

O CORPO ALÉM DA PELE EM ANDRES SERRANO

THE BODY BEYOND THE SKIN IN ANDRES SERRANO

Celso Vitelli

ANDRES SERRANO
ARTE ABJETA
RELIGIÃO

O artigo discute a poética visual de Andres Serrano, seguindo o percurso de criação do artista. Realiza-se um recorte das produções visuais de Serrano, a explorar como temas de suas obras a sexualidade e a profanação da religião católica. O estudo reafirma que as produções singulares de cada artista geralmente não acontecem no vácuo, elas afloram e se afirmam, acredita-se, quando comparadas a outras que as precederam.

ANDRES SERRANO
OBJECT ART
RELIGION

The article discusses Andres Serrano's visual poetics following the artist's creative journey. A selection of Serrano's visual productions is made, exploring sexuality and the profanation of the Catholic religion as themes in his works. The study reaffirms that the unique productions of each artist generally do not happen in a vacuum, they emerge and assert themselves, it is believed, when compared to others that preceded them.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Este artigo aborda as representações do corpo na arte, com foco no artista Andres Serrano, analisando as relações entre corpo e obra de arte, assim como entre os títulos e as obras apresentadas.

Com esse artista e suas produções, busco pensar como certas imagens da arte podem suscitar todos os tipos de emoções positivas ou negativas: de indiferença, aproximação ou afastamento. Carrego tal pergunta sempre comigo, sobre o que provocaria no espectador, por exemplo, certas produções visuais como as de Serrano. Acredito que o mais interessante não é somente a imagem em si, o que vemos imediatamente, o conteúdo objetivo da obra, dado a princípio pela própria imagem no seu suporte material, mas os outros significados, para além do que somos visualmente capazes de mirar. Dessa forma, penso que seria importante ampliar os modos de ver e perceber corpos, estéticas e assim por diante – as imagens fabricam discursos e fazem surgir mundos distintos daqueles que aparentemente as habitam. Algumas duplicam fatos do nosso cotidiano, conceitos que carregamos conosco, provocando-nos a pensar mais abertamente sobre o que vemos.

Nessa direção, um ponto a ser explorado seria exatamente as relações entre *títulos x obras*, sobretudo sua importância, haja vista que, por vezes, aparecem de forma irônica em determinadas obras, como as de Serrano. Com essa relação, busco tensionar questões como as que tratam de subtrair o título da obra: o que isso causaria? Como isso muda a percepção da imagem? Podemos pensar que o título é a informação que não está na imagem, mas que a compõe e a faz visível de outra maneira.

Nesse caminho, investigo poéticas visuais para tomar consciência do tema corpo, ou melhor, das suas partes, fragmentos que possam representar o todo, relacionando os títulos das obras às formas criadas e com as quais artistas como Serrano dialogam com os espectadores. Isso tem me levado a pensar o corpo como lugar de conhecimento, mesmo em sua fragmentação. Luisa Duarte (2004, p. 180), sobre os emblemas do corpo, afirma:

O todo deve ser capturado em fragmentos, porque é assim que a vida se apresenta no mundo contemporâneo. Em Manet, como em Baudelaire, a cena cotidiana pode conter o estilhaço esclarecedor, desde que, ao tomar forma, não se submeta às regras de um realismo que castra o sentido. O todo agora se reflete no detalhe.

Ainda sobre pensar e representar o corpo em fragmentos, Mônica Zielinsky, Maria Lúcia Kern e Icleia Cattani (1995) escrevem sobre essa condição do corpo social contemporâneo. As autoras afirmam que seria um incentivo à “[...] representação de corpos humanos seccionados e fraturados. Drama, ambiguidade e heterogeneidade do significado dos corpos exigem esse tipo de representação” (ZIELINSKY; KERN; CATTANI, 1995, p. 68). Para trilhar esse caminho, deve-se pensar nas relações que reúnem em uma só obra temas como corpo, fragmento, título da obra e religião. Meu foco a seguir, considerando tais aspectos, concentrar-se-á em Andres Serrano.

SERRANO: O ARTIFÍCIO DA ABJEÇÃO

Andres Serrano (1950) nasceu em Nova York, Estados Unidos. Ele ficou mais conhecido por suas fotografias com temas polêmicos. Seu trabalho caracteriza-se, principalmente, por imagens em grandes formatos e sem manipulações digitais. Ao longo dos

1. Disponível em <https://www.artnet.com/artists/andres-serrano/>. Acesso em: 31 maio 2021.

anos, ele tem atraído reações negativas de líderes religiosos, ativistas conservadores e senadores, que já protestaram contra o financiamento de seu trabalho com recursos públicos. As obras de Serrano estão presentes em museus ao redor do mundo, incluindo o Museu de Arte Contemporânea de Chicago e a *Corcoran Gallery of Art* em Washington, D.C. Outro detalhe importante sobre o artista é o uso de suas imagens em capas de álbuns para bandas de *heavy metal*, como o *Metallica*, por exemplo. Serrano também explorou a música, gravou um álbum e criou uma série de vídeos sob o alter ego Brutus Faust¹.

As obras do artista, no mínimo, perturbam. Entre elas, temos: *Bloodstream* (1987); *Auto-Erotic* (1996); *Piss in Christ* (1987); *Piss Discus* (1988); *Jane Doe Killed by Police* (1992); *Knifed to Death I* (1992); *Semen & Blood III* (1990); *Rat Poison Suicide I* (1992); *Red Pope I, II e III* (1990).

Seus temas, voltados para a sexualidade ou para a profanação da religião católica, afastam e atraem espectadores, justamente por abordarem valores sensíveis a uma parte considerável do público. Acredito, no entanto, que o artista promove mais do que isso em certas obras, ele produz tensões usando, em sua poética, o artifício da abjeção. Em alguns de seus trabalhos, vemos a união de códigos religiosos, culturalmente construídos para a devoção, com substâncias que geralmente são consideradas repugnantes na cultura ocidental, como urina ou fezes (Fig. 01), por exemplo.

Para pensar a arte abjeta, compartilho o que afirmam Edson Sousa e Silvia Ferreira (2010, p. 76), acerca dessa forma de expressão:

Já não é mais possível simplesmente designar tais categorias como fora do campo da arte e fechar os olhos, reagindo assim de forma ingênua ao excesso de imagem, como os espectadores sem tempo, que fazem seu percurso evitando as imagens de que não gostam.

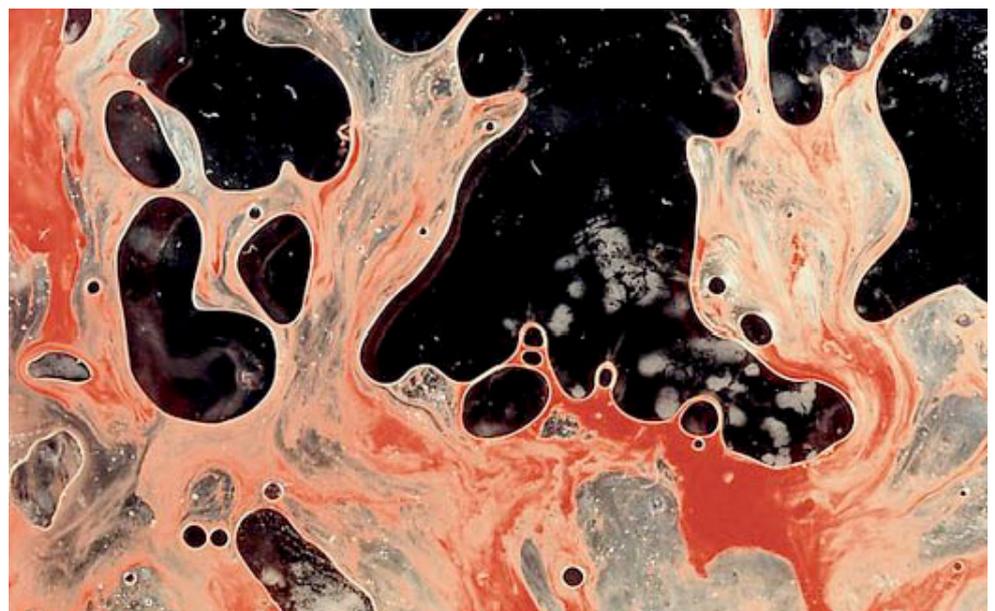


Figura 01. Andres Serrano. *Semen & Blood III*. Fotografia sobre papel. 53 x 80 cm, 1990. Fonte: Disponível em: http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/semen-and-blood-iii-g5_vlaQAXY6xWjq_q_tcqw2. Acesso em 20 jun. 2021.

2. O senador republicano, Jesse Helms, indignou-se com uma exposição retrospectiva de Robert Mapplethorpe e com as fotografias de Serrano ["Cristo do Mijo", em particular], sobretudo por tal exibição ter sido financiada parcialmente com dinheiro público, fato que levou a Galeria Corcoran de Washington, escolhida como o terceiro local para a mostra de Mapplethorpe, a cancelar o evento (FARRINA, 2009).

Para Hal Foster (2014, p. 147), por sua vez, o abjeto é uma "[...] substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele – íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito". Foster (2014, p. 147) ressalta, ainda, que a abjeção é uma condição na qual vemos a posição do sujeito como perturbada, ou seja, "[...] daí sua atração sobre artistas de vanguarda que querem perturbar esses ordenamentos do sujeito e da sociedade". Nesse caminho, Foster (2014) nos lança várias questões sobre o que seria a arte abjeta. Ele questiona se o abjeto chega a ser representável e, também, se seria possível evocar o obsceno que não seja uma pornografia?

Assim, constato que a teoria de Foster (2014, p. 148) dialoga com as obras de Serrano, principalmente quando o autor questiona se o conceito de abjeto seria "[...] destruidor ou, de alguma forma, fundador das ordens subjetivas e sociais; seria uma crise ou, de alguma forma, uma confirmação dessas ordens?". Seguindo seu pensamento, ele afirma que seria tarefa do artista sondar o abjeto e não o sublimar. Já nesse ponto, Serrano nos deixa uma dúvida ao olharmos suas obras: ele sublimaria o abjeto? Penso que a resposta a tal questão depende do público que a contempla. Foster, em continuidade, explica que a arte abjeta seguiu duas direções:

A primeira consiste em se identificar com o abjeto, de alguma forma aproximar-se dele – investigar a ferida do trauma, tocar o olhar-objeto obsceno do real. A segunda consiste em representar a condição de abjeção com o fim de provocar sua operação – flagrar a abjeção, tornando-a reflexiva, até repelente em si mesma (FOSTER, 2014, p. 149).

Creio que as obras de Serrano seguem mais pelo caminho da segunda direção do autor, um *realismo traumático*, porque, ao exemplificar as direções da arte abjeta, Foster refere a obra de Serrano, a qual, segundo o ex-senador dos Estados Unidos, Jesse Helms², deve ser examinada negativamente. Ainda sobre o evento, Matheus Araujo dos Santos (2013, p. 27) afirma que:

O fato de Serrano ter sido patrocinado pelo *National Endowment for the Arts* (NEA) levou diversas instituições políticas e religiosas, como a *American Family Association*, a promover campanhas questionando o patrocínio público de artistas que fariam a 'moral e os bons costumes'.

Outra teoria válida para pensarmos o abjeto na produção de Serrano é a de Júlia Kristeva (1980), principalmente quando ela considera que o cerne da abjeção surge a partir de uma perturbação, de uma transgressão de limites. Seria tudo aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Ainda, tudo que se afasta de valores morais e sociais de uma comunidade a ponto de ser repulsivo para certas pessoas. Também o autor Giorgio Agamben (2007), ao nos apresentar o conceito de profanar, considera aqui outra importante contribuição para pensarmos as obras de Serrano, pois, segundo ele:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda a memória das diferenças de classe, mas uma

3. *Piss Christ* é um Cibachrome de 60 x 40 polegadas com iluminação radiante, foco quase suave, com o tamanho de um altar. Tem um crucifixo de madeira e plástico de 13 polegadas de altura colocado em um tanque de armazenamento de Plexiglass de 18 x 12 polegadas, preenchido com a urina do próprio artista, que ele guardou por várias semanas (HOBBS, 1994, tradução minha).

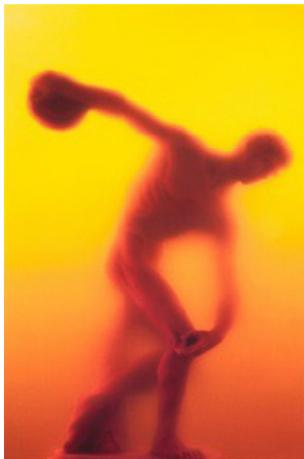


Figura 02. Andres Serrano. *Piss Discus*, Fotografia, cibachrome. 76,2 x 50,8 cm, 1988. Fonte: Disponível em: www.artnet.com/artists/andres-serrano/. Acesso em: 12 maio 2021.



Figura 03. Roberto Cidade. *Cristo Nosso de Cada Dia*. Ferro soldado. 230 x 150 x 60 cm, 1978. Fonte: Disponível em: <https://www.bing.com/images/search?q=roberto+cidade+cristo+nosso&qvt=roberto+cidade+cristo+nosso&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>. Acesso em 12 maio 2021.

sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso para transformá-las em meios puros (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Essa lógica de raciocínio do autor, do “novo uso” de um objeto, por exemplo, que envolve separar um elemento, podemos ver em *Piss Christ*³, onde o crucifixo é selecionado pelo artista, sendo realocado em outro contexto, conferindo a ele um novo uso. Consequentemente, isso traz uma nova significação, nesse caso com a junção do pote de vidro e o fluido que envolve tal crucifixo.

Ainda sobre a imagem *Piss Christ*, esta foi similarmente atacada em 2011, em Avignon, na França, por um grupo de católicos fundamentalistas, que invadiu uma galeria e danificou a obra com um martelo, que atingiu o rosto de Cristo. Na mesma linha de *Piss*, Serrano possui outra obra, chamada *Piss Discus* (1988), na qual a figura usada para a fotografia foi uma réplica em gesso da estátua grega *Discóbulo* (455 a.C.), do escultor Míron (Fig. 02), transformada em uma figura mítica por um tanque saturado de luz e coberto por de urina (HOBBS, 1994).

Serrano não é o primeiro artista que se aproxima das referências religiosas. Hermann Nitsch (1938), em 1969, já utilizava em seus trabalhos tais referências, como em *A concepção de Maria*, de 1969, uma ação pública na qual “[...] ele joga sangue e vísceras de cordeiro sobre o corpo nu de uma mulher atada a uma cruz, representando a Virgem Maria” (TRIGO, 2009, p. 44). Outros exemplos são: Jeff Koons (1955) e Ron Athey (1961), que, em suas performances, apresentam as relações entre desejos e sexualidade, explorando também o corpo masculino e ícones religiosos, em trabalhos como *Saint Sebastian Removed from the Stake* (1997). Já Roberto Cidade (1938-2011) expõe o tema da crucificação em *Cristo Nosso de Cada Dia* (1978), escultura feita em ferro soldado com tubos que atravessam o corpo de um Cristo (Fig. 03), “consumido por uma estrutura que lembra o maquinário residual de um mundo futurista”, segundo Gaudêncio Fidelis (2017, p. 43). Retrocedendo um pouco na história, Guignard (1896-1962), em *Cristo* (s.d.), apresenta uma pintura com o rosto de Cristo na qual o sangue lhe escorre sob as têmporas (FIDELIS, 2017). Dessacralizando a imagem de Cristo na cruz, temos também Fernando Baril (1948), com um acrílico s/tela neobarroco, intitulado *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva* (1996). Nessa pintura, Baril apresenta elementos de toda ordem, nas mãos e pés da imagem, e, entre eles, uma garrafa de Coca-Cola, uma lata de sopas Campbells, instrumentos de tecnologia, além de outros itens (FIDELIS, 2017).

Também nessa linha, o fotógrafo americano Joel-Peter Witkin (1939) trabalha com temas relacionados a patologias, morte, pedofilia, fetos e cadáveres. Ele dá a ver aquilo que alguns podem considerar como um desfile de bizarrices. Assim, imagens como as de Witkin e Serrano podem, além de serem consideradas profanas ou bizarrices, receber bem o status de “poderosas”.

Por outro lado, Luciano Trigo (2009, p. 225) afirma que há uma vertente de produção contemporânea que se baseia na “[...] surrada ideia de transgressão de valores morais e sistemas de crença como recurso para atrair a atenção”. Ele argumenta que esse tipo de produção está mais relacionado à publicidade do que à arte, porque é baseada sobretudo em provocações. Indo mais longe, Trigo (2009, p. 225) diz: “ninguém pode duvidar que a técnica e o talento se tornaram dispensáveis para o sucesso do artista contemporâneo”, sustentando a tese de que a esquisitice se fixou como um dos padrões do pluralismo pós-moderno. Ainda nessa direção, além de as “ofensas a

crenças religiosas e valores coletivos” (TRIGO, 2009, p. 226) serem usadas como ferramentas de marketing, ele informa o nome de alguns artistas que seguem essa linha, como Priscilla Backes, que expôs um quadro que consistia na fusão de imagens de Cristo e Bin Laden, ou Luke Sullivan, que fez uma escultura da virgem Maria de burca, entre outros. Ainda segundo o autor:

No Rio de Janeiro, em 2006, um ‘pênis-crucifixo’, da falecida artista Márcia X., causou tantos protestos que obrigou a direção do Centro Cultural Banco do Brasil a retirar a peça da exposição *Erótica – Os sentidos na arte*. O que, por sua vez, gerou protestos dos artistas contra a censura. A PEC foi retirada em função de milhares de correntistas do Banco do Brasil (entre os quais dezenas de empresas poderosas) terem pressionado o banco – que, afinal de contas, custeou a exposição com dinheiro dos correntistas (TRIGO, 2009, p. 226).

As obras de Serrano buscam alterar, incitar percepções, promovendo novas experiências de olhar. As conexões entre o abjeto e o real nas obras do artista podem estar relacionadas às referências de signos de opressão, como quando ele faz a imersão da imagem de Cristo ou do Papa em materiais abjetos. Segundo Santos (2013, p. 36), o Papa banhado em sangue remete a toda “[...] violência e ‘impureza’ que envolve a instituição Católica, o que contribui para a desnaturalização da mitologia que insiste em associá-la apenas às dimensões sagradas [...]”. Serrano teria dito, em 1993, o seguinte: “Sinto-me atraído por assuntos que beiram o inaceitável, porque vivi uma vida inaceitável por tanto tempo” (HOBBS, 1994, p. 17). Sobre a “vida inaceitável”, à qual se refere, talvez tenha a ver com o fato de ele ter sido abandonado por seu pai, um marinheiro mercante que tinha outras três famílias, segundo Robert Hobbs (1994). Sobre a biografia do artista, Hobbs (1994) ainda afirma que Serrano, quando bem jovem, passava horas no *Metropolitan Museum of Art* olhando arte Renascentista. Essa experiência, que parece ter sido tão intensa para o artista, pode tê-lo influenciado para que, aos 12 anos de idade, decidisse tornar-se artista.

Impossível pensar os temas de Serrano, suas obras, sem pensar a presença do corpo em diferentes poéticas visuais produzidas ao longo da história mundial da arte. As presenças do corpo na arte, já no início do século XX, especificamente na Arte Moderna, procuram subverter a tradição do nu. Segundo Viviane Matesco (2009, p. 8):

[...] através da fragmentação e da deformação do corpo, na segunda metade do século, essa crise da outrora equilibrada visão antropocêntrica é ainda mais acentuada, uma vez que a matéria, a animalidade e a crueza passam a ser exploradas. Dessa maneira, a arte contemporânea profana a antiga imagem de um corpo idealizado por intermédio do reconhecimento da corporalidade humana, seja através de uma ação ou pela ênfase da sexualidade, a utilização de fluidos e odores.

Serrano fala do seu lugar, de estar dentro e fora ao mesmo tempo, e também de não entender a arte contemporânea. Seu intento é produzir trabalhos que qualquer pessoa possa entender. Nesse caminho, ele faz com que a relação entre títulos e obras (imagens), penso, sejam fundamentais. Ademais, talvez o conceito de beleza presente nos trabalhos do artista resida exatamente no fato de que o resultado, de muitas das imagens produzidas pelo artista, seja tecnicamente dotado de beleza, por meio

do uso de cores. Seus temas, porém, para certos espectadores, não são “belos”. Para o artista, seu trabalho tem potencial de ser “[...] agradável ou desagradável, as reações sobre ele falam mais do espectador do que do material do trabalho. Suas imagens são fortes e trazem certa religiosidade”, segundo Juliana Mafra (2017, p. 71). A autora salienta ainda que Serrano procura a beleza, e defende suas obras sob a argumentação de que o artista quer fazer “uma imagem mais bonita possível” (MAFRA, 2017, p. 71). Creio que um espectador, ao observar as produções de Serrano, só se dá conta do que abordam os temas da maioria das obras do artista quando lê os seus respectivos títulos. Assim, o título às vezes passa a ser algo que não está na imagem, mas que a compõe e possibilita vê-la de outra maneira. Nessa direção, por vezes, as imagens do artista podem nos remeter a algo que ela não é, de fato.

Se a presença de elementos corpóreos contraria a sublimação tradicional do corpo expressa no gênero nu, a redução do corpo apenas à sua corporeidade achata a riqueza de sua complexidade. Certamente, a exposição de dimensões do corpo antes reprimidas profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente (MATESCO, 2009, p. 8).

Sobre o que afirma a autora acima, pensemos no movimento contrário que faz Serrano, ou seja, ele não achata a riqueza de complexidade das imagens dos corpos que apresenta, faz melhor, estabelece uma conexão essencial entre os títulos e as suas obras. Leva-nos a pensar sobre os tantos significados e camadas de sentidos que podem ter a arte. Serrano produz arte que surpreende, faz perguntas. Assim, das muitas reações possíveis dos diferentes públicos em relação aos trabalhos do artista, desde o mais comum até o crítico especializado, vale lembrar que cada sociedade aceita a camada que é possível, aquela que precisa em sua época.

Arthur Danto (2015), no capítulo *A vanguarda intratável*, do livro *O abuso da beleza*, menciona, sobre a fotografia *Piss Christ* (Cristo mijado) de Serrano, que esta se tornou “[...] um talismã nas guerras culturais dos anos 1990, fez uma fotografia menos notória numa série que ele chamou de *The History of Sexuality* (A história da sexualidade)” (DANTO, 2015, p. 57). Lembrando que a fotografia mostra um pequeno crucifixo de plástico submerso em um tanque de vidro com a urina do artista. Danto explica que essa imagem está associada à degradação, assim como o uso da urina em *Cristo mijado* (2015). O autor afirma ainda que:

Faz parte da história do sofrimento de Cristo – sua paixão – a ideia de que ele foi submetido às indignidades que o personagem da foto de Serrano busca voluntariamente. Contudo, o efeito produzido pela urina precisa continuar associado à repulsa, caso contrário, a busca empreendida pelo personagem perde todo o sentido (DANTO, 2015, p. 57).

Podemos pensar com Serrano o quanto ele tensiona com suas obras a relação entre as imagens da violência e a violência das imagens ao mesmo tempo? Também o visível e o invisível que pode conter a iconografia das imagens. Ou seja, imagens que nos conduzem além daquilo que vemos. Nesses pares, Serrano mescla o sagrado e o profano em *Piss Christ*, sobretudo se pensarmos que o sagrado remete ao que não deve ser violado, infringido. Como afirma Pires (2005, p. 74), “[...] ao sagrado se deve



Figura 04. Andres Serrano. *Piss in Christ*, Fotografia, cibachrome, 150 x 100 cm, 1987. Fonte: Disponível em: <https://magazine.artland.com/immersion-piss-christ-stories-of-iconic-artworks/>. Acesso em: 12 maio 2021.

obediência, respeito e crença. Segundo René Girard, sagrado, poder e violência estão intrinsecamente ligados”. Acredito que *Piss Christ* (Fig. 04) remete ao pensamento do artista sobre a Igreja Católica, por ele referida como opressora, principalmente no que diz respeito às mulheres, aos negros, às minorias em geral, ou qualquer pessoa que não siga seu programa.

Serrano ainda afirmou em entrevista que a obra não foi “absolutamente calculada” para ofender e também disse que sua intenção era estetizar Cristo, que via uma linda luz que estetizava a imagem (HOBBS, 1994). Porém, na mesma entrevista, ele admitiu que seu título foi intencionalmente provocativo e que, se não houvesse indicado no título da peça a palavra *mijo*, a maioria das pessoas seria completamente seduzida por ela (HOBBS, 1994). É uma intrigante afirmação, porque, se olharmos somente a imagem, sem saber qual é o título da obra, a intensa luz alaranjada, com o crucifixo nela mergulhado, vemos, esteticamente, com efeito, uma imagem intrigante. Ao mesmo tempo, para certos espectadores, a combinação do encontro impossível entre urina e crucifixo pode causar estranhamento, de modo que uma cacofonia de sentidos é imediatamente acionada. A poética de Serrano, em minha visão, sai do eixo das grandes obras de arte, pelo menos as mais conhecidas, que propõem aos espectadores as mesmas experiências de ver e sentir. Para certos públicos, ao saber dos materiais que compõem as obras do artista, o encontro com elas passa a ser um convite ao mal-estar. Ou seja, ao usar a imagem de Cristo, no crucifixo com a urina, Serrano estaria fazendo uma blasfêmia. Nessa direção, outros artistas na história da arte já foram interpelados por evocarem temas religiosos e blasfemarem com suas poéticas visuais. Certamente a lista é grande para mencionar, além dos artistas já citados neste texto.

Dos estudos minuciosos de Aline Miklos, sobre os muitos significados da palavra blasfêmia, é interessante aqui recortar o que ela aponta (incluindo como exemplo obras de Serrano) como uma *blasfêmia transgressiva*. Para a autora:

Ela não é necessariamente uma crítica, mas faz referência a símbolos sagrados a fim de dessacralizá-los ou colocá-los no limite entre o sagrado e o profano, transgredindo algum interdito de uma determinada religião. Como exemplo, poderíamos citar a obra *Parricruz* e até mesmo a já citada *Piss Christ*. Nelas, não se vê uma crítica precisa e direta ao cristianismo, mas os autores quebram a sacralidade do objeto em questão (MIKLOS, 2013, p. 129).

Miklos (2013) ainda explica que tal expressão poderia ser considerada uma dessacralização do corpo de Jesus. Ainda, a obra dessacraliza o crucifixo quando o mergulha em um líquido formado por urina e sangue, mesmo que, entretanto, não aparente ser constituído dessas matérias. A partir disso, pressuponho que essa “não aparência” dos materiais que compõem as partes de uma obra como *Piss Christ*, ou seja, se eles fossem desconhecidos, assim como o seu título, por exemplo, ficaríamos somente com uma bela estética de luz, fluidos e a imagem do crucifixo.

Seguindo a análise das obras de Serrano, para Matheus Santos, se o sangue pode “[...] horrorizar e o esperma pode provocar nojo, Serrano mescla estes materiais de forma a praticamente anular o aspecto do desgosto, fazendo com que o que há de atrativo sobressalte-se e revele imagens verdadeiramente ‘agradáveis’” (SANTOS, 2013, p. 33).

Durante o verão de 1989, o mundo artístico americano ocupou-se com um debate referente à censura. A discussão referiu-se a dois fotógrafos, Robert Mapplethorpe



Figura 05. Andres Serrano. *Red Pope*, 1990. Fotografia, cibachrome, 152,4 x 101,6 cm, 1990. Fonte: Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/>. Acesso em: 12 maio 2021

(1946-1989) e Andres Serrano (1950). Serrano havia feito uma série de estudos que envolviam a presença de fluidos do corpo humano. Segundo Archer (2001, p. 214), entre essas imagens, uma delas era:

[...] uma rica imagem em dourado de Cristo na cruz, havia sido obtido fotografando um pequeno crucifixo de plástico num frasco de urina. Como sugeriu o crítico David Levi Strauss, provavelmente não era tanto a imagem, 'que é realmente bonita' – que perturbava as pessoas, mas o seu título, *O Cristo do mijó* (1987).

As retrospectivas dos dois artistas, segundo Archer, foram parcialmente financiadas por dinheiro público, suas peças, no entanto, foram rechaçadas por membros do Senado e pelo público. Como afirmam Sousa e Ferreira (2010, p. 77), “o abjeto nos captura justamente naquilo que, ao nos expulsar de seu campo visual, nos atrai”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar acerca dos temas de e com Andres Serrano ajudou-me a ver como suas obras subvertem, inovam, provocam e transformam conceitos dados como incólumes, como o de religião, por exemplo. Suas poéticas estabelecem novos diálogos com os temas que o artista nos apresenta. Além disso, tal estudo reafirma que as produções singulares de cada artista geralmente não acontecem no vácuo, elas afloram e se afirmam, creio, quando comparadas a outras que as antecederam.

Deste momento em diante passo a pensar ainda sobre o despertar de sensações do/a leitor/a, sejam elas de prazer ou repúdio de cada indivíduo em relação a certas produções artísticas, como as de Serrano, que colocam o corpo, ou partes dele, no centro de suas obras e o articulam, ou não, com os desejos ou rejeições continuamente despertadas pelas imagens aqui apresentadas. Nesse caminho, procuro contribuir para a exploração deste tema, que considero sempre relevante para a arte, *o corpo*, relacionado aqui a temas religiosos, à abjeção, entre outras provocações. Como artista e professor de Artes Visuais, não busco somente estudar a liberdade de expressão por meio de minhas leituras e produções poéticas, mas a libertação de pensar em uma estrutura corpórea comum. Acredito que, no ato de criar, o criador próprio sabe o que visa, porém, não criamos somente para nós, pois esperamos, do espectador, reações àquilo que fazemos e a ele apresentamos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*: Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DUARTE, Luisa (Org.). *Paulo Sergio Duarte: a trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- FARINA, Mauricius Martins. *Sobre as fotos proibidas de Robert Mapplethorpe*. Studium 29, Campinas, Unicamp, 2009. Disponível em <https://www.studium.iar.unicamp.br/29/4.html?https%3A//www.studium.iar.unicamp.br/29/4/>. Acesso em 07 abril 2009.

- FERREIRA, Edson Sousa e Silvia. Marcas do abjeto na arte contemporânea. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317464263_Marcas_do_abjeto_na_arte_contemporanea. Acesso em 20 fevereiro 2010.
- FIDELIS, Gaudêncio. Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- HOBBS, Robert. Andres Serrano: works 1983-1993. New York: Institut of Contemporary Art, 1994.
- KRISTEVA, Julia. Pouvoirs de l'horreus: Essai sur l'abjection. Paris: Édition Seuil, 1980.
- MAFRA, Juliana. O amargo humor na arte contemporânea. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAP-AQPGQ7>. Acesso em 20 abril 2017.
- MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- MIKLOS, Aline. Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2352/1754>. Acesso em 20 fevereiro 2013.
- PIRES, Beatriz Ferreira. O Corpo como Suporte da Arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: SENAC, 2005.
- SANTOS, Matheus Araujo dos. Imagem-abjeto: um estudo sobre manifestações estéticas da abjeção. Disponível em : Acesso em 04 maio 2013.
- TRIGO, Luciano. A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. São Paulo; Civilização Brasileira, 2009.
- ZIELINSKY, Mônica; KERN, Maria Lúcia B.; CATTANI, Icleia B. Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985). Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-graduação em Artes, 1995. 195 p. (Coleção Visualidade; v.1).

CELSO VITELLI

Professor Associado 3 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos cursos de Graduação em Artes Visuais: Bacharelado e Licenciatura. Doutor (2008) e Mestre (2002) em Educação pela UFRGS. Possui experiência na área de Educação, com ênfase no Ensino de Arte.

<http://lattes.cnpq.br/1613583163752757>

<https://orcid.org/0000-0002-9292-9233>