable of. Kind of depressing, really.

DH I don’t mind saying I find it difficult to square up the money and the fame with the art and integrity. Do you not care?

TM Actually, I don’t feel particularly rich or famous. My daily life consists of eating my mother’s home-made box lunches or the food from the local supermarket, keeping my large and creative staff on their toes, piling up regrets, falling apart, and then exhaustedly going to bed on a layer of two sleeping bags. These days I’ve knocked my body out of balance and have been going to an acupuncture therapist. But even then, I’m still a lot more blessed than other artists. The very fact that we can exchange this back and forth is, for me, a dream come true.

DH I sometimes think with all this success comes too much responsibility, I kind of think I have to re-invent myself every day and then you’ve always got to ask yourself, “in whose terms am I successful?” And ask yourself, “is that good?” Cos there’s so many ways to measure success. A lot of them bad.

TM I look to you, Damien, to be my significant touchstone. I constantly study what you make, your career, your actions and then I use that as a measuring stick for myself.

DH (laughs) Fuck off! (laughs) You’ve gotta have a big ego to do what we do, don’t try to pretend you don’t. We’ve got to make it up as we go along, don’t we?

Did you grow up with money?

DH Wow! Annals of art history? (camp voice) My wife says I'm not anal enough! (laughs) I don't really think about it like that, though I do remember looking at the books in the huge art library in Leeds where I grew up and thinking FUCK!!!! I've got to read all this shit before I can even start to be an artist, I must have been about 16 years old, I never really believed that there'd be a book about me in there one day. The sad thing though is that most of those dudes in the books were dead.

But then Nietzsche said "art is the desire to be different, the desire to be elsewhere".

TM Art is the peculiar trait of human beings, wherein we find enjoyment in meaningless behaviour.

DH How do you make art, what processes do you go through?

TM I have about four designers who undertake such steps as tracing the draft plans and choosing the colours. Then, the data for the plans are distributed among the studio in the suburbs of Tokyo and the studio in Long Island City, where a total of about 40 staff members (about 20 staff members in each studio) paint the work. Annually, even if we put the pedal to the metal, around 30-40 works are completed.

In comparison, you create a voluminous number of works. I'm so jealous! What about you? I would like to know more about your process for creating work.

DH I've been expanding for over 20 years really, and most people who work for me have stayed with me so I get to know people very well, know their strengths and weaknesses, and I delegate wherever I can. I have one guy I work with called Hugh and we've been friends since I was 16 years old. He used to make art but stopped and started working for me and he kind of stops me disappearing up my own arse. I always look for short cuts and I'm very impatient. Once I work out how to do something I kind of try to make a lot quickly then move on to something else. I always OK finished pieces and I'm the only one who has the ideas. But the key is to delegate. And I make sure I enjoy myself.

TM What are the issues that you believe are worthy for creators to presently use as themes?

DH I like the old ideas, life and death, good versus evil, hot and cold, love, sex, death, desire. All the big ideas, romance. I guess terrorism is good for today but it's not a very timeless issue and I think art should strive to be timeless; a dying man's thoughts is a better theme. I like religion, science, all that shit, the small and the big stuff, I love painting; I love its complexity.

TM Doodles rendered in oil paints or acrylics become paintings, so, really, it's hard for me to speak about matters of complexity.

DH Speaking about complexity means it's gotta be time for a question from my friend Hans Ulrich Obrist. I asked him to give me some questions for this conversation, so here goes: "is there a place of painting or is the place missing?" I love his questions, he's so formal; I call him Mr Enthusiastic!

TM I enjoy painting. Both looking at paintings and producing them is fun, so I can't see how you could say the place isn't there. By the way, I would love to see work of yours that deals with sex.

DH (laughing) I made a piece called 'The Problems with Relationships'. It's an advertising billboard: a tri-vision board that moves and has 3 images and it just keeps revolving. 1st image is a hammer and a peach, for violence; 2nd is a jar of vaseline and a cucumber, for sex; and the last image is the text "the problems with relationships". It's not very romantic. I also made a piece called 'She Wanted to Find the Most Perfect Form of Flying', but with sex it always becomes comedy or murder with me, for some reason. I wanted to make a piece that never got done called 'Couple Fucking Dead (Twice)'. It was two tanks with two dead cows that fucked in each tank until they rotted and fell apart and there was no smell cos I was going to use filters to take away the smell. I may still do it.

TM I'm sure you're a global jetsetter; please tell me about your favourite location in the world for good food, as well as a favourite dish that you've had.

DH I had a friend who once said about travelling by Concorde, "if you wanna get there that fast, then you really shoulda left the day before." I once read a great thing you said about being Japanese and equating your particular brand of beauty with the flavour of soy sauce. In talking about your vision of beauty, you said the following:

I have the misfortune of having been born in Japan. As a direct result, after only two days spent overseas, I start craving Japanese food. I tried various ways to appease my imprinted urges, but lately I just give in to my desires and dig in. My vision of 'beauty' is based on my desires, my body, my memories – it can't be helped if it stinks of soy sauce.

*Japanese contemporary art has a long history of trying to hide the soy sauce. Perhaps they'll strengthen the flavour to please the foreign palette, or perhaps they'll simply throw the soy sauce out the window and unconditionally embrace the tastes of French or Italian cuisine, becoming the Westerners whose model of contemporary art they follow. We've been eating out for years. Though it may be easier, that path is not for me, I think. No matter how much trouble it takes, I see the need to create a universal taste – a common tongue – without cheating myself and my Japanese core. I should trust my own taste buds and use them to guide me as I continue to blend seasonings, not cheat myself with something else...*²

DH Sounds good. What music do you listen to?

TM Enya. Also, Fishmans.

DH My partner Maia says I've got no taste in music, but she's not into the Beatles. I love the Beatles; I think they were more influential on me than Picasso. Do you like the Beatles?

TM Hmmm. I love the Beatles, but I get more of a buzz from seeing the studios of young artists.

DH Can you tell me something fundamental about your studio?

TM Etiquette and decorum are important.

DH I let the staff control that aspect of the studio, they can paint naked if they want as long as the end result is what I'm after. (laughs) In your work, you deal with the big subjects, don't you?

TM I do think that art is essentially about 'life and death'.

DH I agree with that. If you're gonna pray, why not pray to art? Art won't let you down. What's your take on the objective and the subjective in art?

TM I see it as it relates to ego, I see subjective as a reflection of undeveloped egoism, and objective as the conclusion of fully developed egoism.

DH Do you think that there is a way to avoid banality? Would you want to?

TM I think it comes down to the ingenuity of a person's DNA.

DH Apart from death, are you fearless?

TM I fear a great many things. Too many to mention.

DH What's truth to you?

TM The history of the future that I believe will remain after death.

DH And what's the future?

TM Hope.

DH The present?

TM Hell.

DH Shit! That's hardcore. Is art making life better for you?

TM Hmm, it might be so for crazy people, but for those with their screws tightened properly, art is pretty meaningless.

DH Who are your heroes?

TM Hayao Miyazaki, Steve Jobs, Jeff Koons.

DH What about doubts? I can't destroy paintings. I'm really stubborn like that. I refuse to let them die. I just work on them till they work out. Do you sometimes destroy your paintings or work on old paintings, rework them?

TM I never destroy them, but I very often produce new versions of older works.

DH Do you use irony in the paintings?

TM I sometimes use it, sometimes don't, but my happy face flower paintings are clusters of satire.

DH What's your favourite colour?

TM Pink.

DH Thought so (laughs). What's your least favourite colour?

TM Hmm. Viridian green.

DH How did the computer change the way you work?

TM It allows me freedom in fiddling around with my compositions. The flexibility is great.

DH The history of sculpture was often written by painters who ventured into sculpture: Matisse, Picasso, etc. What about your sculptures? Are they a painter's sculptures?

TM I think so. For example, I could never make anything in a sculpture-like context, in the way that Anthony Caro does.

DH So do you see yourself as a painter, a sculptor or an artist?

TM I'm an artist so I'm pretty bad at painting and sculpture.

DH (laughing) What do you think of Jeff Koons and Richard Prince?

TM I think Jeff is great beyond words. In some ways, the quality of his 'Balloon Dog' is a milestone in contemporary art. And Richard Prince, I love the Brooke Shields picture he did ['Spiritual America']. There was a time when I created many works in the manner of that picture.

DH I feel really lucky to be an artist. When I was a kid, I never even imagined that I'd ever get paid to do something I enjoyed, did you ever feel like that?

TM It's just what the gods chose for you. We artists are merely catalysts. We're machines that receive messages from space and then retransmit them.

DH Yeah far out, me too man. I like what Francis Bacon said, "when I die just put me in a refuse sack and throw me in the gutter." Hey, maybe we won't die? Maybe we are the first two people who don't die? I fuckin hate death! It's a bummer man. Samuel Beckett said a great line about death, "death doesn't require us to make a day free." That about sums it up for me.

TM As I'm just a vehicle for the art, what I'm really worried about is what happens after I die.

DH I hear ya. What was that great thing you said about working for the sake of beauty?

TM I said:

*I will always work for the sake of ‘beauty’. . . It is because ‘beauty’ gives reality to the fantasy that when [people] stand before it, everyone is an equal, if only for a moment. It is the culmination of people’s desire to simply understand one another. That is what I work for. I pray every day that I can maintain this passion until I die, that I can live earnestly and fulfil my role as a disciple of ‘beauty’.*³

DH Amen to that brother! What do you make of the art world?

TM In my opinion, the history of post-World War II art has consistently been directed by the initiatives of the countries that were victors in World War II. Ditto for Great Britain; ditto for the US. What is your view?

DH There’s a great statement written on the arch around the entrance to the Victoria and Albert Museum in London. It says, “the excellence of every art is measured in the complete accomplishment of its purpose.” I love that statement and think it’s pretty much universal.

I look for universal triggers. I mean, slipping on a banana skin is funny in any culture; always has been and always will be. As an artist I always look for things like that. There’s that great neon piece by Bruce Nauman with the statement, “the true artist helps the world by revealing mystic truths.” That says it all for me, wherever you are in time or space, in any culture.

Інтерв’ю

ДХ (сміється) Забирайся до біса! (сміється) Потрібно мати неабияке его для того, щоб робити те, чим ми займаємося, і не намагайся вдавати, що у тебе його немає. І ми повинні створювати його постійно, по мірі просування уперед, чи не так?

Коли ти ріс, у тебе були гроші?

ТМ Я ріс у бідній родині. Поки я не пішов до початкової школи, ми жили у крихітній халупі, яку мій батько побудував власноруч. Це було таке місце, де проста зміна погоди могла звести тебе з розуму – шум, коли йде дощ, холод, коли йде сніг, а влітку всередині просто неможливо було знаходитися.

ДХ Тепер, коли ти вже нагорі, тобі подобається бути роботодавцем?

ТМ Так. Для мене є щось дуже важливе у відчутті відповідальності за тих, хто на мене працює. Можливо, я сприймаю свою компанію як свого роду псевдо-родину.

ДХ Пам’ятаю, як читав те, що ти колись написав про налагодження творчого процесу у студії чи майстерні. Ти писав:

Займаєшся сучасним мистецтвом чи ні, заробляти собі на життя живописом і мистецтвом завжди було доволі проблематично. Насправді, жити в Японії і творити сучасне мистецтво з таким менеджментом, якого я хочу, там, де я міг би робити, що хочу, тоді, коли хочу цього – така мета мала б бути для мене недосяжною. Мені пощастило мати кілька зустрічей, і я якимсь чином зміг перебороти усі труднощі, але все ж таки зберігати середовище, у якому я міг би стабільно створювати гарні роботи упродовж місяців, років, для мене було надзвичайно важко.

*Якщо не хочеш сидіти на одному місці та постійно робити одне й те саме, завжди маєш створювати щось нове, і навіть що більш важливо, щось правильне. Цей процес складається з багатьох спроб та невдач. Я вважаю, що тільки з усвідомленням цього дійсно може розпочатися акт творіння, але не всі мої колеги поділяють цю думку. Тим не менш, мистецтво повинно рухатися вперед. Воно має еволюціонувати. Я переконаний, що так має бути, навіть якщо це робить керування студією все більш складним та обтяжливим завданням. Саме так розпочалася моя Фабрика Хіропон (Hiropo Factory) [моя перша студія], наперекір безжальній реальності, яка ясно вказувала на те, що одній людині це не під силу. Система роботи у майстернях це та, яка працююувала в японському живописі та скульптурі; скоріше, я б сказав, це природній рух уперед.*¹

Чи ти коли-небудь переживаєш за те, що робиш? Я іноді заходжу до майстерні і думаю, що це у біса за непотріб? Виникає так багато різних ідей, що іноді це скидається на потоки маячні божевільного.

Такаші Муракамі

Я митець, так би мовити, робочого класу, то ж я не той, в кого багато ідей. Я просто беру ті ідеї, що в мене є, та аналізую кожен їх дюйм зверху до низу, знову та знову. Потім починаю працювати, відштовхуючись від результатів. Тому, якщо я і заздрю божевільному стану твого мозку, це не те, на що я сам здатний. У певному сенсі це засмучує, дійсно.

ДХ Не буду приховувати, для мене складно водночас мати справу і з грошима і славою та з мистецтвом і особистісною цілісністю. Тебе це не хвилює?

ТМ Насправді, я не відчуваю себе особливо багатим або знаменитим. Моє повсякденне життя складається з того, що я їм обід, приготований та запакований у коробку моєю матір’ю, або їжу з місцевого супермаркету, сліdkую, щоб не розслаблялася моя велика та креативна команда, постійно чогось шкодую, страшенно переживаю та нервую, після чого без сил засинаю на двох спальних мішках. Наразі, я так виснажив і розбалансував свій організм, що доводиться ходити на голкотерапію. Але разом з цим, мені набагато більше поталанило, ніж іншим митцям. Сам факт, що ми можемо отак обмінюватися думками, – це вже здійснення мрій.

ДХ Іноді я думаю, що з усім цим успіхом приходить забагато відповідальності. Мені здається, начебто мені доводиться кожного дня заново себе винаходити, а ще ти завжди маєш питати себе: «у чиєму розумінні я успішний?» А потім: «чи це добре?». Тому що є так багато способів вимірювання успіху. І багато з них погані.

ТМ Ти для мене, Демієне, наче пробний камінь, який має для мене суттєве значення. Я постійно вивчаю те, що ти створюєш, твою кар’єру, твої дії, і використовую це як вимірювальну шкалу для себе.

1. takashi murakami: summon monsters? open the door? heal? or die?, Kaikaikiki Co., Ltd and Museum of Contemporary Art, Tokyo, eds., 2001, page 146.

2. Ibid., page 130.

3. Ibid., page 147.

ДХ Мені подобається бути роботодавцем. Спочатку це мене лякало, але зараз мені подобається ця відповідальність. Я не міг собі уявити навіть у найшаленіших фантазіях, що зрештою стану успішним митцем і у мене буде сила-силенна асистентів, що працюють на мене, але ось...

ТМ Я обрав бути митцем, тому що гадав, що це дозволить мені працювати наодинці. Тепер на мене працюють більше сотні людей. І це відчувається якось «неприродно».

ДХ Якщо це допомагає митцям створювати класне мистецтво, тоді я тільки за! (сміється)

ТМ Було б чудово, якби ти міг поділитися зі мною тим, як ти позиціонував себе (наприклад, твоя значущість/цінність, місце тощо) в анналах історії мистецтва.

ДХ Ого! В анналах історії мистецтва? (театральним тоном) Моя дружина каже, я недостатньо анальний! (сміється) Насправді, я про це не думаю з такої точки зору, хоча і пам'ятаю, як дивився на всі ці томи у велетенській бібліотеці у Лідсі, де я ріс, і думав ОТ ЧОРТ!! Мені що потрібно весь цей мотлох перечитати перед тим, як я стану художником – мені було, мабуть, років шістнадцять, я ніколи і не думав, що одного дня там з'явиться книга і про мене. Проте, сумна річ полягає у тому, що більшість з тих чуваків у книжках вже померли.

Але знову ж таки, Ніцше говорив, що «мистецтво – це бажання бути іншим, бажання бути в іншому місці».

ТМ Мистецтво – це дивна риса людства, ми знаходимо задоволення у поведінці, що не має сенсу.

ДХ Як ти створюєш мистецькі роботи, маю на увазі сам процес?

ТМ У мене чотири дизайнери, що відповідають за такі стадії роботи як скальковане креслення ескізів і підбір кольорів. Потім, дані щодо ескізів розподіляються між студією у передмісті Токіо та студією в Лонг-Айленд Сіті, де загалом близько сорока робітників (приблизно по двадцять у кожній студії) розфарбовують роботи. На рік, навіть якщо ми працюватимемо день і ніч, ми випускатимемо десь 30-40 робіт.

У порівнянні з цим, ти створюєш неймовірну кількість робіт: Я не можу втриматися від заздрощів! А як щодо тебе? Я б хотів дізнатися більше про твій процес роботи.

ДХ Я розширював свою справу упродовж двадцяти років, і більшість людей, що працюють на мене, залишаються зі мною тривалий час, тож я добре їх знаю, їх сильні та слабкі сторони, і доручаю їм роботу, виходячи з цього. У мене є один хлопець на ім'я Г'ю, ми товаришуємо з того часу, як мені було шістнадцять років. Він колись займався мистецтвом, але залишив і почав працювати на мене, і він якимсь чином не дає мені звестися у біса нанівець. Я постійно шукаю, як скоротити шлях, у мене не вистачає терпіння. Щойно я знаходжу рішення щодо втілення якоїсь ідеї, я намагаюся якомога скоріше покінчити з цим і перейти до іншої. Саме я вирішую, що роботу скінчено, я єдиний, хто має ідеї. Але ключ до всього процесу – розподіл обов'язків. І звичайно я піклуюся про те, щоб отримувати задоволення від того, що роблю.

ТМ Які на твою думку проблеми варто наразі використовувати митцям як теми?

ДХ Мені до вподоби старі ідеї: життя та смерть, протистояння добра та зла, гаряче та холодне, любов, секс, смерть, бажання. Усі великі ідеї, кохання. Я гадаю тероризм наразі непогана ідея, але це не є таке вже вічне питання, а я вважаю, що мистецтво повинно прагнути бути вічним. Думки людини, що помирає, є кращою темою. Мені подобається релігія, наука, увесь цей непотріб. Малі та великі речі, люблю живопис; люблю його складність.

ТМ Каракулі, виконані олійними або акриловими фарбами, стають живописом, тому, чесно кажучи, мені важко говорити про складність.

ДХ Оскільки ми торкнулися теми складності, це означає, що настав час для запитання від мого друга Ганса Ульріха Обріста. Я попросив його підкинути мені кілька запитань до цієї розмови, то він видав отаке «Чи є взагалі сьогодні місце для живопису?» Я люблю його запитання. Він такий формаліст; я називаю його Містер Ентузіаст!

ТМ Я отримую насолоду від живопису. Як дивитися на картини, так і створювати їх приносить задоволення; тому я не розумію, як можна говорити, що для живопису може не бути місця. До речі, я б дуже хотів побачити твої роботи, що стосуються сексу.

ДХ (сміється) Я створив роботу з назвою «Проблеми зі стосунками». Це рекламний білборд: потрібне зображення, що рухається та має три картинки, вони постійно обертаються. Перше зображення – молоток і персик – це насильство; друге – баночка з вазеліном та огірок – це секс, а останнє зображення – просто текст «проблеми зі стосунками». Це не дуже романтично. Я також створив роботу з назвою «Вона хотіла віднайти найідеальнішу форму польоту», але коли йдеться про секс, для мене це завжди чомусь або комедія, або вбивство. Я хотів створити роботу, яку так ніколи й не зробив, з назвою «Мертва парочка, що займається сексом (двічі)». Ідея була зробити два контейнери з двома мертвими коровами, які б страхалися там, аж поки не згнили та не розклалися у контейнерах, але смороду б не було, тому що я збирався використати фільтри для того, щоб позбавитися смороду. Можливо, я таки колись це зроблю.

ТМ Я впевнений, що ти з шиком ганяєш по всьому світу. Будь ласка, розкажи, де у світі, на твою думку, можна найсмачніше поїсти, а також яка твоя улюблена страва.

ДХ У мене був приятель, який колись сказав з приводу подорожування Конкордом: «Якщо ти дійсно хочеш дістатися кудись швидко, то слід було б від'їжджати на день раніше». Я колись прочитав чудову річ, де ти казав про те, що означає бути японцем та ототожнювати свій власний тип краси із присмаком соєвого соусу. Коли ти говорив про свою візію краси, то сказав таке:

Мені не пощастило народитися в Японії. І прямиий наслідок цього, варто мені лише два дні бути закордоном, як я починаю нестерпно жадати японської їжі. Я пробував у різний спосіб вгамовувати ці закарбовані з народження потяги, але останнім



часом я просто віддаюся своїм бажанням і не стримую себе. Моя візія «краси» ґрунтується на моїх бажаннях, моєму тілі, моїх спогадах – і нічого не відійти, якщо від неї тхне соєвим соусом.

Японське сучасне мистецтво має давню історію спроб приховати цей соєвий соус. Можливо вони підсилять присмак, щоб задовольнити іноземну палітру, або просто викинуть цей соєвий соус через вікно та з беззастережністю переймуть смаки французької та італійської кухні та стануть європейцями, чій моделі сучасного мистецтва вони наслідують. Роками ми харчувалися не вдома. Хоча це може бути легшим, цей шлях не для мене, гадаю. Скільки б сил це не забирало, я бачу потребу створити універсальний смак – спільну мову – не обманюючи себе та своє японське осердя. Я повинен довіритися своїм смаковим відчуттям і використовувати їх як орієнтир у той час, як я продовжую змішувати приправи, щоб не датися в оману через щось інше ...²

ДХ Звучить гарно. Яку музику ти слухаєш?

ТМ Енію. Також, гурт «Фішманз» (Fishmans).

ДХ Моя партнерка Майя каже, що у мене зовсім відсутній смак у музиці, але їй не подобається «Біглз». Я люблю «Біглз»; я думаю вони мали більший вплив на мене, ніж Пікассо. А тобі подобаються «Біглз»?

ТМ Гм. Я люблю «Біглз», але я отримую більше кайфу від відвідування майстерень молодих митців.

ДХ Ти можеш мені сказати, що є найістотнішим у твоїй студії?

ТМ Етикет і правила поведінки є важливими.

ДХ Я залишаю цей аспект на розсуд своїх працівників. Вони можуть малювати оголеними, якщо їм так хочеться, аби тільки кінцевий результат був тим, чого я прагну. (сміється) У своїй роботі ти маєш справу з великими темами, чи не так?

ТМ Я переконаний, що мистецтво по суті є про «життя та смерть».

ДХ Згоден з цим. Якщо молитися, чому б не молитися мистецтву? Мистецтво не зрадить. А як ти бачиш об'єктивне та суб'єктивне в мистецтві?

ТМ Я розглядаю ці аспекти у їх відношенні до его. Для мене суб'єктивне – це відображення нерозвиненого егоїзму, а об'єктивне – це результат повністю розвиненого егоїзму.

ДХ Ти гадаєш, існує якийсь спосіб уникнути банальностей? Чи хотів би ти уникнути цього?

ТМ Я вважаю, все зрештою зводиться до майстерності твоєї ДНК.

ДХ Крім смерті, ти нічого не боїшся?

ТМ Я боюся багатьох речей. Забагато, щоб перелічувати.

ДХ Що для тебе істина?

ТМ Історія майбутнього, яка, я вірю, залишиться після смерті.

ДХ А що є майбутнє?

ТМ Надія.

ДХ А теперішнє?

ТМ Пекло.

ДХ Чорт! Це жорстко. Чи мистецтво покращує тобі життя?

ТМ Гм, можливо це так для божевільних, але для тих, у кого усі гвинтики на місцях, мистецтво не має особливого сенсу.

ДХ Хто твої герої?

ТМ Хаяо Міядзакі, Стів Джобс, Джефф Кунс.

ДХ А як у тебе з сумнівами? Я не можу знищувати картини. Я у цьому дійсно упертий. Я відмовляюся дозволити їм померти. Я просто працюю над ними, доки не виходить так, як треба. А ти інколи знищуєш свої картини або працюєш над старими, переробляєш їх?

ТМ Я ніколи не знищую картини, але я часто створюю нові версії старих робіт.

ДХ Ти використовуєш іронію у картинах?

ТМ Іноді використовую, іноді ні, але мої картини з квітками зі щасливими обличчями є кластерами сатири.

ДХ Який твій улюблений колір?

ТМ Рожевий.

ДХ Я так і думав (сміється). А який твій найменш улюблений колір?

ТМ Гм. Блакитно-зелений.

ДХ Як комп'ютер змінив спосіб, яким ти працюєш?

ТМ Це дає мені свободу пробувати різні варіанти композицій. Ця гнучкість є дійсно класною.

ДХ Історію скульптури часто писали майстри живопису, що пробували себе у скульптурі: Матісс, Пікассо та інші. А як твої скульптури? Чи є вони скульптурами живописця?

ТМ Гадаю, так. Наприклад, я ніколи не міг щось створити у скульптурному контексті так, як це робить Ентоні Каро.

ДХ То ти бачиш себе художником, скульптором чи митцем?

ТМ Я митець, тож з мене доволі поганий художник і скульптор.

ДХ (сміється) Якої ти думки про Джеффа Кунса та Річарда Прінса?

ТМ Я вважаю, що Джефф просто великий митець поза усякими словами. У деяких аспектах якість його роботи «Кульковий песик» – це віха у сучасному мистецтві. І Річард Прінс, мені дуже подобається, як він використав фото Брук Шілдс [«Духовна Америка»]. Був час, коли я створив багато робіт у манері цієї картини.

ДХ Я відчуваю, що мені дійсно пощастило у тому, що я митець. У дитинстві я навіть не уявляв, що колись отримуватиму гроші за те, що приносить мені задоволення. А в тебе колись було таке відчуття?

ТМ Це те, що боги обрали для тебе. Ми, митці, є просто каталізаторами. Ми є механізмами, що отримують послання з космосу, а потім ретранслюють їх.

ДХ Саме так, я тієї ж думки. Мені подобається те, що сказав Френсіс Бекон: «коли я помру, просто покладіть мене у мішок для сміття та киньте у стічну канаву». Гей, а може ми не помremo? Можливо ми будемо першими двома людьми, хто не помирає? Я на хрін ненавиджу смерть! Це так прикро. У Семуеля Бекетта є класний рядок про смерть: «смерть не потребує, щоб ми вивільняли для неї день». У цих словах для мене весь сенс.

ТМ Оскільки я є просто механізмом для мистецтва, то мене дійсно турбує те, що буде після моєї смерті.

ДХ Я тебе розумію. Ти колись так гарно сказав про роботу заради краси, як там йшлося?

ТМ Я сказав,

Я завжди буду працювати заради «краси»... Саме тому, що «краса» надає реалістичність фантазії, коли [люди] знаходяться перед нею, всі стають рівними, хоча б на мить. Це кульмінація бажання людей просто зрозуміти один одного. Ось заради цього я і працюю. Я молюся кожного дня, щоб я міг підтримувати цей запал, доки не помру, щоб я міг жити відверто та виконувати свою роль апостола «краси».³

ДХ Амінь цьому братові! Якої ти думки про світ мистецтва?

ТМ На мою думку, історія мистецтва після Другої світової війни послідовно спрямовується ініціативами країн, які стали переможцями у цій війні. Те ж саме для Британії, те ж саме для США. А на твій погляд?

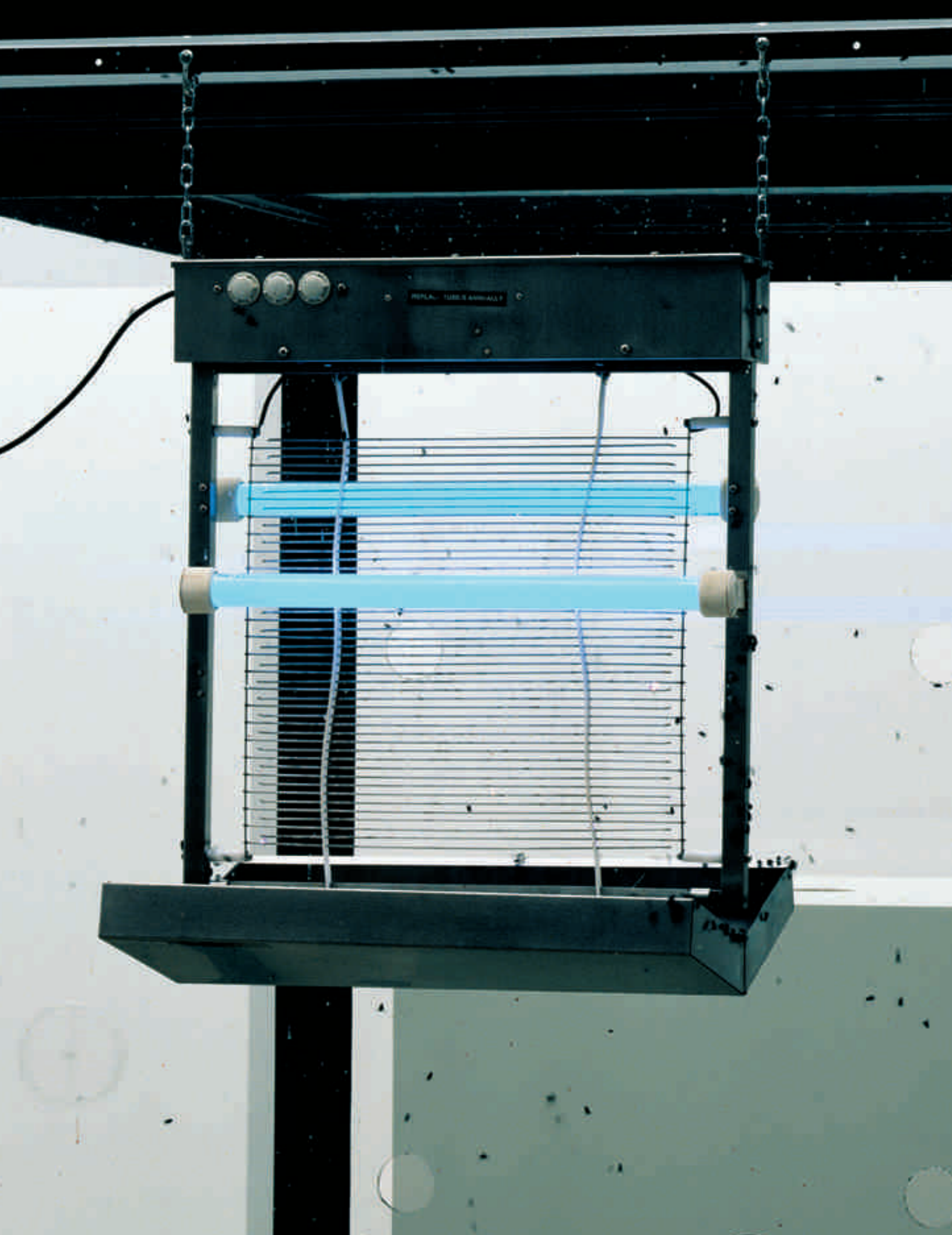
ДХ На арці входу до Музею Вікторії та Альберта в Лондоні написані великі слова: «Досконалість кожного твору мистецтва вимірюється повнотою досягнення його мети». Мені страшенно подобається цей вислів, і я гадаю, він доволі універсальний.

Я шукаю універсальні «гачки». Я маю на увазі щось типу посковзнутися на банановій шкуринці – це є смішним у будь-якій культурі; завжди було й надалі буде. Як митець, я завжди шукаю щось подібне. Є така класна неоновая робота Брюса Ноймана з твердженням «істинний митець допомагає світові, розкриваючи містичні істини». Для мене цим усе сказано, де б ти не знаходився у часі або просторі, у будь-якій культурі.

1. *takashi murakami: summon monsters? open the door? heal? or die?*, Kaikaikiki Co., Ltd and Museum of Contemporary Art, Tokyo, eds., 2001, page 146.

2. Ibid., page 130.

3. Ibid., page 147.



As described with such formidable clarity by the works gathered together in *Requiem*, the visual impact of the art of Damien Hirst is immediate and visceral. The viewer is confronted in each work by the physical representation, or its meticulously honed depiction, of those beliefs, ideas, conditions and institutions which shape the common basis of human experience. Mortality, faith, medicine, religion, wealth and aesthetics comprise the principal themes and subject matter of Hirst's paintings, sculptures and installations. The ceaseless interplay of these fundamental concerns, and their intrinsic relationship to the individual and society, are brought to life in works of exquisite aphoristic refinement as well as graphic violence and sheer spectacle.

In this, the art of Damien Hirst might be likened to a vast museum of the human psyche, in which beauty can become the agent of death, and science the language of religion. The materials used in each work possess an uncompromising directness and intensity, the combination of which serves to create their intense romanticism and massively heightened empathetic presence. Hirst has always made a medium of the ready-made materials of medical and scientific packaging, symbolism and technology in his art, contrasting their stark, clinical functionality with the messy and fragile stuff of sentient existence. The raw residue of organic matter and detritus, from preserved animal parts and insects to cigarette ends and scalpel blades, are housed within pristine scientific containers and chemical materials. From this juxtaposition of the once living and perishable, and the coldly scientific and impersonal, a vivid aesthetic language emerges, concise and minimalist in its brutality – as much as a reminder of the First Anthem in the Anglican Christian service for the Burial of the Dead: 'In the midst of life we are in Death.'

But the visual language of Hirst's art is as spectacular as it is touched with dark philosophical humour. The works articulate the restless human search for certainty, in the face of constant oscillation between states of hope and fear. On the one hand, the art of Damien Hirst reflects an equation between mortality and vanity which is as ancient as the history of art itself; on the other, his work can deploy the slapstick cruelty of cartoon humour – in which fate will always make a comic stooge of its chosen victim. A vivid aspect of Hirst's art is therefore its humour – an echo of Marcel Duchamp's assertion (itself perhaps a joke) that art should always possess an element of 'hilarity'.

Requiem contains many important works by Hirst, made between 1990 and 2008, representing the artist's most iconic statements and major themes. The intimation of black comedy in Hirst's art, created through visual formulae that describe the possibility of collapse and catastrophe, is neatly summarised in 'The History of Pain' (1999), in which a white inflatable beach ball is held in suspension, by an electrically powered air blower, over a field of viciously sharp and pointed knives. The viewer is immediately attracted to the precarious, airborne dance of the beach ball – and empathetically drawn to imagine what will happen if the air supply wavers or stops, and the ball drops onto the unyielding knife points.

In one sense, this sculpture is a simple visual joke – told in the classic Hirstian language of art making, in which two vividly opposed qualities are combined to animate a further visual proposition. But as is typical in Hirst's work, the humour is dark and seems to summarise a further allegory. Take the ball to represent life, the air blower to symbolise God, medicine or fate, and the knives to stand in for the reality of death. We are all the ball, dependent on the unknown and unknowable power of the air supply, but all equally certain that one day we will drop towards the raised blades.

The conceit of an inflatable ball held in airborne suspension was also described by the artist in a work titled 'Loving in a World of Desire' (1996). Vivid with primary colours, this sculpture appeared at once enigmatic and open-handed, industrially functional and bright with child-like playfulness. A vital strand of Hirst's art, rendering operational its ability to provoke not simply intellectual thought but deeply felt realisation, derives from such a fine tension between apparent candour and utter portent, or even menace.

An earlier, iconically titled work by Hirst, 'I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, with Everyone, One to One, Always, Forever, Now' (1991), provides a dress rehearsal for both 'The History of Pain' and 'Loving in a World of Desire'. In this earlier work, a single ping-pong ball is kept aloft by a compressor linked by rubber tubing to a spray-gun, the mechanism clamped to the right hand side of the joint between two sections of glass which comprise a raised axis. There is a sculptural finesse to this work, and a conceptual elegance, which sets in place many of the traits of Hirst's mature style: the use of technical equipment as a medium for art making; the breath of comedy with which the work is touched; and the equivalent sense of vulnerability and alienation, all the while indicating the fragility of the human condition in the face of an existential void. It is a work of profound formal beauty, yet rich in inscrutability, combining wit, animation and stillness with a sense of muscular sculptural form.

REQUIEM

Michael Bracewell

The extent to which Hirst’s art traverses, to intense moral purpose, the perceived boundaries between ‘the serious jest’ (to borrow Goethe’s description of his moral allegory, ‘Faust’) and a sepulchral, meditational stillness can be seen in the works he has made using medical equipment, clinical fixtures and drugs. ‘Where There’s a Will, There’s a Way’ (2007) comprises a white stainless-steel frame, housing stark metal shelves on which are set neat identical clusters of the antiretroviral pills used to treat HIV/AIDS. Also referring to charity (in early 2008 Hirst conceived and organised a major auction of works by leading artists, all the proceeds of which were used to assist people suffering from HIV/AIDS), ‘Where There’s a Will, There’s a Way’ is accompanied by one of the artist’s Fact Paintings (the generic title Hirst gives to his paintings made from photographs), ‘HIV AIDS, Drugs Combination’ (2007), depicting an outstretched hand, in the open palm of which are the same three drugs as are grouped in the cabinet. Together, these works conflate a form of social realistic figuration with Hirst’s distinctive and chilling use of medical and scientific imagery. The aesthetics of the clinical environment and the drugs cabinet are thus set against the traditional visual language of a framed painting. This creates an effect which is at once visually elegant in its neatness and use of multiple items, and disquieting in the subtly morbid coldness of the ranged pills. One might be looking at jewels, or a pictorial representation of a remaining span of human life, measured out in the drugs by which it will be maintained.

An analogous piece to ‘Where There’s a Will, There’s a Way’ might be ‘Purgatory’ (2008), in which a similar framing and shelving device (yet imperially gold-plated) is used to house hundreds of cigarette and cigar stubs. The dangers to health of smoking tobacco are suddenly thrown into a new configuration. As positioned by the portentous, theological title of the work, the cigarette and cigar ends seem to articulate despair, and ironically to enshrine a material record of addiction and compromised mortality.

The deft conflation in Hirst’s art of scientific and aesthetic systems tends always to create a further layer of mystery and inscrutability to the work, a quality that is at once futuristic and elegaic, sinister and melancholy. ‘Night of the Long Knives’ (2008) (the title, ominously, a seeming reference to a Hitlerite purge within the Nazi party in 1934) is both an example of such aesthetic qualities, and also a demonstration of Hirst’s relationship to sculptural materials and forms. A six-panelled set of stainless-steel and glass cabinets, its shelves filled with neatly arranged surgical equipment, ‘Night of the Long Knives’ is at once chilling and compelling; the viewer is similarly drawn to the tactile nature of the work, and its acoustic presence. In its order and precision, this is a work which implies there is a tension between fragility and chaos, delicacy and struggle. Most directly, it speaks to the viewer of the reality of surgery – a process which remains, for the most part, hidden behind the white internal shutters of general anaesthetic.

Hirst’s exploration of mortality, and, more important, the human ability to conceive mortality as a fact, might be seen as the basis of his art. The awareness of death and the lifelong process of dying are themes which run throughout his work. But this concentration on mortality is matched and framed by an equivalent fascination with dramatic spectacle, awe and wonder – qualities which within classic romantic art would fall within the constitution of the sublime. Hirst’s art merges sublime spectacle with not only allegories of mortality, but also direct representations of death’s reality, and the vulnerability of the body. In the art of Damien Hirst, as in the art of Francis Bacon, the body is often depicted in vexed and contorted corporeality.

‘Death Explained’ (2007) comprises a mature shark bisected down its length, and the two halves placed in matching steel and glass tanks, which stand side by side. This work is shown in an installation with his ‘Death Denied’, comprising a single shark, which is the same length as the one in ‘Death Explained’. Together, these two works are part of a two-work series entitled: ‘Coming to Terms with and Trying to Understand the Complexity of Feelings and Ever Changing Fears and Doubts that Every Human Being Experiences when Faced Every Moment with the Unfathomable Uncertainties of Death’. This work refers in part to the now mythic iconography of Hirst’s own art making – notably to his sculpture ‘The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living’ (1992), in which, famously, a shark was placed in a tank of formaldehyde. In the work comprising ‘Death Explained’ and ‘Death Denied’ we see a similar ensemble of media articulating the same human consciousness of mortality. The reality of our brief, fragile and unpredictable residency on Earth is spelt out with the same directness – part illustration, part fable – that can be found in pre-Christian or tribal art.

Throughout the art of Damien Hirst there exists a primal power of the sort identified by the illustrious art historian E.H. Gombrich at the beginning of his classic book ‘The Story of Art’ (1950): “We cannot hope to understand these strange beginnings of art unless we try to enter the mind of the primitive peoples and find out what kind of experience it is which makes them think of pictures, not as something nice to look at, but as something powerful to *use*. I do not think it is really so difficult to recapture this feeling. All that is needed is the will to be absolutely honest with ourselves, and see whether we, too, do not retain something of the ‘primitive’ in us. Instead of beginning with the Ice Age, let us begin with ourselves.” Such a founding statement of analysis and intent could be said to describe precisely the urgency and force of the art of Damien Hirst.

The nature of spectacle in Hirst’s art is profound. There is a sense in which Hirst, quite simply, wants his art to take the viewer’s breath away – to leave them astounded and awed. (Hirst has remarked that he would like to create a rainbow in a gallery; also, that he considers a perfect white sphere to be an ideal piece of art.) This understanding of showmanship, and the use of spectacle as a medium for art making, allows Hirst not simply to engage with the viewer in a direct, highly emotive way, but also to play conceptual, artistic and thematic games with the relationship between spectacle and empathy.

In an age when visual culture is ubiquitous, multimedia and monumental, Hirst creates an art which is simultaneously refined, poetic and declamatory. His art is precisely balanced between a cold stillness, redolent of scientific technology, and the most vivid depictions, in terms of both religion and natural science, of the transience of life. This second component of his artistic language is particularly pronounced in the works Hirst has made using butterflies and butterfly wings. In Requiem there are several major examples of these works, including the seven-panel butterflies on household gloss on canvas, ‘Ariel’ (2006) (titled after the poem by Sylvia Plath), and the six panels, butterflies and household gloss on canvas, ‘Six Lovely Months’ (2008). These two works are perhaps the most formally simple of Hirst’s butterfly pieces, and they establish a powerful visual tension between the frailty and exquisite colours of the butterflies, and the somewhat drab, industrial colours (like shades of car paint) of the household gloss backgrounds on which they are fastened. The effect is both museological and poetic: the sense of a tiny life arrested, and of a transient, short lived beauty. It is typical of Hirst’s acuity to work with a medium – in this case butterflies – that is poetic and laden with symbolic meanings in itself; the medium becomes the meaning of the work, its language heightened.

Historically, in Greek, Celtic, early Christian and Chinese mythology, the butterfly has been regarded a symbol of the soul. Indeed, ‘Psyche’ is the Greek word for both ‘the soul’ and ‘butterfly’, giving rise to the notion that human souls become butterflies while seeking reincarnation. In some Christian symbolism, also, Christ is depicted with a butterfly in His palm. Such mythological and religious or spiritual underpinning seems in place in Hirst’s butterfly work ‘Karma’ (2008) – with its reference to the accumulation and exchange of a soul’s moral balance – and the brilliantly patterned triptych ‘Doorways to the Kingdom of Heaven’ (2007), based on the extravagant design of cathedral windows. (Hirst has also made several butterfly paintings titled after specific psalms.)

Hirst makes work which mixes media – his paintings can contain other elements, just as some of his sculpture shares aspects of painting. In a manner comparable to that of Marcel Duchamp and Richard Hamilton, the art of Damien Hirst is conceptually driven to seek the most effective and original form for each individual idea. Unique to Hirst, however, is the constant interplay and reference between different works and series of works. It is as though he brings an idea to life, and then allows it to run and develop through the continuing progress of his art. This brings aspects of different works into sudden conflation, as well as looping back to re-engage retrospectively with what has become the art historical iconography of his earlier themes or motifs.

‘Beautiful Explosion of Vanity Painting (with butterflies)’ (2007) combines Hirst’s iconic spin painting style with the motif of his butterfly paintings. These spin paintings with skull images on them are titled in a specific way: they start with ‘Beautiful’ and end with ‘Painting’, and have the name of a god and an altered state in the title. Thus, if there are four skulls on the same painting, there are four altered states and four gods. The result is a layered effect – a density of Hirstian qualities, as though to concentrate the very qualities, thematic and stylistic, for which the artist has become so famous. There is a richness of mood to these works, which combine various aspects of Hirst’s aesthetic, and introduce an epic scale.

In ‘Beautiful Zeus Maia Freya Isis Meditative Hysterical Sensory-Deprived Dream Painting’ (2007), for example, the dramatic vortices of paint (at once reminiscent of acceleration and cyclone) which typify Hirst’s spin paintings is encoded with four human skull motifs – which in their turn bring to mind Hirst’s various works with human skulls, and most notably perhaps his ‘For the Love of God’ (2006). At once graphic, monumental and touched with the spirit of Pop Art (the repeated skulls have a Warholian vacuity to their empty yet pointed gaze), this enormous canvas appears to be descended from a tradition of dramatic, ‘visionary’ painting. There is a quality of biblical revelation to the manner in which the skulls appear to be manifest within a revolutionised cosmos. At the same time, as the title of the work suggests, there is a feeling of troubled dreamscape to the painting.

Hirst’s paintings appear at once intensely crafted and imbued with a mechanistic impersonality. Some combine abstraction and figuration, as can be seen in the series of skull paintings, for example, ‘Beautiful Minerva Catatonia Painting’ (2007), in which a human skull sits centrally within the multi-coloured screaming perspective of a spin painting. These are perhaps the closest Hirst has come in his painting to pursuing the graphic style of Pop Art. For Hirst, however, the cool of Pop styling is radically de-stabilised by the dizzying use of colour to convey movement reaching critical mass. It is a style which, in terms of Pop Art, might only be compared to Warhol’s use of ‘camouflage’ in some of his late paintings and self portraits.

Elsewhere, specifically in the series The Birth Paintings, made by Hirst in 2006 within the genre of his Fact Paintings, there is an eerily pale and watery evocation of artificial light, disclosing surgical wounds and the newly born baby surrounded by darkness. As with all of Hirst’s Fact Paintings, these works appear both photo-realistic and traditionally representational – ‘Closing the Wound I, II and III’ (2006) – an effect which radically heightens, and somehow renders more raw, the intimate, tender and explicit nature of their subject matter.

But one can also see how these paintings represent a major consolidation of themes in Hirst’s art. The artist’s fascination with surgery, medical environments and the symbolism of mortality is combined with his enquiries into the realism of corporeality; the internal constitution and workings of the human body are brought to brutal light, the wonder of their ‘mysteries’ allowed to declare itself in its own physical language, rather than through romanticised codes. There is also a vulnerability and disquiet to these paintings; the ‘Happy Family’ (2006), of Hirst, his wife and their newly born child (a group impossible not to relate to biblical themes) are both proudly happy and vulnerable – as answerable to the vagaries and whims of mortality as the rest of the artist’s subjects.

Hirst also, in his series of cancer screening images, for example, ‘<P520/211 Cancer screening of the small intestine (normal tissue morphology), SEM_SPL.jpg>’(2007), confronts one of modern society’s most enduring and emotive fears. In this series of works, combining inkjet and household gloss on canvas, with collage elements such as glass and scalpel blades, Hirst reveals the qualities of abstraction in the realism of medical photography. The colours of these works – fantastical, iridescent pinks and luxuriant peacock blue – belie the potentially tragic and immoveable nature of the images they depict. That which appears like coral or a precious mineral, or an imagining of a planet’s surface, might also be a death warrant: appearance belies meaning.

As Requiem surveys Hirst’s art from the early 1990s to the present, the viewer becomes immediately aware of the biblical scale on which the artist is envisaging his work; in his lucidity no less than his tireless enquiry into the unknowable sleep with which our brief lives are surrounded, Hirst is one of the great religious artists of the modern period. For it is only within the correlation of religion to science, and the rational to the non-rational, that one finds the breadth of speculation through which Hirst relates unwavering realism to cosmic irony, bathos and splendour.

Як це доводять із беззаперечною ясністю зібрані у «Реквіємі» роботи Демієна Хьорста, візуальний вплив витворів цього митця відчувається зразу ж та сягає самих фізіологічних потреб. У кожній роботі глядач стикається із фізичною репрезентацією, або її ретельно відшліфованим втіленням тих вірувань, ідей, умов й установ, що є фундаментом загальнолюдського досвіду. Смертність, віра, медицина, релігія, добробут, естетика є головними темами та предметами зображення в картинах, скульптурах і спорудах Хьорста. Безкінечний взаємозв’язок фундаментальних потреб, їх внутрішній зв’язок з особистістю та суспільством оживають в роботах, яким притаманна як афористична витонченість, так і графічна навальність і відверта видовищність.

У цьому сенсі мистецтво Демієна Хьорста можна порівняти з велетенським музеєм людської душі, в якому краса може стати механізмом смерті, а наука – мовою релігії. Матеріалам, які використані у всіх роботах, властиві безкомпромісна безпосередність і насиченість; це поєднання створює палкий романтизм та емпатичну присутність надзвичайної, приголомшливої сили. Засобом художнього вираження Хьорст завжди обирав готові предмети та матеріали з набору тих, які застосовуються у медицині та науці, поєднуючи символізм з технологіями, використовуючи контраст між голою, клінічною функціональністю матеріалу та хаотичною і крихкою природою чуттєвого буття. Необроблені залишки органічних речовин та різноманітні уламки – від законсервованих частин тіл тварин та комах до недокурків і лез скальпеля – розміщені у лабораторних резервуарах і занурені у хімічні речовини. Із такого зіткнення протилежностей – того, що колись було живим і тлінним, та холодного, наукового й безособового – народжується яскрава естетична мова, що є концентрованою й мінімалістичною у своїй брутальності; це також не меншою мірою є нагадуванням першого гімну англіканської християнської служби за померлими: «Посеред життя ми знаходимося у Смерті».

Проте, ця візуальна мова мистецтва Хьорста є настільки ж видовищною, наскільки вона пронизана темним філософським гумором. Його роботи чітко говорять про невпинність людського прагнення віднайти впевненість перед обличчям постійного коливання між надією та страхом. З одного боку, мистецтво Хьорста прирівнює смертність і марнославство, що є таким же давнім, як і сама історія мистецтва; з іншого боку, його роботи можуть розгортати балаганну жорстокість карикатурного гумору, де фатум завжди робить із своїх жертв-маріонеток комічне посміховисько. Таким чином, яскравою рисою мистецтва Хьорста є гумор – відголос твердження Марселя Дюшана (яке само по собі, можливо, було жартом), що мистецтво завжди повинно мати елемент «веселості».

«Реквієм» налічує багато визначних робіт Хьорста, створених у період з 1991 по 2008 рік, які представляють найбільш іконічні твердження та найголовніші теми творчості художника. Елемент чорної комедії в мистецтві Хьорста, створений візуальними формулами, що описують вірогідність загибелі та краху, чітко резюмує «Історія болю» (1999), де білий надувний м’яч, яким зазвичай грають на пляжі, тримається підвішеним у повітрі за допомогою нагнітального електричного вентилятора над цілим полем загрозливо гострих ножів, чий леза націлені на м’яч. Глядача миттєво притягує ризикований танець м’яча у повітрі – він емпатично переживає в уяві те, що трапиться, якщо струм повітря похитнеться або припиниться та м’яч впаде на невблаганні вістрія ножів.

У певному сенсі, ця скульптура є простим візуальним жартом – своєрідний анекдот, розказаний класичною хьорстівською мовою – в якому дві вочевидь протилежні якості комбінюються, щоб анімувати певне візуальне твердження. Але, і це є типовим для творчості Хьорста, цей гумор темний, і він розкриває подальшу алегорію. М’яч можна розглядати як символ життя, нагнітальний вентилятор – як символ Бога, медицини або фатуму, а ножі – як реальність смерті. Ми всі і є той м’яч, ми всі залежимо від невідомої та незбагненої сили, що постачає нам повітряний струм, і водночас ми усі переконані у тому, що одного дня ми впадемо на вже націлені леза.

Концепт надувного м’яча, підвішеного у повітрі, також був представлений митцем у роботі з назвою «Кохання у світі бажання» (1996). Дуже яскрава своїми первинними кольорами, ця скульптура здається водночас загадковою та відвертою, індустріально функціональною та світлою, по-дитячому грайливою. Одна з найголовніших властивостей мистецтва Хьорста, завдяки якій функціональність набуває здатності провокувати не лише інтелектуальне осмислення, але й глибоке чуттєве розуміння, походить від такої витонченої напруги між щирою відвертістю та беззастережним знаменням, або навіть загрозою.

РЕКВІЄМ

Майкл Брейсвелл

Більш рання робота Хьорста з іконічною назвою «Я хочу провести решту свого життя всюди, з усіма, наодинці, завжди, назавжди, зараз» (1991) є генеральною репетицією для сприйняття «Історії болю» та «Кохання у світі бажання». У ній один-єдиний м'ячик для гри у пінг-понг тримається у повітрі за допомогою компресора, приєднаного гумовими трубками до розпилювача, цей пристрій прикріплено до правої сторони стику двох секцій скла, які складають піднесену вісь. Цій роботі притаманні скульптурна витонченість і концептуальна елегантність, які пояснюють багато рис зрілого стилю Хьорста: використання технічного обладнання як засобу вираження художньої думки, подих комедійного, що відчувається у кожній роботі, рівні за силою відчуття вразливості та відчуження, й водночас постійне нагадування про крихкість людського буття перед обличчям екзистенціальної порожнечі. Це витвір глибинної краси форм, але водночас від сповнений неосажності, інтелектуальної гостроти, жвавості та застиглості у поєднанні з відчуттям дужої скульптурної форми.

Міру того, наскільки далеко Хьорст у своїй творчості переходить, задля інтенсивної етичної цілі, традиційно прийнятні межі між «серйозним мистецтвом» (можна позичити у Гете його етичну алегорію, «Фауст») та могильною, медитативною нерухомістю, можна побачити в його роботах, створених із медичного обладнання, клінічних пристроїв і медикаментів. Витвір «Де хотіння, там і вміння» (2007) представляє собою раму із білої нержавіючої сталі, всередині якої на голих металевих полицях акуратними, однаковими групками стоять антиретровірусні препарати, що використовують для лікування ВІЛ/СНІДу. Також, якщо торкатися питання благодійності (на початку 2008 року Хьорст задумав та організував великий аукціон робіт провідних митців, всі виручені кошти від якого були використані на надання допомоги хворим на ВІЛ/СНІД), «Де хотіння, там і вміння» супроводжується одним з так званих «фактуальних полотен» (загальна назва, яку Хьорст використовує по відношенню до власних картин, створених з фотографій), роботою «Комбінація з ліків для лікування ВІЛ/СНІДу» (2007), де зображено простягнуту руку, на відкритій долоні якої ті самі три препарати, що й на полицях. У поєднанні всі ці роботи створюють окрему форму соціальної реалістичної образності, що чітко виділяється характерним і дещо моторошним використанням медичних і наукових образів. Естетика клінічного середовища та шафи з ліками представлені на фоні традиційної візуальної мови картин у рамах. Це створює ефект, який можна описати як візуальну вишуканість завдяки чіткості та використанню численних предметів, та водночас викликає відчуття збентеженості через легку моторошність холоду виставлених пігулок. Одна справа – дивитися на дорогі цінні камені, а зовсім інша – на образні репрезентації відрізка життя, який залишився людині та який вимірюється у пігулках, якими це життя буде продовжено.

Аналогічною роботі «Де хотіння, там і вміння» можна назвати роботу «Чистилище» (2008), в якій подібна ідея з рамою та полицями (однак з позолотою найвищої проби) використовується із сигаретами та недопалками. Ризики, пов'язані із палінням, несподівано набувають нової конфігурації. Як пропонує власне зловісна, теологічна назва роботи, сигарети та недопалки передають відчай та, як це не парадоксально, зберігають матеріальне свідчення нікотинової залежності та скомпрометованої смертності.

Майстерне поєднання Хьорстом двох царин – науки та естетики – створює додаткові пласти таємничості та незбагненності, ця риса є водночас футуристичною та елегійною, зловісною та меланхолійною. «Ніч довгих ножів» (2008) (назва, очевидно, є зловісною алюзією гітлерівської чистки всередині партії нацистів у 1934 році) є прикладом таких естетичних властивостей, а також демонструє відношення Хьорста до скульптурного матеріалу і форм. «Ніч довгих ножів», композиція з шести шаф із нержавіючої сталі й скла, в яких охайно виставлені хірургічні інструменти, водночас відлякує та притягує, глядача вабить тактильна природа композиції та її акустична присутність. Впорядкованість та чіткість композиції підводять до відчуття напрути між крихкістю та хаосом, чутливістю та боротьбою. Більш безпосередньо, ця робота говорить глядачеві про реальність хірургічного втручання – процес, який здебільшого залишається прихованим за білою таємничою завісою загальної анестезії.

Спроби Хьорста дослідити питання людської смертності і, що навіть є більш важливим, здатності людини усвідомлювати смертність як факт існування, можна розглядати як основу його мистецтва. Усвідомлення смерті та життя як процес вмирання – теми, що пронизують усі його роботи. Але ця зосередженість на смертності врівноважується й доповнюється не менш сильним захопленням драматичним видовищем, благоговійним страхом і здивуванням – якості, що у контексті класичного романтичного мистецтва були б віднесені до царини величного. У творчості Хьорта зливаються у єдине величне видовище не тільки алегорії смертності, а й безпосередні репрезентації реальності смерті та вразливості тілесного. У мистецтві Демієна Хьорста, так само як і у мистецтві Френсіса Бекона, тілесне часто зображено у дратуючій та викривленій матеріальності.

«Пояснення смерті» (2007) представляє собою дорослу акулу, розсічену вдовж навпіл, і ці дві половини поміщені в однакові резервуари з сталі та скла, що розташовані поруч один з одним. Ця робота виставлена в інсталяції разом із роботою «Заперечення смерті», що зображує цілу акулу такої самої довжини. Разом, ці дві роботи є частиною композиції з двох творів під назвою «Примирення та спроба збагнути складність почуттів і постійно мінливих страхів і сумнівів, які переживає кожна людина, стикаючись із неосажною невідомістю смерті». Ця робота певним чином є посиленням на вже міфічну іконографічність творчості Хьорста – особливо на його славнозвісну скульптуру «Фізична неможливість смерті в голові того, хто живий» (1992), в якій, акулу помістили у резервуар з формальдегідом. У композиції, що складається з «Пояснення смерті» та «Заперечення смерті», ми бачимо схожий набір засобів для передачі все того ж людського усвідомлення



смертності. Реальність нашого короткочасного, крихкого та непередбачуваного перебування на Землі роз'яснюється з тією ж прямотою – частково ілюстрація, частково алегорія – яку можна знайти у дохристиянському або первісному мистецтві.

Мистецтво Демієна Хьорста пронизує примітивна первісна сила на кшталт тої, про яку писав блискучий історик мистецтва Е.Г.Юмбріх на початку своєї класичної праці «Історія мистецтва» (1950): «Ми не можемо сподіватися на розуміння цих дивних витоків мистецтва, якщо не спробуємо проникнути у спосіб мислення примітивних народів і не зрозуміємо, який саме досвід змушував їх сприймати зображення не як те, на що приємно дивитися, а як щось потужне, що можна використати. Я не вважаю, що так вже й складно відтворити це відчуття. Для цього потрібно лише мати волю бути абсолютно чесним із самим собою та подивитися, чи в нас самих не залишилося чогось «примітивного». Замість того, щоб починати з льодовикового періоду, давайте почнемо з самих себе». Можна сказати, що такий фундаментальний принцип аналізу та наміру влучно характеризує актуальність і силу мистецтва Демієна Хьорста.

Природа видовища в творчості Хьорста є надзвичайно глибокою. У певному сенсі він просто хоче, щоб від його творів у глядача відбирало подих, щоб їх приголомшувало та навіювало на них благоговійний страх. (Хьорст колись зауважив, що хотів би створити у галереї веселку; а також, що він вважає абсолютно білу сферу ідеальним витвором мистецтва.) Таке розуміння майстерності шоу та ефекту, а також використання видовища як засобу творення мистецтва дозволяють Хьорсту не тільки залучати глядача у дуже безпосередній, насичено емотивний спосіб, але також вести концептуальні, художні та тематичні ігри з відношенням між видовищем й емпатією.

У час, коли візуальна культура є всюдисущою, мультимедійною та монументальною, Хьорст створює мистецтво, що водночас є витонченим, поетичним і надзвичайно виразним. Його мистецтво віртуозно балансує між холодною застиглістю, від якої тхне науковими технологіями, та надзвичайно яскравими образами швидкоплинності життя, як у релігійному так і природознавчому контекстах. Цей другий компонент його художньої мови є особливо промовистим у творах Хьорста, створених з метеликів та їхніх крил. У «Реквіємі» є кілька найбільш значущих з таких робіт, серед них композиція «Аріель» (2006) (назва за поезією Сільвії Плат) – сім панно з метеликами на матовій побутовій фарбі на полотні, та композиція з шести панно, метеликів і матової побутової фарби на полотні під назвою «Шість чудових місяців» (2008). Ці дві композиції чи не найпростіші із усіх творів з метеликами з точки зору формального вираження; та вони створюють потужну візуальну напругу між крихкістю та вишуканими кольорами метеликів та дещо тьманими, промисловими кольорами (як відтінки фарби для авто) побутових матових фарб, використаних для фону. Ефект водночас «музеологічний» та поетичний: враження малесеньких живих істот у полоні та відчуття скороминущості, недовговічності краси. Для Хьорста характерно працювати із таким засобом вираження – у даному випадку це метелики – який є поетичним і несе

у собі символічні значення; таким чином засіб стає ідеєю твору, а мова твору підноситься на вищі щаблі.

Історично, у грецькій, кельтській, ранньохристиянській та китайській міфологіях метелик вважався символом душі. Насправді, грецьке слово «псюхе» означає і «душу», і «метелик», від цього походила віра у те, що людські душі перетворюються на метеликів, коли чекають на реінкарнацію. У деяких християнських символічних зображеннях Христос тримає на долоні метелика. Підведення такого міфологічного, релігійного або духовного підґрунтя є особливо доречним для роботи з метеликами «Карма» (2008) з її посиланням на накопичення та обмін духовно-етичної рівноваги, та для блискучого триптиху «Двері у Царство Небесне» (2007), в основі якого лежить екстравагантний дизайн вітражів собору. (Хьорст також створив декілька картин з метеликами, які назвав за певними псалмами.)

У своїх творах Хьорст поєднує різнопланові засоби художнього вираження – його картини можуть містити елементи інших мистецьких систем, так само як і його скульптурні роботи можуть включати елементи живопису. У манері, яку можна порівняти з манерою Марселя Дюшана та Річарда Гамільтона, творчості Демієна Хьорта властивий концептуальний потяг до пошуку найбільш ефективної та оригінальної форми вираження кожної індивідуальної ідеї. Проте, що є унікальним саме для Хьорста, так це постійні взаємодія та взаємні алюзії між його різними роботами та серіями робіт. Він народжує ідею, а потім начебто відпускає її на волю розвиватися далі у постійному русі свого мистецтва. Це несподіваним чином поєднує різні роботи, а також повертає їх назад у ретроспективний зв'язок з тим, що стало мистецькою історичною іконографією його ранніх тем і мотивів.

«Прекрасний вибух марнославного живопису (з метеликами)» (2007) поєднує хьорстівський іконічний стиль «обертання» з мотивом його творів з метеликами. Ці роботи з зображеннями черепів на поверхні, що обертається, названі у певний спосіб: всі назви починаються зі слова «прекрасний» та закінчуються словом «живопис», а також містять ім'я бога та назву аномального психічного стану. Тобто, якщо на одній поверхні зображено чотири черепи, це означає чотири психічні порушення та чотирьох богів. В результаті створюється багат шаровий ефект – а точніше, такий ступінь інтенсивності хьорстівських якостей, що є майже тематичним і стилістичним концентратом цих якостей, які і принесли митцю такого рівня визнання. Цим роботам властиво багатство відтінків настрою, вони охоплюють різноманітні аспекти естетики Хьорста та вводять у його творчість епічний вимір.

Так, у роботі «Прекрасний живопис Зевсу Майї Фрейї Ісиди медитативних, істеричних, сенсорних, позбавлених сну» (2007) драматичні вихори фарб (що відразу ж асоціюються з прискоренням і циклоном), які стали зразком хьорстівських картин «обертання», містять коди чотирьох мотивів з людськими черепами – які, у свою чергу, нагадують різноманітні роботи Хьорста з черепами, серед яких, можливо у першу чергу, його «Заради любові до Бога» (2006). Ця робота є водночас графічною, монументальною та має присмак поп-арту (у черепів, що постійно повторюються, відчувається якась уорхолівська порожнеча завдяки зосередженому пильному погляду цих пустих очних западин); це велетенське полотно успадковує традицію драматичного, «фантастичного» живопису. Спосіб, у який черепи відкриваються глядачеві у контексті космосу, що зазнав докорінних зламів, має у собі характеристики біблійного одкровення. Водночас, картина створює враження фантастичного пейзажу, що бентежить і непокоїть.

Картини Хьорста залишають враження віртуозної майстерності та водночас безособової механістичності. Деякі роботи поєднують абстрактність і конкретну алегоричність, як це можна побачити в його серії картин з черепами, наприклад, у роботі «Прекрасний живопис Мінерви кататонічної» (2007), де череп людини розташований у центрі посеред багатокольорової пронизливої перспективи «обертів» картини. Можливо, саме у цих роботах Хьорст якнайближче підійшов до імітації графічного стилю поп-арту. Проте, у Хьорста холодна стилізація поп-арту різко дестабілізується приголомшливим використанням кольорів для передачі руху, що дійшов критичної маси. Це стиль, який у термінах поп-арту можна порівняти тільки з Уорхолом у його використанні «камуфляжу» в деякий пізніх роботах та автопортретах.

Усі інші роботи Хьорста, особливо серія «Картини народження», створена у 2006 році та віднесена до фактуальних картин, викликають похмурі та моторошні асоціації зі штучним освітленням, відкритими хірургічними надрізами та новонародженим немовлям в оточенні темряви. Як з усіма його фактуальними картинами, ці роботи є фото-реалістичними та водночас традиційно репрезентативними – як «Закриття рани I, II та III» (2006) – ефект, який різко підносить і передає, так би мовити, у більш необроблений спосіб потаємну, вразливу та експліцитну природу своєї сутності.

Разом с цим можна побачити, як ці картини уособлюють поєднання тем і мотивів усієї творчості Хьортса. Захоплення та потяг митця до хірургічного, медичного середовища та символіка смертності поєднується з його дослідженням реалізму матеріального та тілесного; він брутально висвітлює внутрішню конституцію та функціональність людського тіла, а чудесам своїх «таємниць» дозволяє говорити про себе власною фізичною мовою, уникаючи романтизованих кодів. Ці картини також викликають відчуття вразливості та занепокоєння; робота «Щасливе сімейство» (2006), що зображує Хьорста, його дружину та їх новонароджену дитину (роботи, стосовно якої не можна уникнути біблійних асоціацій), випромінює гордість і щастя, а також вразливість – зображені фігури так само вразливі перед примхами смертності, як і решта предметів зображення митця.

У серії робіт на тему перевірки на рак, наприклад, у «<P520/211: Обслідування тонкої кишки на виявлення онкозахворювань (морфологія нормальних тканин)» (2007), Хьорст торкається одного з найбільш тривалих й емотивних страхів сучасного суспільства. У цій серії, поєднуючи струминні чорнила та побутові фарби, а також використовуючи елементи колажу, такі як скло та леза скальпелю, Хьорст розкриває властивості абстракції в реалізмі медичної фотографії. Кольори цих робіт – фантастичні, райдужно рожеві та розкішно переливчато сині – приховують правду про потенційно трагічну та нерухому природу образів, які вони передають. Те, що видається на вигляд як корал чи коштовний мінерал, або зображення поверхні планети, може так само бути смертним вироком: зовнішність створює неправильне уявлення про сутність.

«Реквієм» дозволяє прослідкувати творчість Хьорста від початку 90-х років минулого століття до сьогодення, тож глядач відразу усвідомлює біблійний масштаб задумів митця. У його прозорливості, не менш ніж у його невпинних дослідженнях того непізанованого сну, що оточує наше короткотривале життя, Хьорст є одним з найвидатніших релігійних митців сучасності. Оскільки лише у взаємозв'язку релігії та науки, раціонального та ірраціонального можна віднайти той розмах мислення, за допомогою якого Хьорст співвідносить непохитний реалізм із космічною іронією, глибиною та величию.



A Thousand Years (detail)
1990

Steel, glass, flies, maggots,
MDF, Insect-O-Cutor, cow's head,
sugar and water

81¾ x 157½ x 84⅝ in







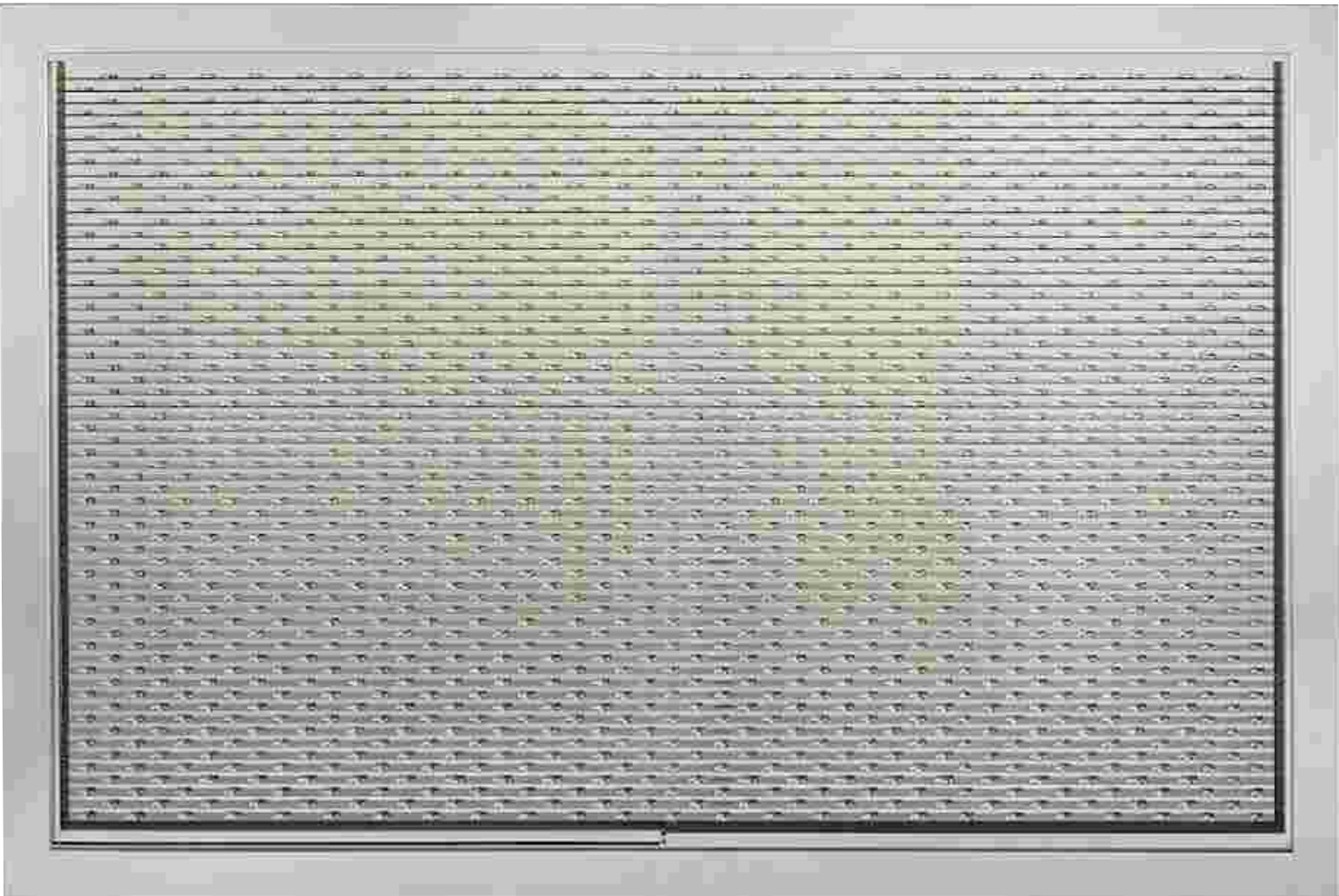


Where There's a Will,
There's a Way
2007

Stainless steel and glass
with painted resin,
plaster and metal pills

72 x 108 x 4 in

40



Where There's a Will,
There's a Way (detail)
2007

Stainless steel and glass
with painted resin,
plaster and metal pills

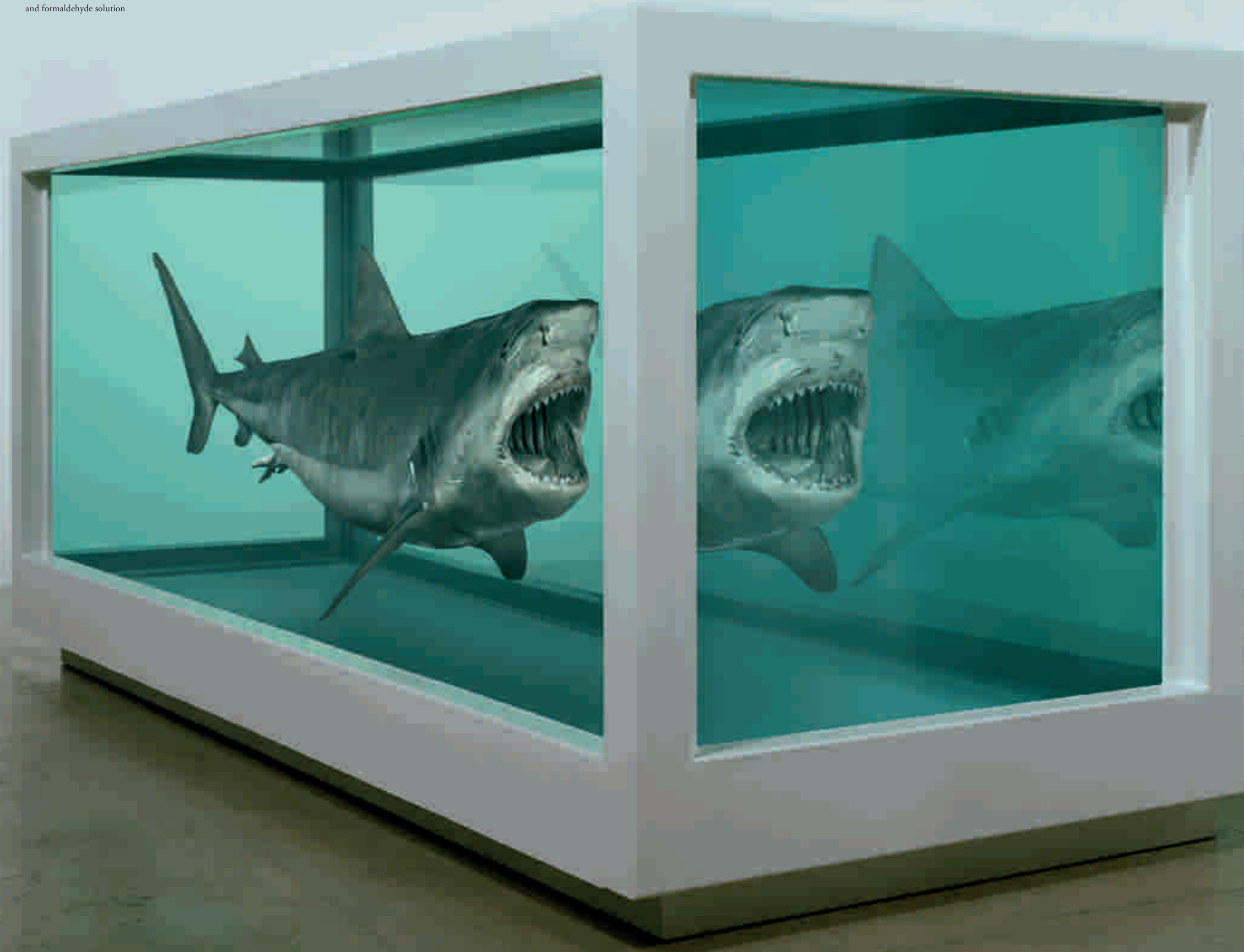
72 x 108 x 4 in

42

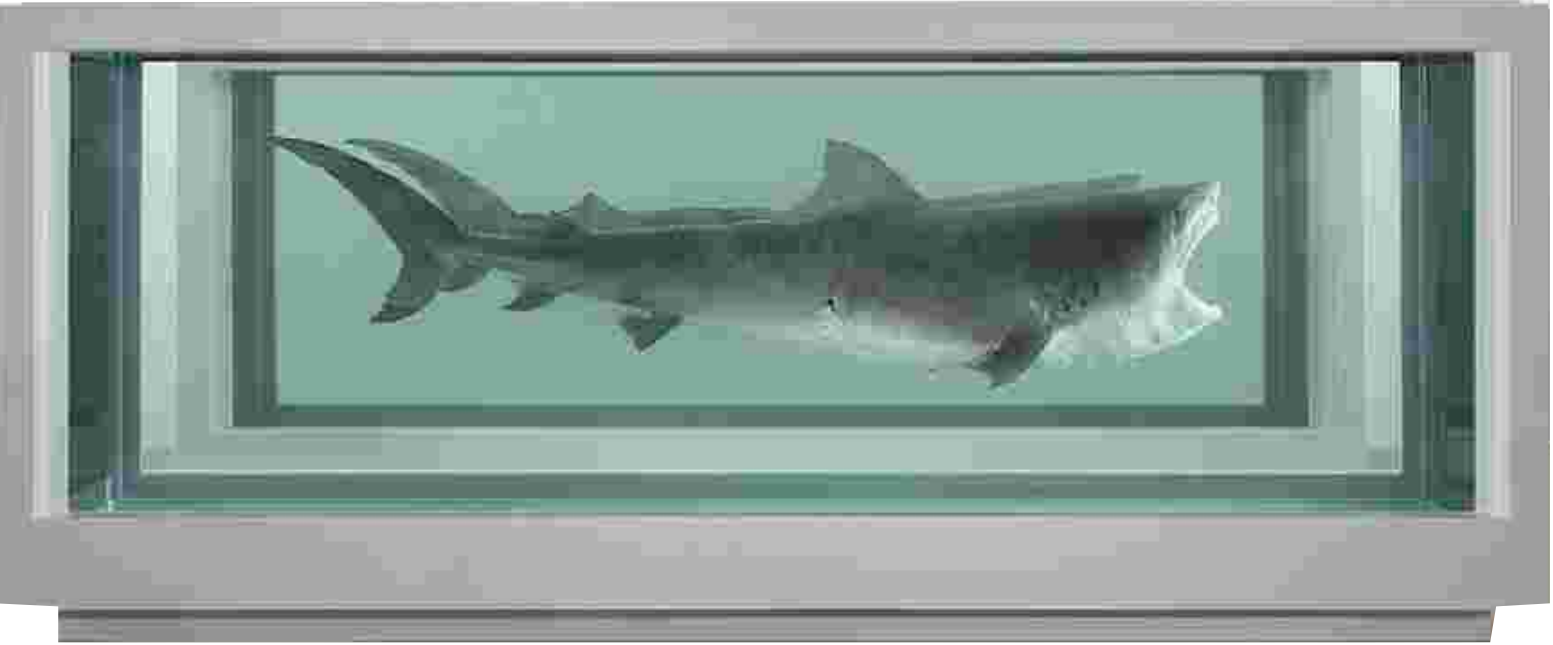












Beautiful Minerva
Catatonia Painting
2007

Household gloss on canvas 96 x 84 in



Beautiful Quetzcoatl
Dysphoria Painting
2007

Household gloss on canvas

96 x 84 in



Beautiful Osiris
Euphoria Painting
2007

Household gloss on canvas 96 x 84 in

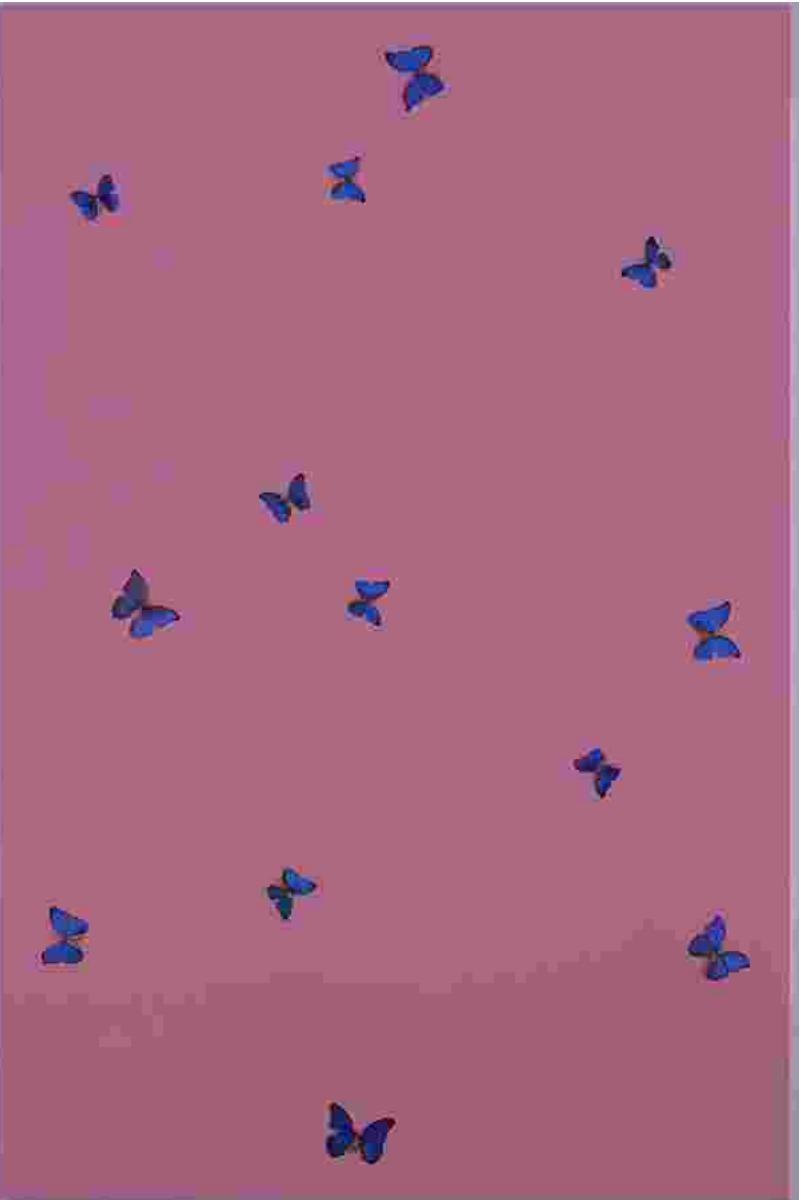
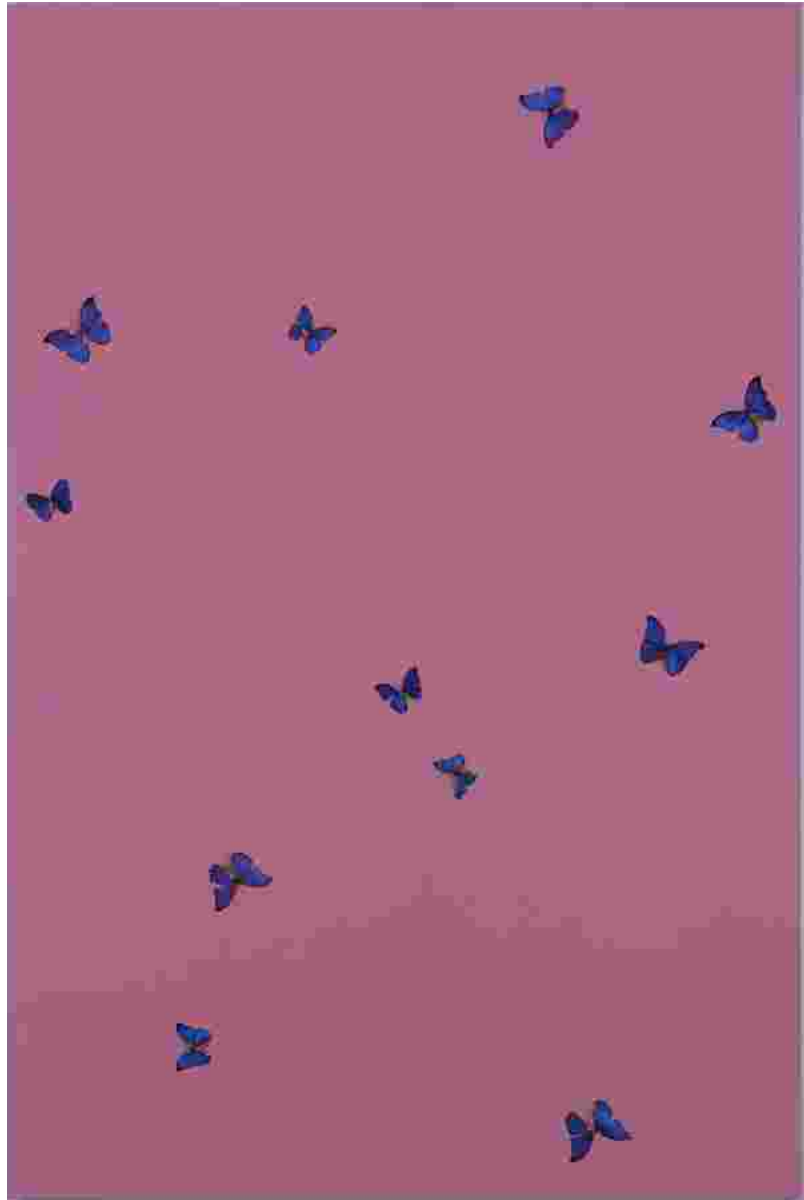
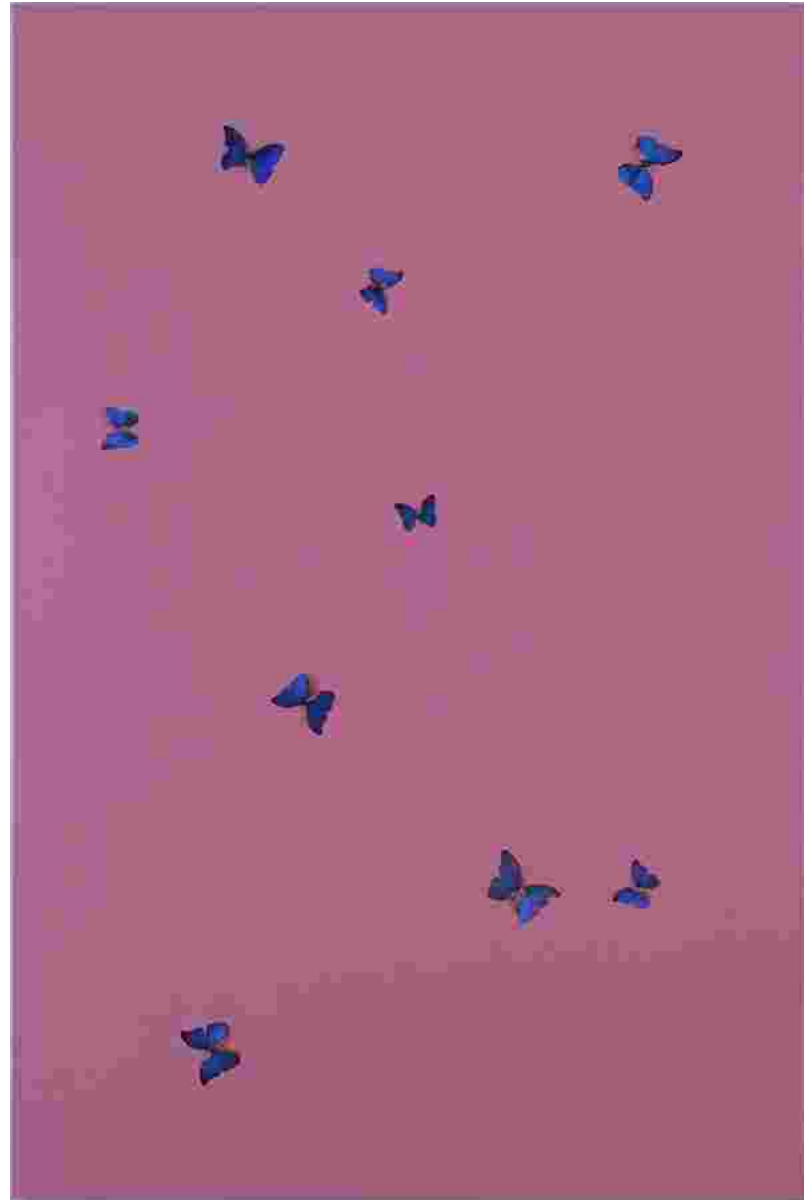
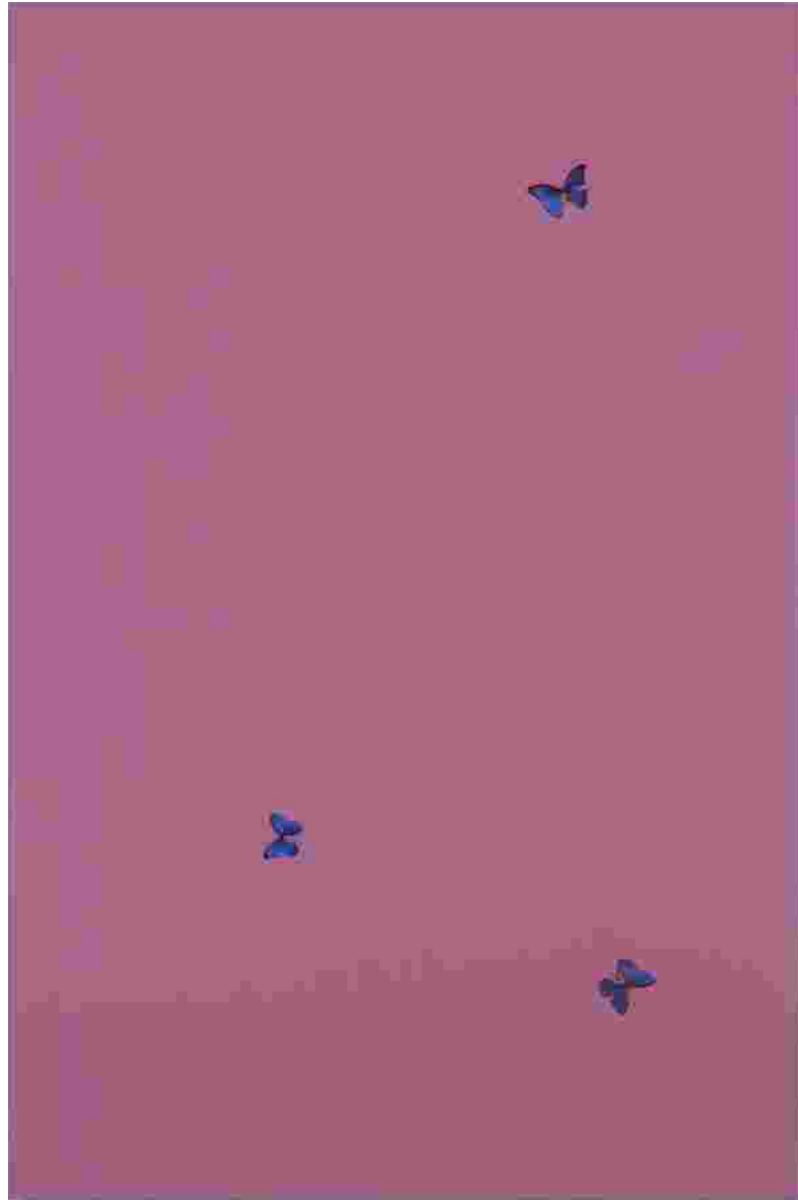


Beautiful Hades
Transcendence Painting
2007

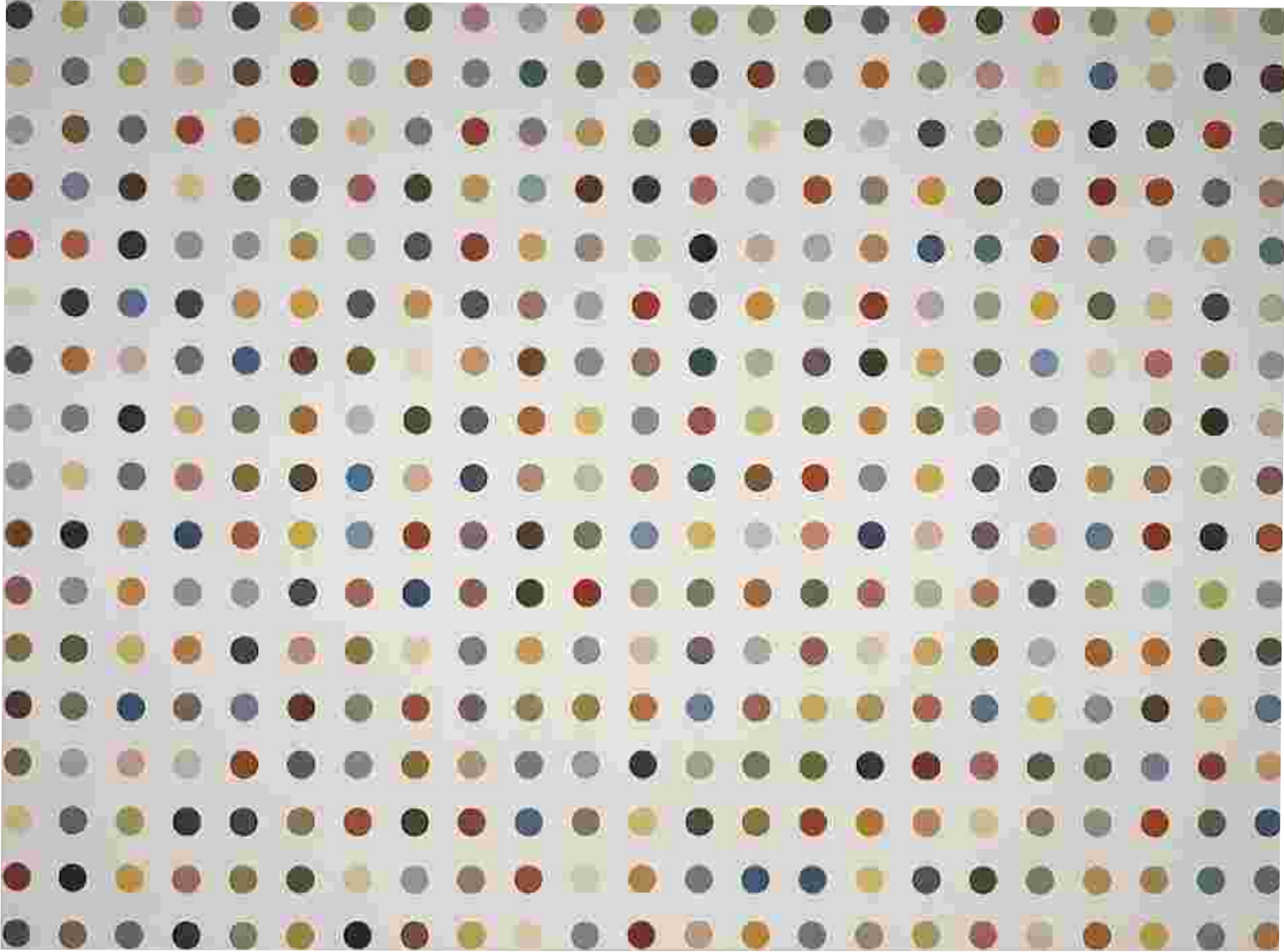
Household gloss on canvas 96 x 84 in













Cornish-Pasty® 2 mg

HIRST

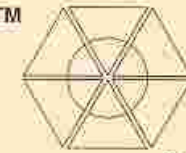
oral

21 tabs.

10 CAPSULES
FOR ORAL USE ONLY

VONGOLE™

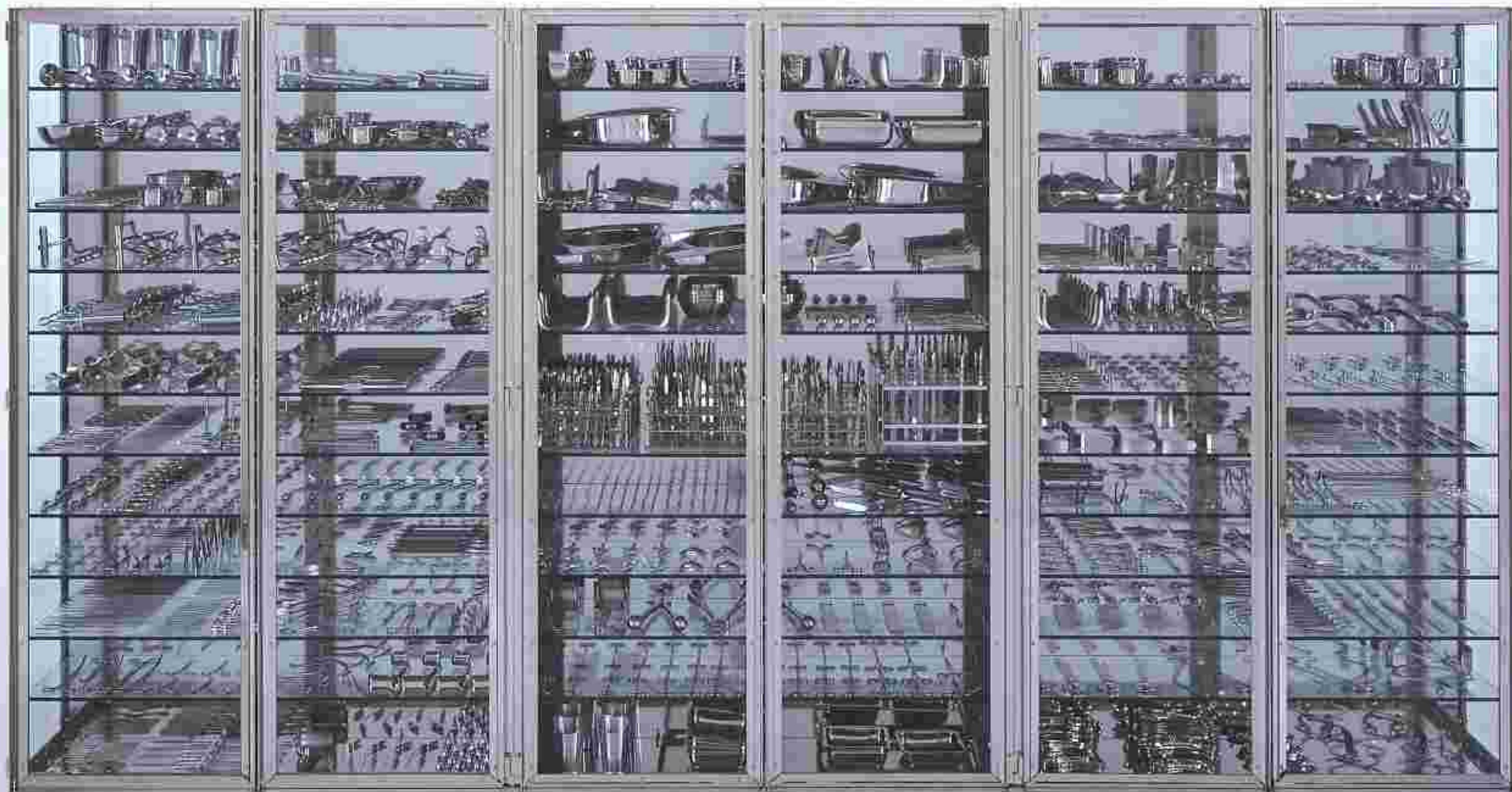
Etoposide Ph.Eur. 100 mg



TM

DAMIEN-HIRST
PHARMACEUTICALS



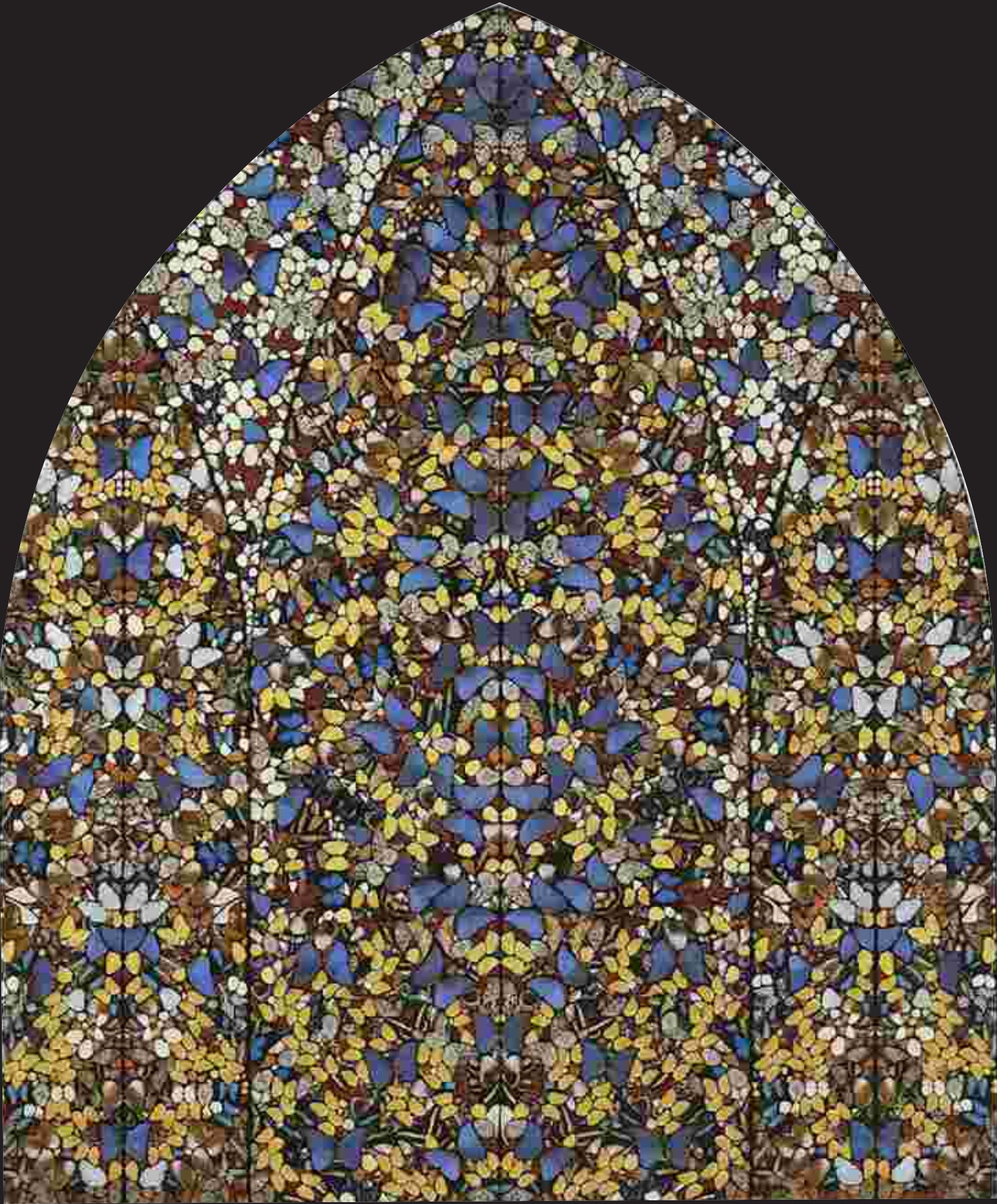
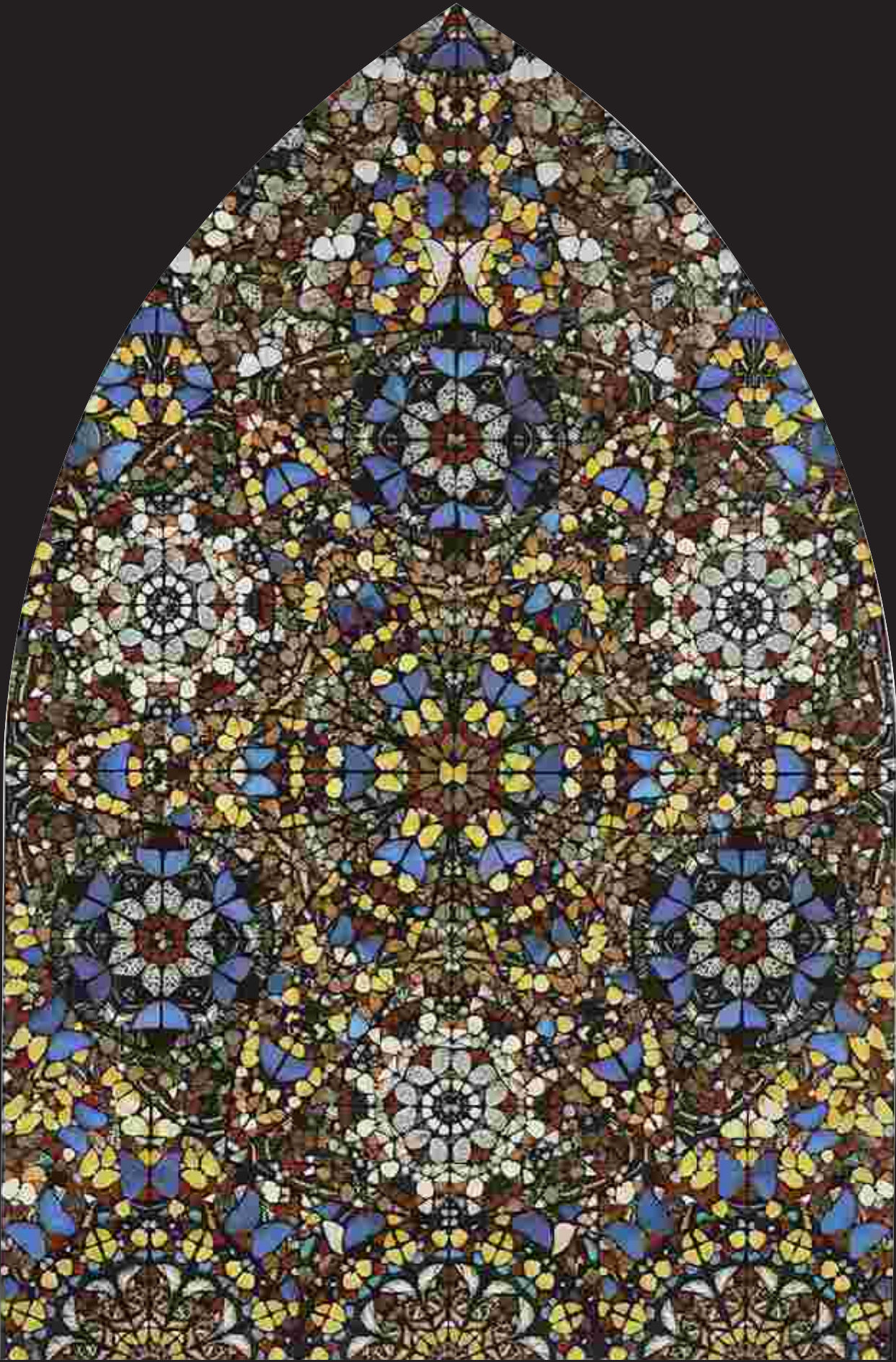


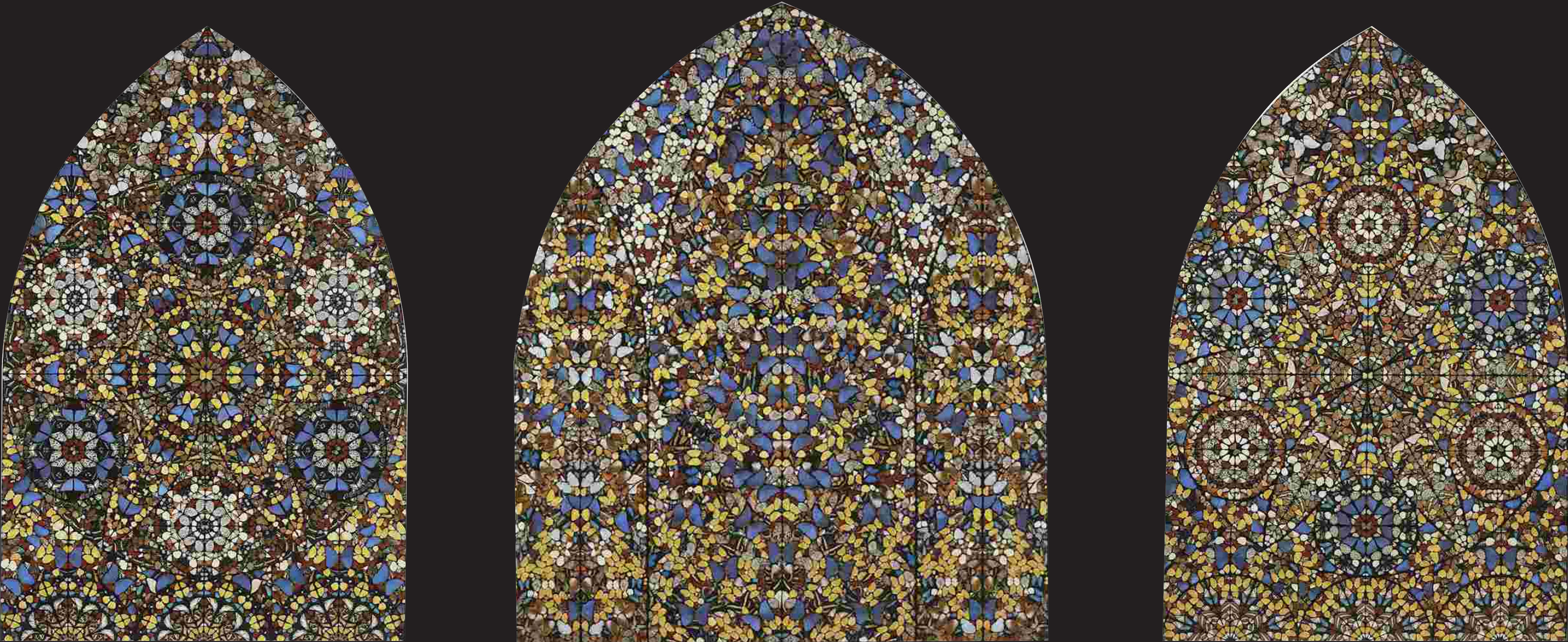


Doorways to the Kingdom
of Heaven
2007

Butterflies and household
gloss on canvas

115⁷/₈ x 96 in [centre panel]
110³/₈ x 72 in [x 2]





False Idol
2008

Calf, gold, glass, gold-plated steel
and formaldehyde solution

44³/₄ x 65³/₈ x 29³/₈ in

78





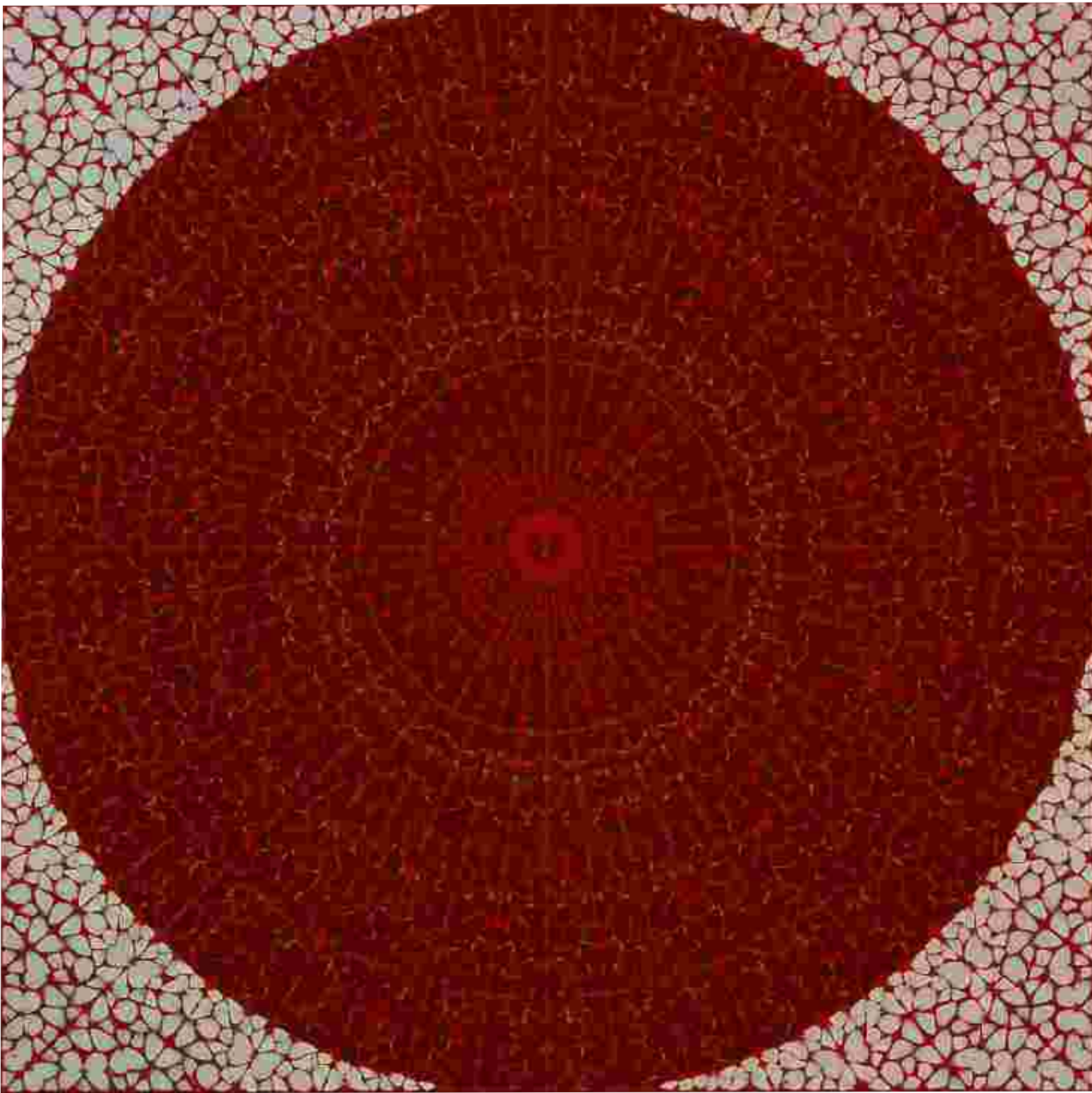


Karma
2008

Butterflies and household
gloss on canvas

60 x 60 in

84



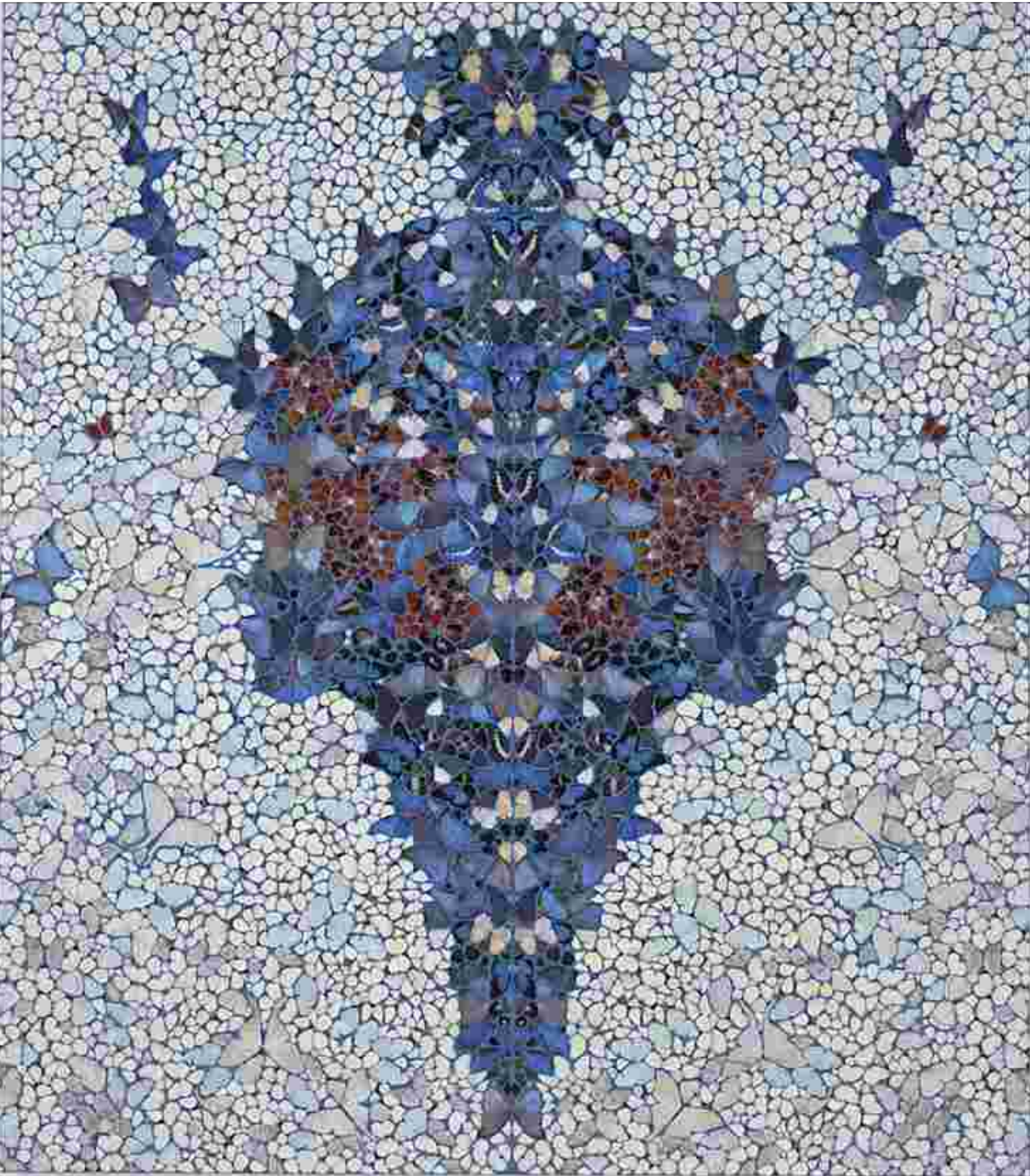


Idolisation
2007

Butterflies and household
gloss on canvas

96 x 84 in

88



And the Lord God
Made Them All
2005–2006

Glass, stainless steel and
animal skeletons

80¼ x 143⅞ x 143⅞ in

90



And the Lord God
Made Them All (detail)
2005–2006

Glass, stainless steel and
animal skeletons

80¼ x 143⅞ x 143⅞ in

92





Two for Joy
2008

Oil on canvas

80 x 51 in [x 3]



Horror at Home
1995

GRP composites, foam and
contents of ashtray

27½ x 96 in [diameter]

96





Nothingness
2008

Glass, steel, MDF, aluminium
and drug packaging

72 x 108 x 12 in

100

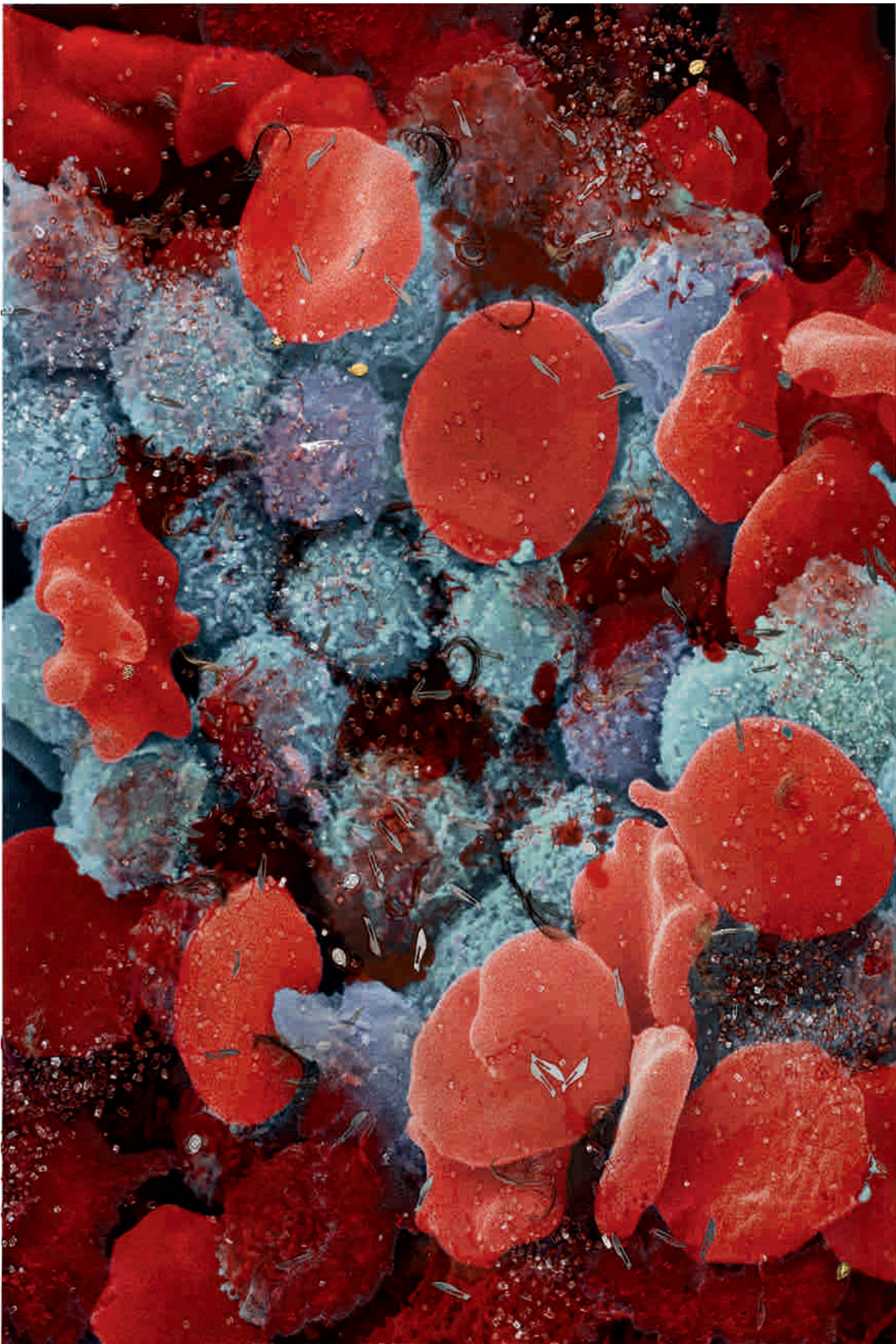




Second Series Biopsy: M132/655-
Leukaemia_blood_cancer_cells,
_scanning_electron_micrograph-
SPL.jpg
2008

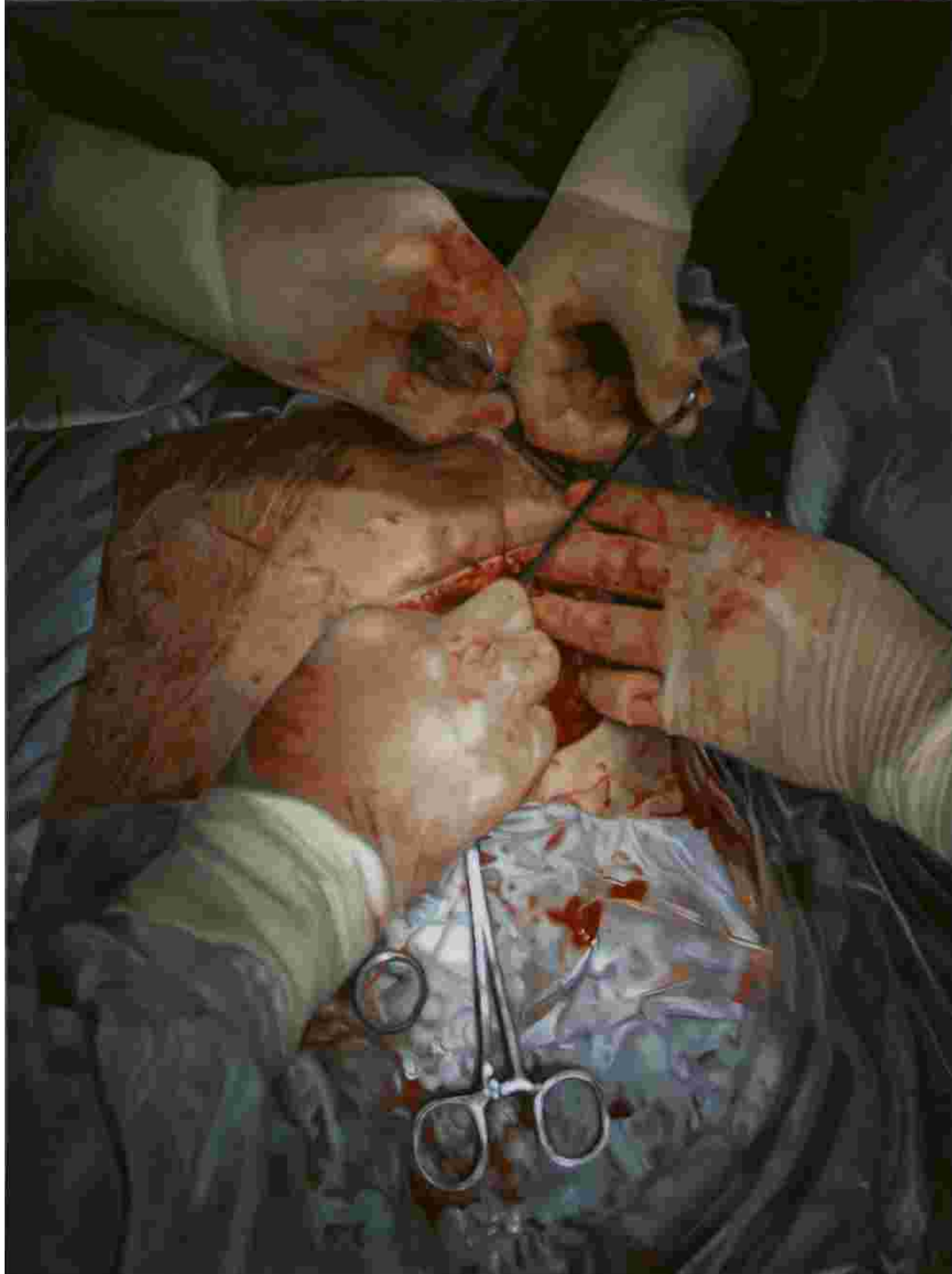
UV inks and household gloss on
canvas with hair, glass, scalpel
blades and religious medals

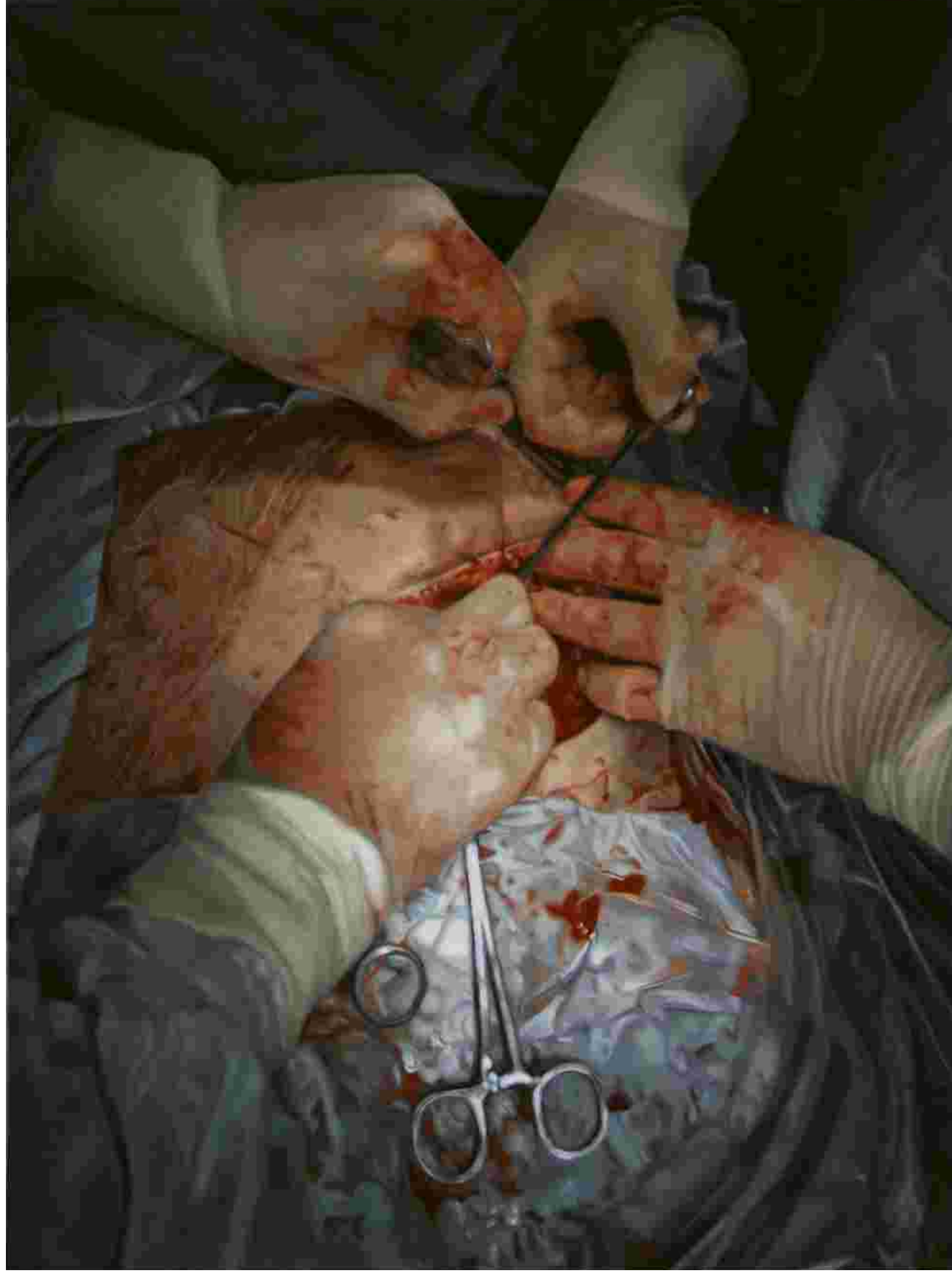
72 x 48 in













<M122/337 Breast cancer cells,
light_micrograph_SPL.jpg>
2007

UV inks and household
gloss on linen with blades
and diamond dust

144 x 96 in

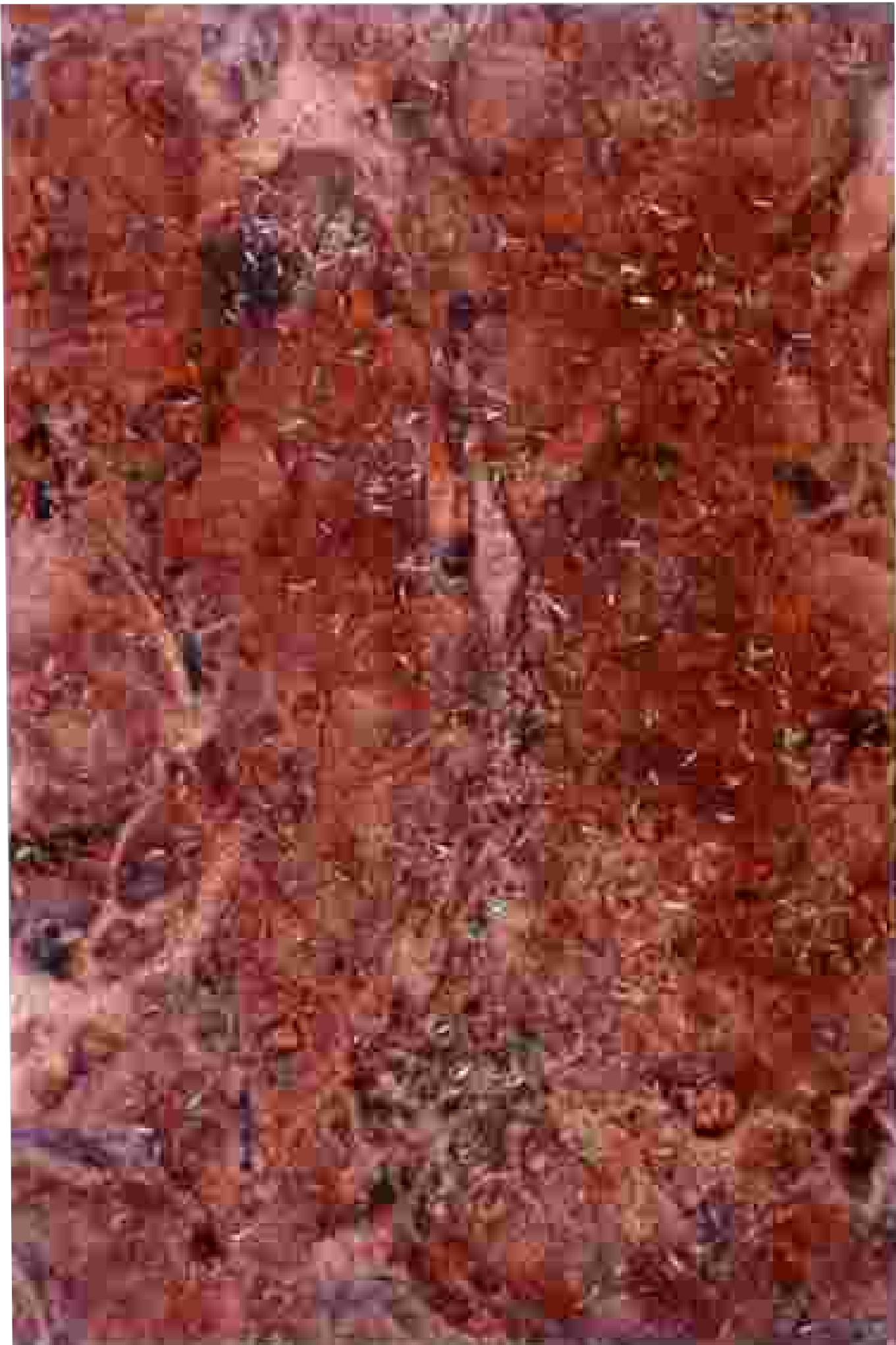
114



<M865/246 Malignant
testicle tumour, light_
micrograph_SPL.jpg>
2007

UV inks and household gloss on
canvas with blades, flock and glass

144 x 96 in





<P520/211 Cancer screening
of the small intestine
(normal tissue morphology),
SEM_SPL.jpg>
2007

UV inks and household gloss on
canvas with glass and blades

144 x 96 in

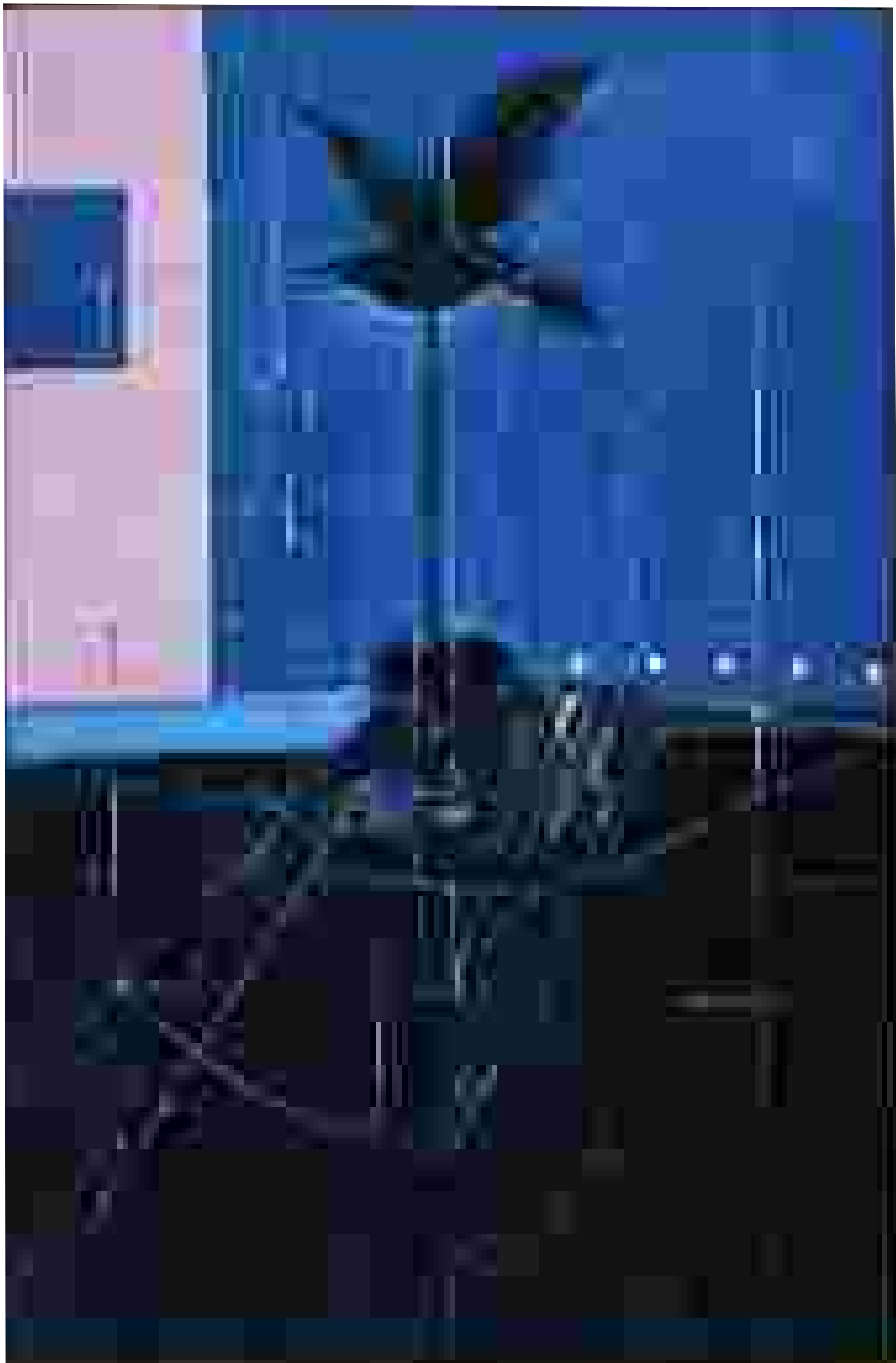




Nothing Matters/
The Empty Chair
2008

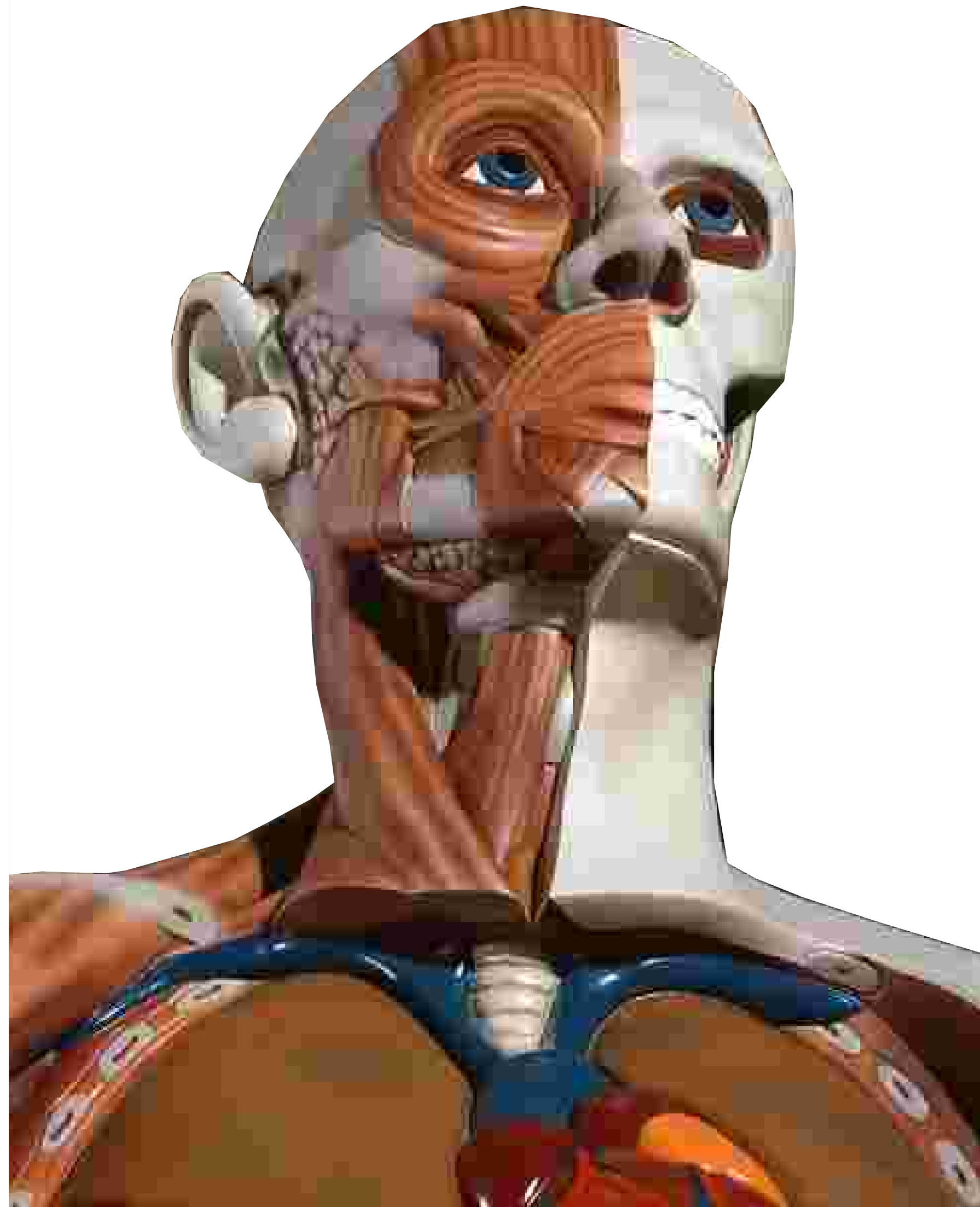
Oil on canvas

90 x 60 in [x 3]













Heaven Can Wait
2008

Butterflies, cubic zirconia
and household gloss
on canvas

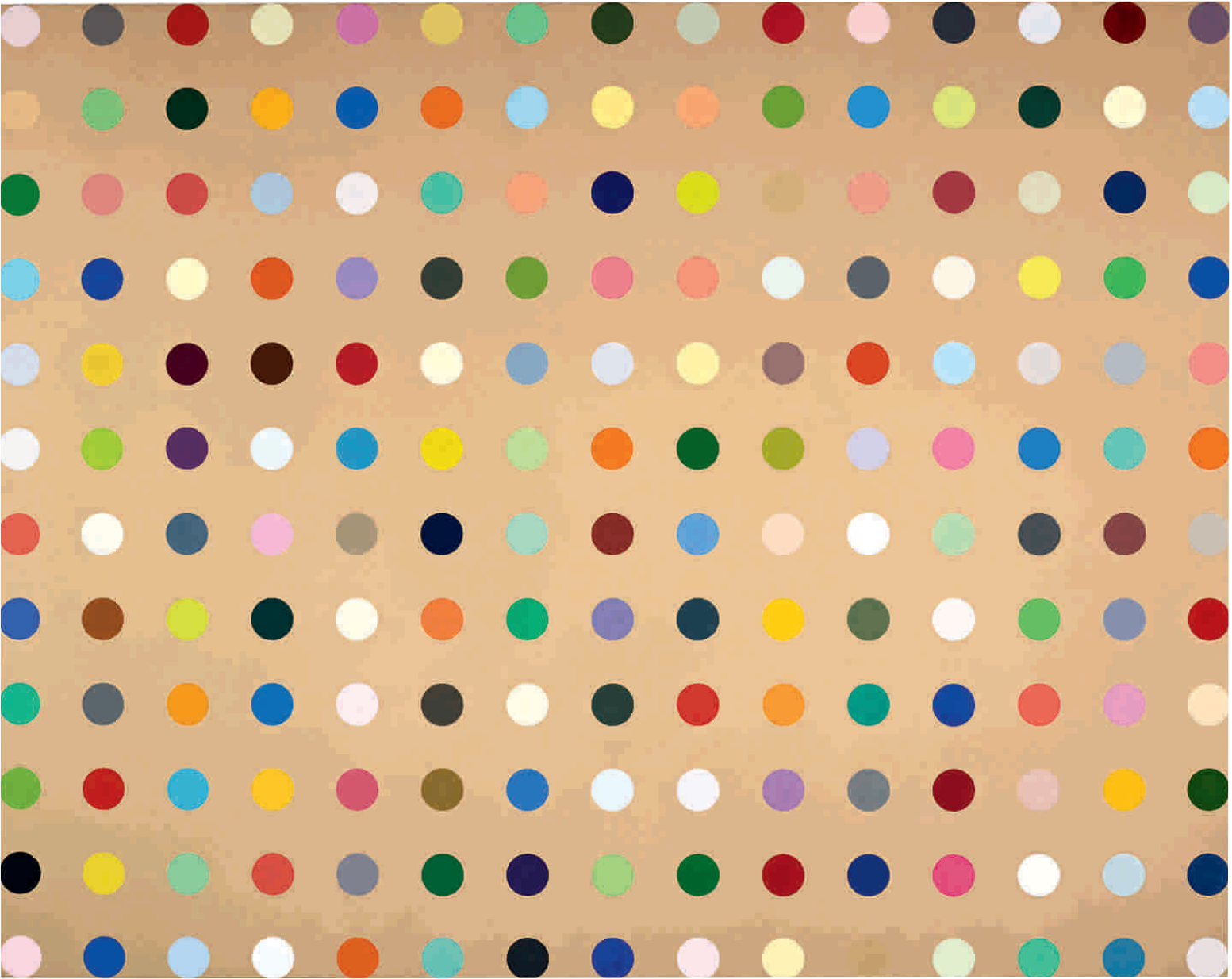
36 x 36 in [x 3]

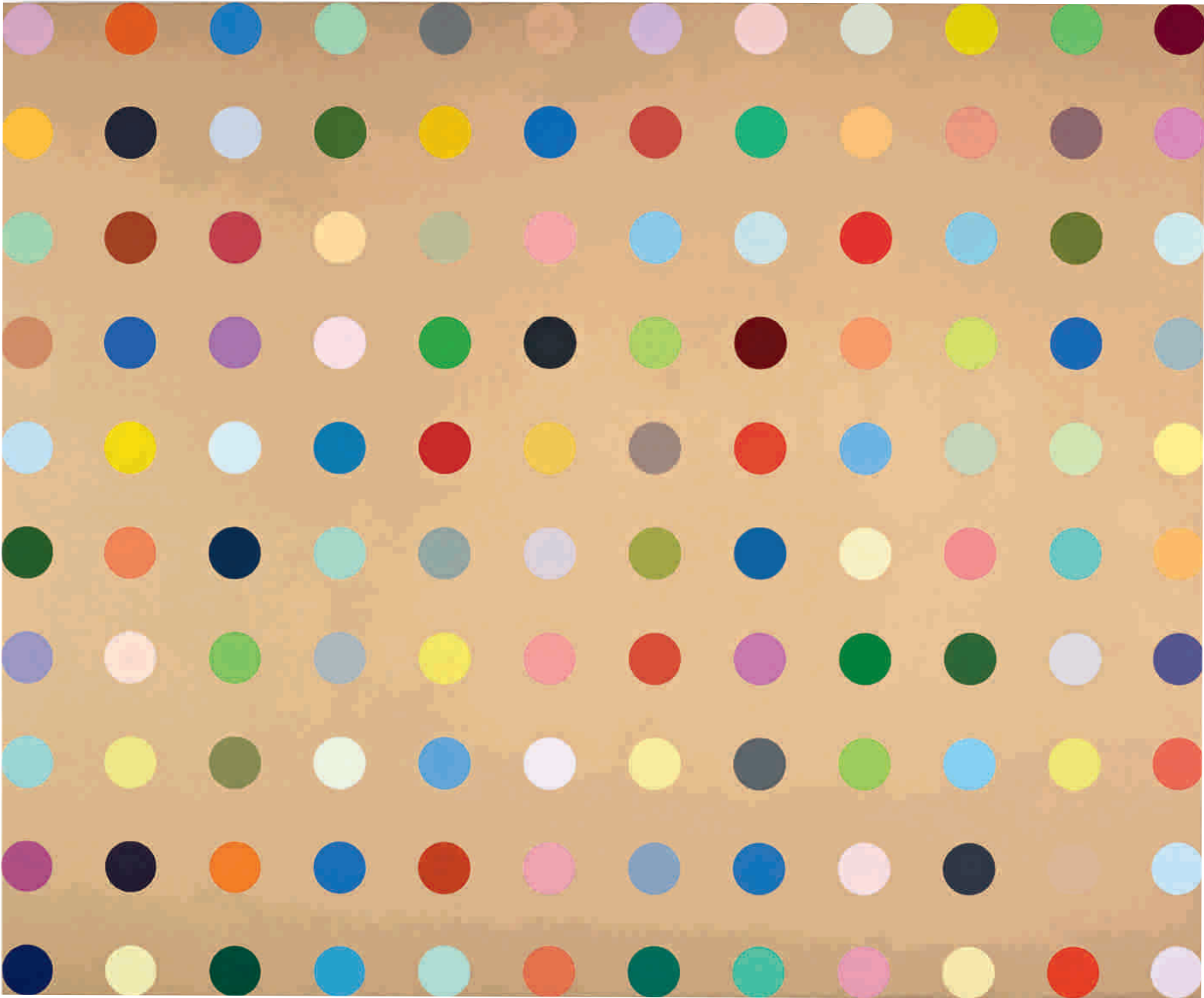
135











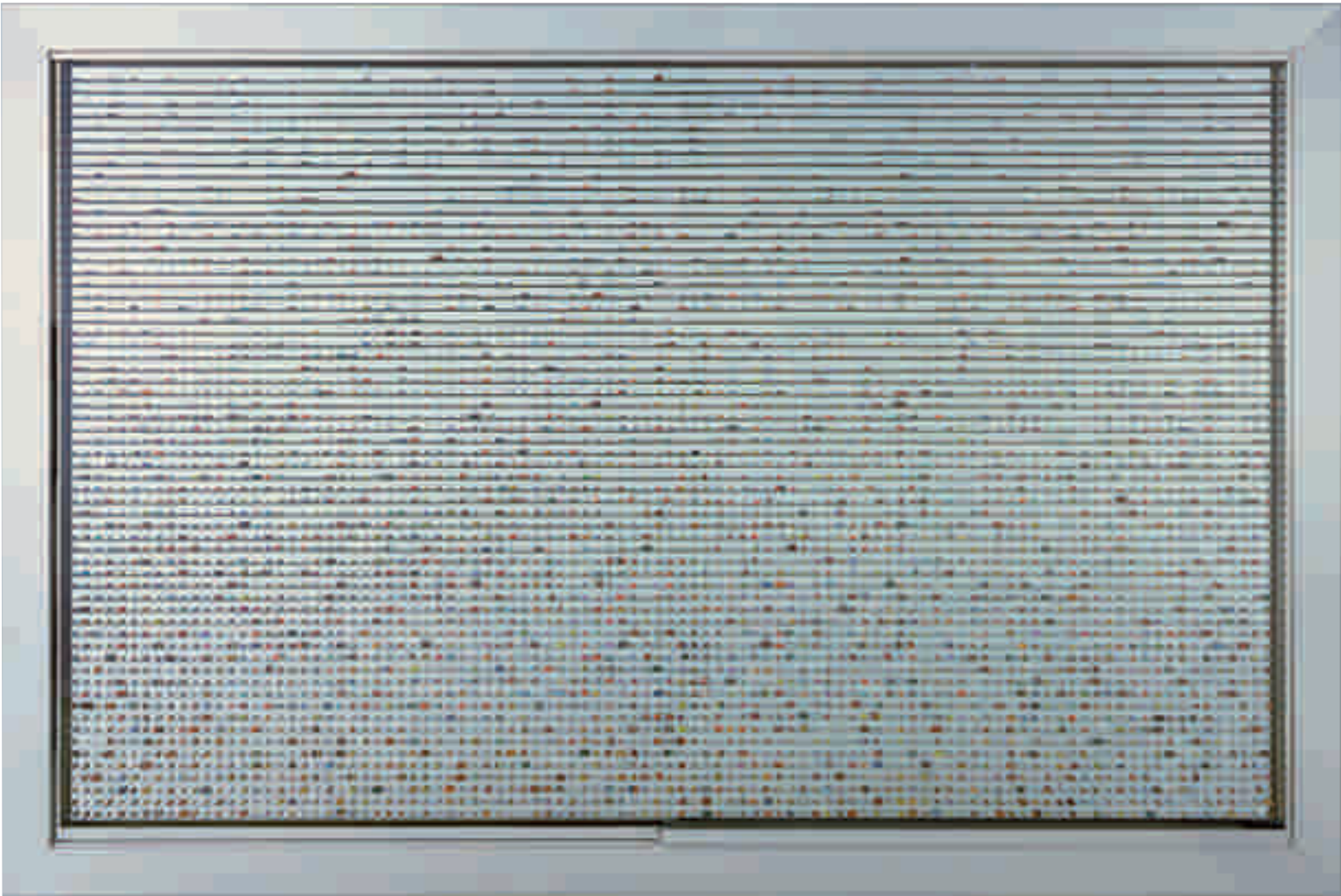


Lullaby Autumn
2002

Stainless steel and glass
with painted resin,
plaster and metal pills

72 x 108 x 4 in

144





Here Today, Gone Tomorrow
2008

Glass, stainless steel, fish, fish
skeletons, acrylic, MDF, paint
and formaldehyde solution

80¼ x 144⅞ x 144⅞ in

148



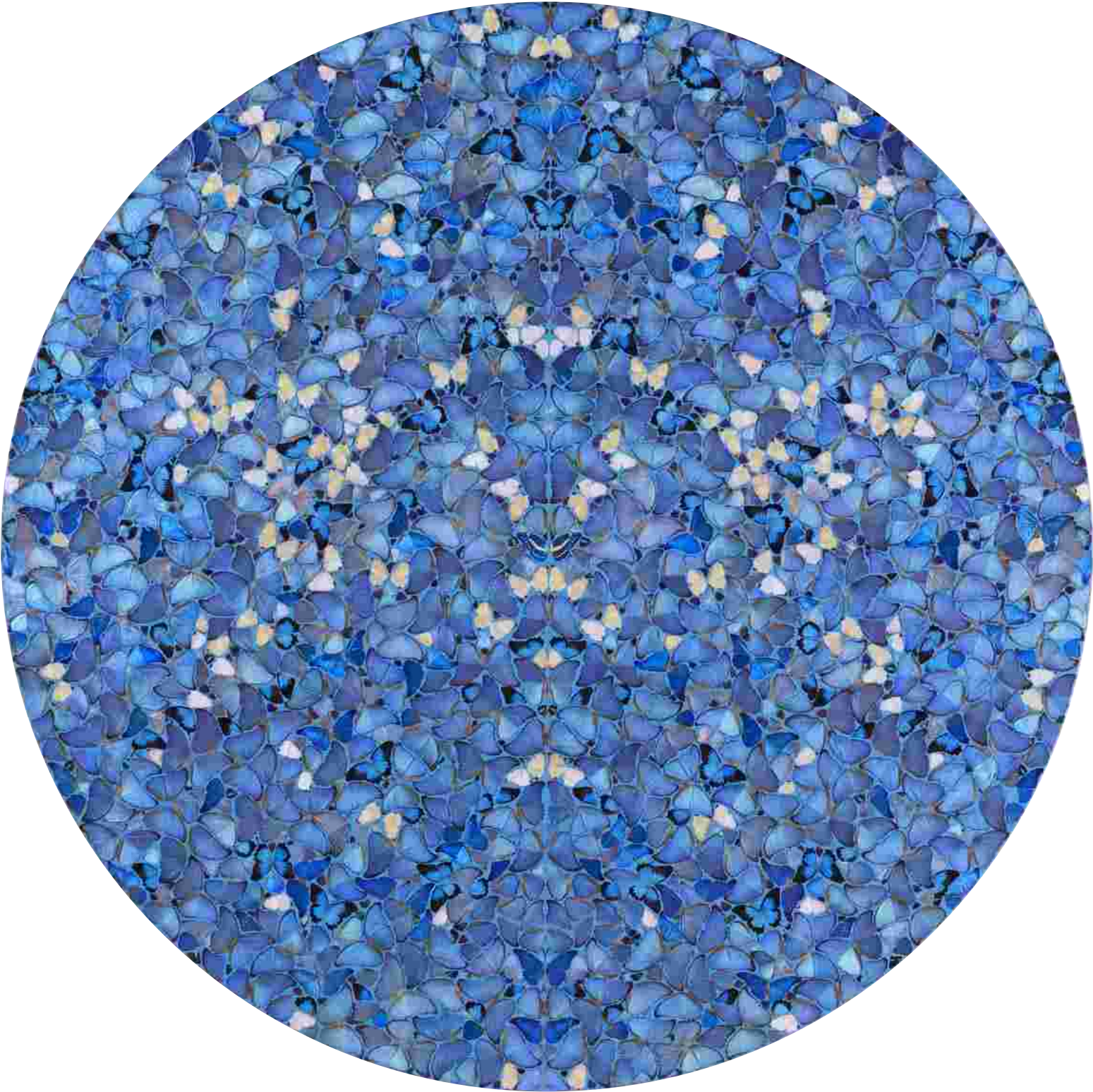


Immortal Life
2008

Butterflies and household
gloss on canvas

96 in [diameter]

152



Beautiful, V for Victor, V for
Victory, It's a Beautiful World
in the Japanese Garden Painting
2007

Household gloss on canvas

72 in [diameter]

154

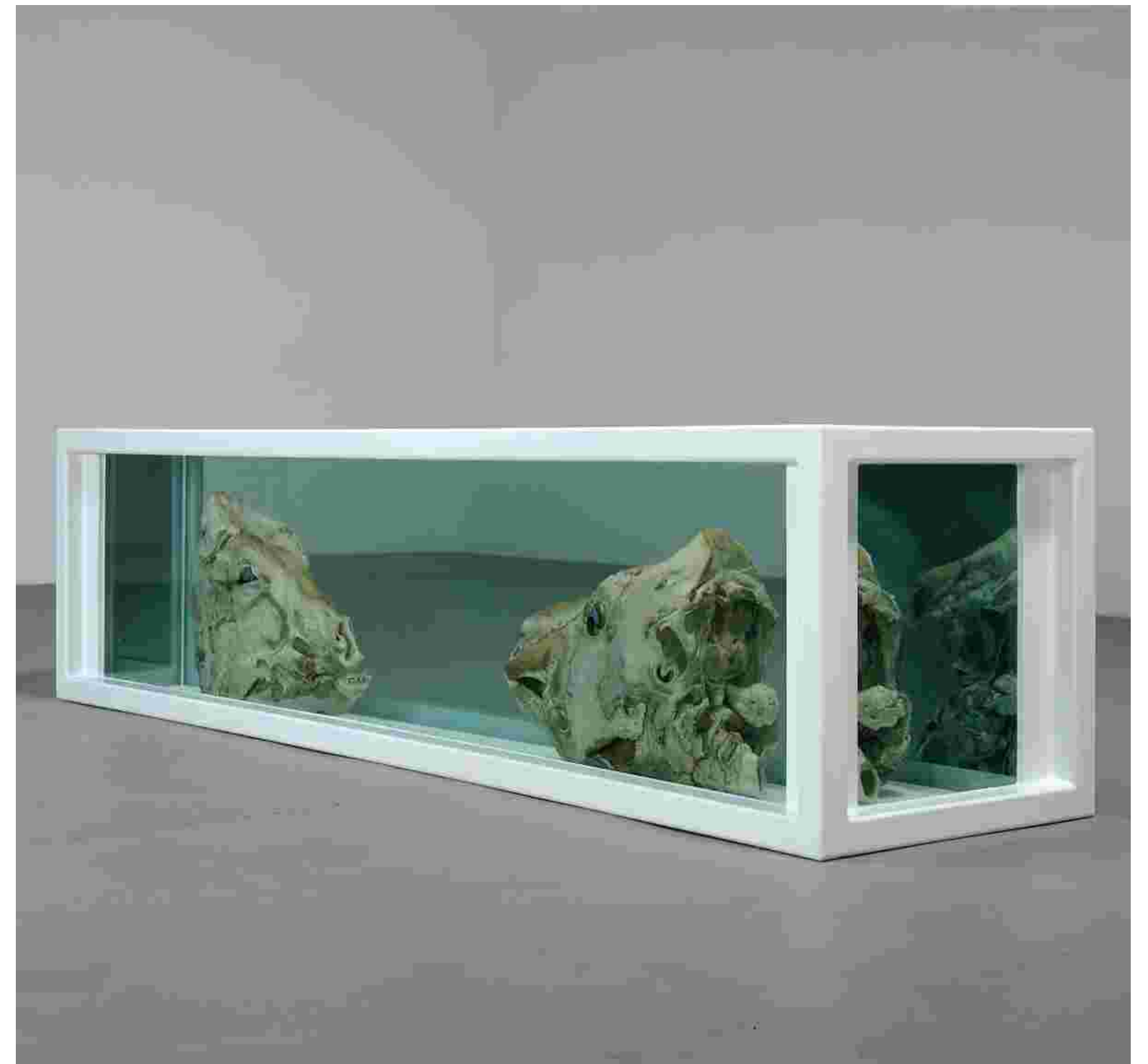


Schizophrenogenesis
2008

Stainless steel, glass, cows' heads
and formaldehyde solution

18 x 72 x 18 in

156

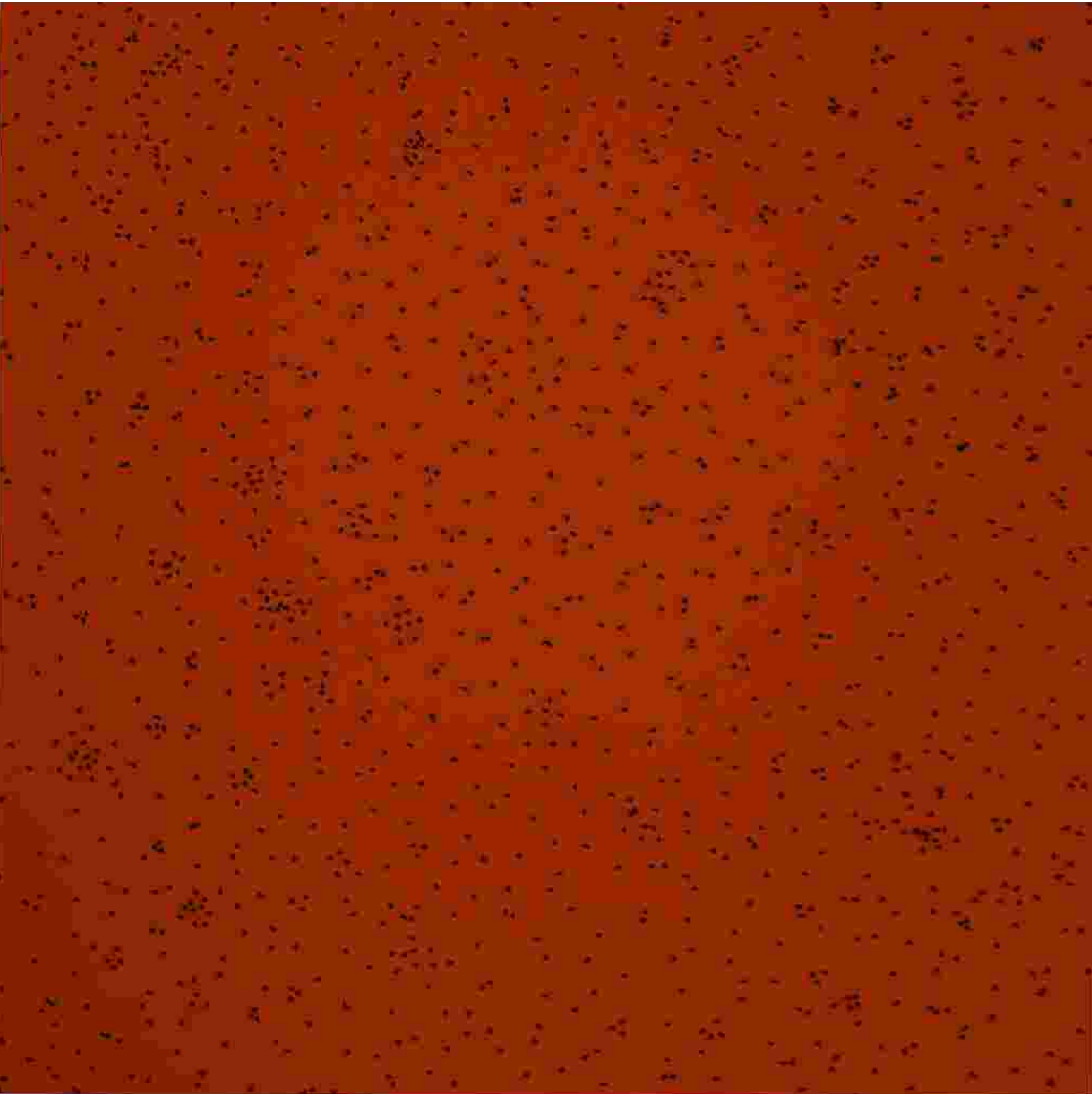


Revolution
2008

Flies and household
gloss on canvas

84 in x 84 in

158





The Child's Dream (detail)
2008

Foal, resin, gold-plated
stainless steel, glass and
formaldehyde solution

65¾ x 91 x 37¾ in

162



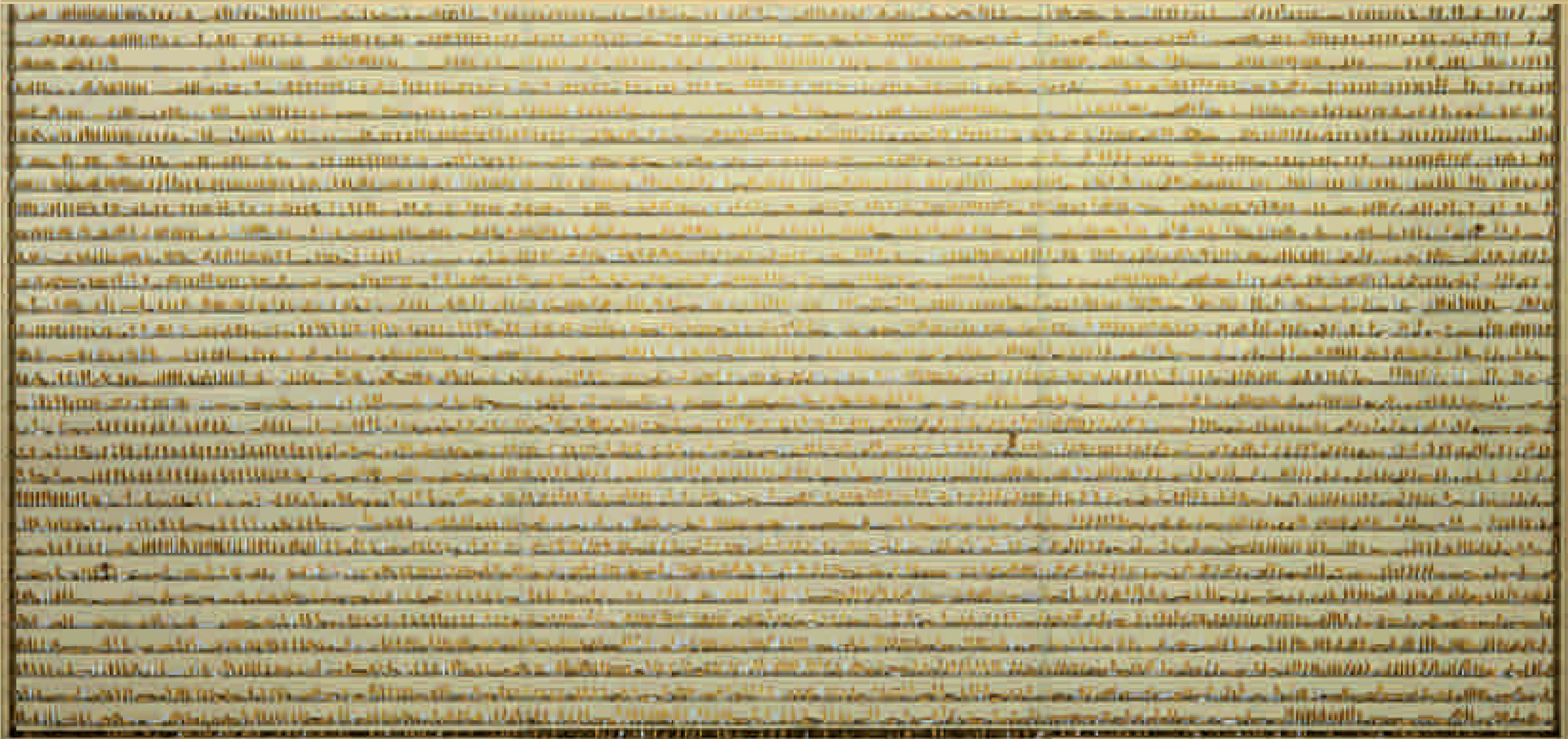
The Child's Dream
2008

Foal, resin, gold-plated
stainless steel, glass and
formaldehyde solution

65³/₄ x 91 x 37³/₄ in

164



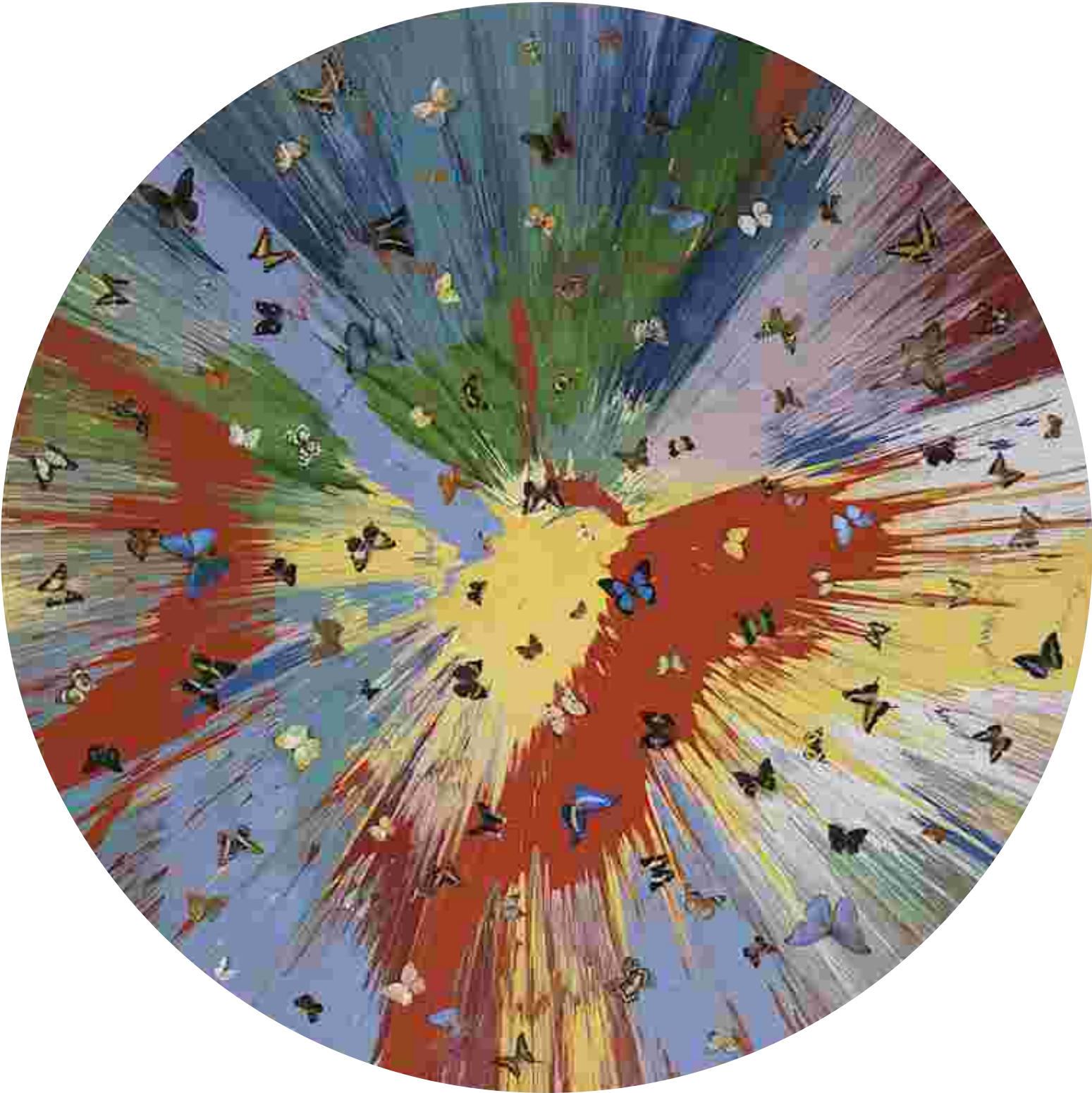


Beautiful Explosion of Vanity
Painting (with Butterflies)
2007

Butterflies and household
gloss on canvas

84 in [diameter]

168



I Want to Spend the Rest of
My Life Everywhere, with
Everyone, One to One,
Always, Forever, Now (detail)
1991

Glass, compressor, rubber tubing,
spray-gun and ping-pong ball

Dimensions variable

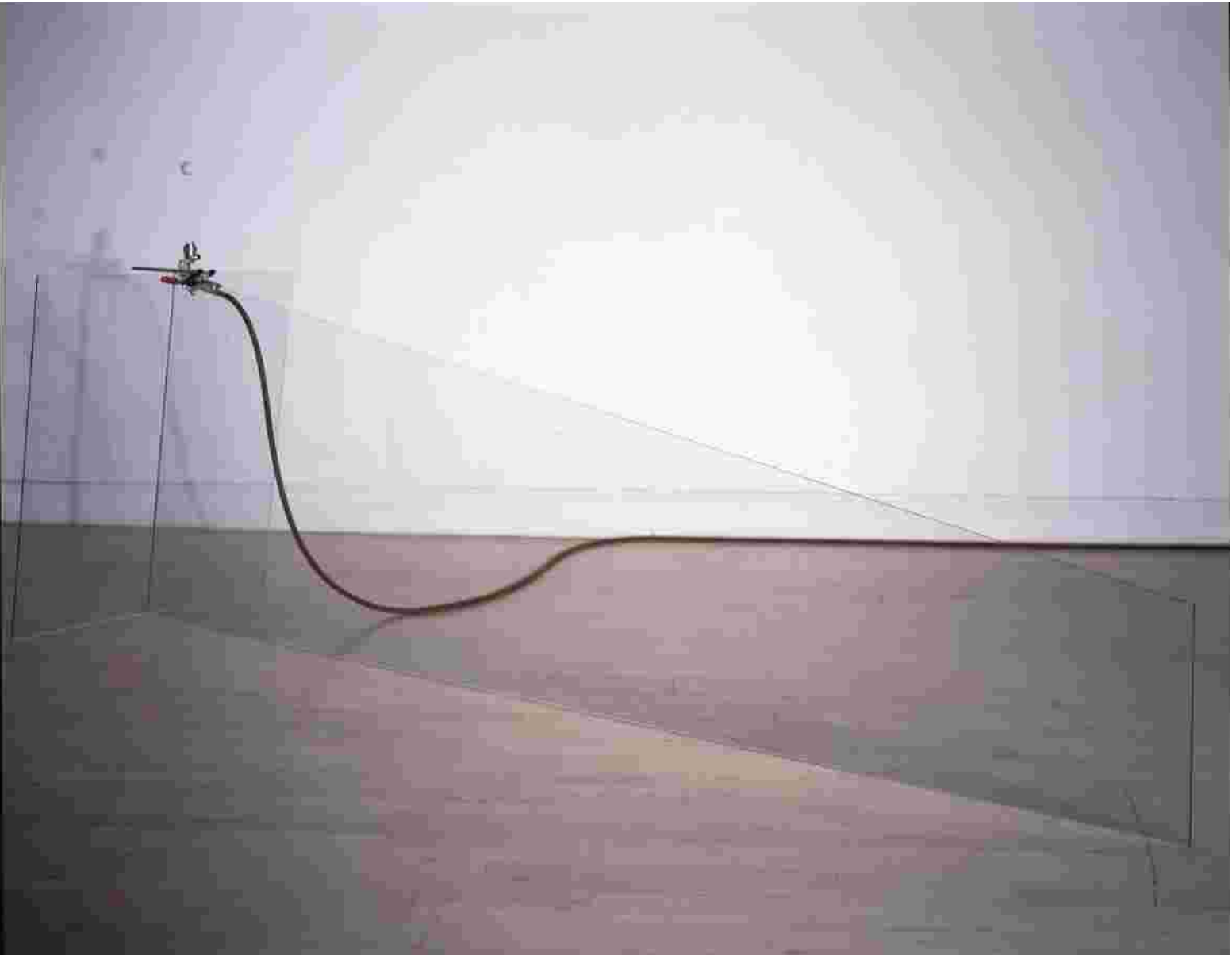
170



I Want to Spend the Rest of
My Life Everywhere, with
Everyone, One to One,
Always, Forever, Now
1991

Glass, compressor, rubber tubing,
spray-gun and ping-pong ball

Dimensions variable





The Acquired Inability
to Escape (Purified)
2008

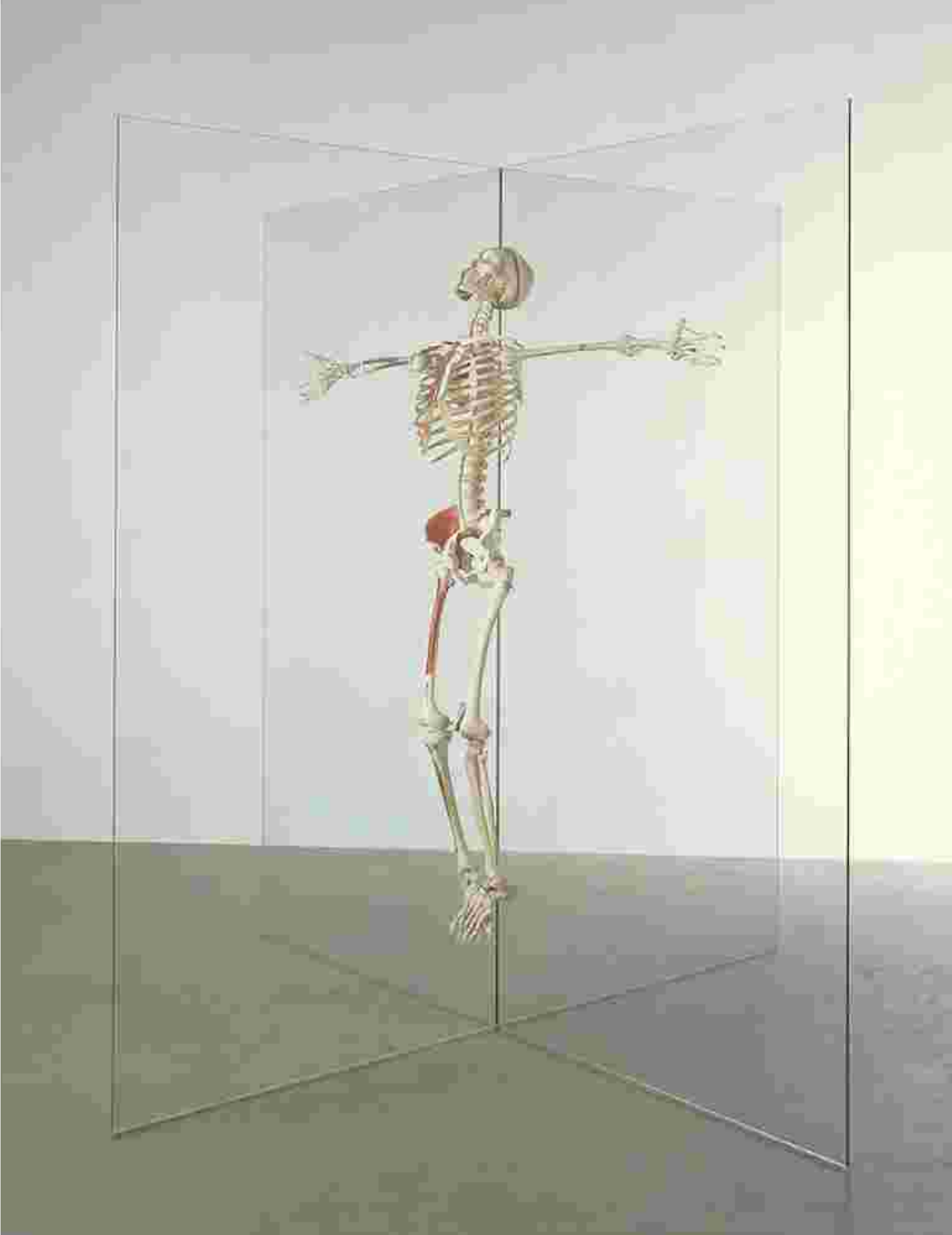
Glass, steel, Formica, MDF,
office chair, ashtray, cigarettes
and lighter

84¹/₈ x 119⁷/₈ x 78 in

176









This volume is published in
conjunction with the exhibition

Damien Hirst
Requiem

April 25 to September 20, 2009

PinchukArtCentre
1-3/2, Block A,
Chervonoarmijska/
Baseyna Street
Kyiv, Ukraine
www.pinchukartcentre.org

Other Criteria
14 Welbeck Street
London W1G 9XU
www.othercriteria.com

Designed by Jason Beard

Publication © 2009 Other Criteria/
PinchukArtCentre

Foreword © 2009 Victor Pinchuk

Introduction © 2009 Eckhard Schneider

Requiem © 2009 Michael Bracewell

Conversation © 2009 Damien Hirst/

Takashi Murakami

All artworks © 2009 Damien Hirst

ISBN 978-1-906967-05-5

All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced in any manner
whatsoever without prior written permission
of the copyright holders and of the publishers

Exhibition

Damien Hirst

Eckhard Schneider

Assistance

Lydia Yermakova

Organization/PinchukArtCentre

Peter Doroshenko

Exhibition Managers

Halyna Stakhurska

Olga Yurkevich

Yevgeny Solonin

Igor Stefanovich

PinchukArtCentre

General Director

Eckhard Schneider

Artistic Director

Peter Doroshenko

Executive Director

Dmitry Logvin

Curator

Alexander Soloviov

Director of Building

Maintenance

Igor Stefanovich

Accountant

Lyudmila Stelya

Press and Public Relations

Dennis Kazvan

Exhibition Manager

Yevgeny Solonin

Project Manager

Halyna Stakhurska

Logistics

Olga Yurkevich

Financial Manager

Andrey Yankovoy

Office

Olga Panchenko

Assistant to the General Director

Lydia Yermakova

Team Assistant

Irina Nikitina

Damien Hirst would also like to thank:

Hugh Allan, Jason Beard,
Tina Carmichael, Simon Davies,
Frank Dunphy, Lorna Dunphy,
Molly Epstein, Briony Fforde,
Sadie Fitzsimmons, Brenda Fontalio,
Mary Gould, Ken Graham, Tom Hale,
Neil Harper, Susannah Hyman,
Jay Jopling, Rachael McNabb,
Thomas Malcherczyk, David
Montgomery, Guy Morey,
Andry Moustras, Sarah Nicholls,
Maia Norman, Sylvia Park,
Victor Pinchuk, Oliver Playne,
Will Potter, Charles Russell,
Martyn Rossiter, Eckhard Schneider,
Yuki Shima, Minky Sloane, Kevin
Storror, George Taylor, Jack Tennant,
Jude Tyrrell, Anna Walker, Steve
Warner, Millicent Wilner and everyone
at Science, White Cube and the
PinchukArtCentre.