

LA DEFENSA DE SERRANO

La defensa que hace Lippard de Serrano se vale de un triple análisis: examina (1) las propiedades *formales* y *materiales* de su obra; (2) su *contenido* (el pensamiento o significado que expresa); y (3) su *contexto*, o lugar en la tradición occidental. Cada paso es importante, de modo que los veremos con más detalle.

En primer lugar, Lippard describe cómo es *Piss Christ* y cómo se hizo. A muchas personas les repugnó tanto el título de la obra que no fueron capaces ni de mirarla; otras sólo la vieron en pequeñas reproducciones en blanco y negro. Mis alumnos creyeron que la imagen mostraba un Cristo en un lavabo o en una jarra de orina, cosas que no son ciertas. La fotografía real tiene un aspecto distinto del que ofrece en una reproducción pequeña en una revista o un libro (como la incluida aquí), de la misma manera que los aficionados dirán que un original de Ansel Adams tiene calidades que ninguna reproducción puede conservar. *Piss Christ* es enorme para ser una fotografía: 2,5 × 1 metros, aproximadamente. Es un cibacromo, una fotografía en color satinada y de gran riqueza cromática. Es una técnica con la que resulta difícil trabajar porque la vítrea superficie de las copias se estropea con facilidad al tocarla con la punta de un dedo o por la menor mota de polvo.

Aunque la fotografía se hizo utilizando orina (del propio artista) y tiene «pis» en el título, la orina no es reconocible

como tal. El crucifijo aparece grande y misterioso, bañado en un fluido dorado. Escribe Lippard:

Piss Christ —el objeto del furor de la censura— es una imagen fotográfica misteriosamente bella... El pequeño crucifijo de madera y plástico se torna casi monumental al flotar, ampliado fotográficamente, en un oscuro fulgor dorado y rosáceo que es al mismo tiempo amenazador y espléndido. Las burbujas que flotan en la superficie sugieren una nebulosa. Sin embargo, el título de la obra, que es crucial en el empeño, transforma este icono cultural fácilmente asimilable en un signo de rebelión o en un objeto repugnante simplemente cambiando el contexto en el que se ve.

El título de Serrano es discordante (sin duda de manera intencional). Parece tener la finalidad de desgarrarnos entre el escándalo y la cavilación sobre una imagen misteriosa, tal vez incluso reverencial.

Con respecto a las cualidades «materiales» de la obra, Lippard explica que Serrano no considera los fluidos corporales vergonzosos sino naturales. Tal vez su actitud tenga su origen en su trasfondo cultural: Serrano es miembro de una minoría en Estados Unidos (es en parte hondureño y en parte afrocubano). Lippard señala que en el catolicismo se han descrito durante milenios el sufrimiento físico y los fluidos corporales como fuente de fuerza y energía religiosas. En las iglesias hay redomas que contienen tejido, sangre, hueso e incluso cráneos que conmemoran santos e historias de milagros. En vez de inspirar pánico u horror, estas reliquias son veneradas. Quizá Serrano creció con un tipo de encuen-

tro con lo espiritual en forma carnal más vital que el que percibe en la cultura que lo rodea y ahora se remite a ello. El artista quería condenar la manera en que la cultura es religiosa de boquilla sin refrendar verdaderamente los valores de esa religión.

Es difícil evitar un debate sobre forma y materiales sin extenderlo a un debate sobre el contenido. Ya hemos empezado a acometer el segundo aspecto del artículo de Lippard considerando el *significado* que se proponía comunicar el artista. Serrano habló a Lippard de sus inquietudes religiosas:

¡Llevaba dos o tres años haciendo fotos religiosas cuando me di cuenta de que había hecho un montón de fotos religiosas! No tenía ni idea de que tuviera esta obsesión. Es una cosa latina, pero también europea, más que americana.

Serrano afirma que esta obra no fue hecha para denunciar la religión, sino sus *instituciones*, para mostrar cómo nuestra cultura contemporánea está comercializando y abaratando el cristianismo y sus iconos. Lippard apoya esto observando que el artista produjo en 1988 un grupo de obras similares (*Piss Deities*) que muestran otros famosos iconos de la cultura occidental flotando en orina, desde el Papa hasta Satanás. El análisis del contenido o significado de otras obras perturbadoras como *Cielo e infierno* requiere pasar a hablar del *contexto* de Serrano.

El tercer punto de la triple defensa de Lippard va, pues, más allá del examen de las propiedades formales o temas de su obra para ocuparse de sus fuentes de inspiración y de sus

antecedentes artísticos. Serrano alude a sus «fuertes lazos con la tradición artística española, que tanto puede ser violenta como hermosa», mencionando especialmente al pintor Francisco de Goya y al director cinematográfico Luis Buñuel. Este contexto artístico-histórico es interesante e importante pero complejo. Me centraré sólo en la primera de estas comparaciones y consideraré a Goya más detalladamente, con el fin de evaluar si Lippard ha usado una estrategia razonable al relacionar el polémico arte contemporáneo de Serrano con este preeminente y respetado predecesor español.

GOYA, ¿UN PRECURSOR?

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), contemporáneo de Hume y de Kant, fue un partidario de los valores democráticos modernos. Su vida coincidió con las revoluciones francesa y americana y con los terrores de la Guerra de la Independencia española. Por su genio ocupa un lugar indiscutible en el canon de arte occidental. Nombrado pintor oficial del rey de España en 1799, Goya es bien conocido por sus imágenes de nobles de uniforme adormado con borlas de oro y damas vestidas de brillantes sedas y satenes. Pintó familiares escenas de género españolas como corridas de toros, pero el sexo y la política nunca estuvieron lejos de su arte. Su atrayente pero polémica *Maja desnuda* atrajo sobre él la atención de la Inquisición española.

Goya fue testigo de tumultuosos acontecimientos políticos cuando el ejército de Napoleón invadió España; pintó nume-