

LA CENSURA COLECCIONABLE

No hay nada impuro en sí mismo. Una cosa es impura para quien la considera impura.

Pablo de Tarso. Carta a los Romanos, 14:14

Hay obras que tienen la capacidad de introducir cambios en los dispositivos de mediación que las sostienen. Es el caso de *Presos políticos en la España contemporánea*, de Santiago Sierra, la verdadera instigadora de la colección Censored, de Tatxo Benet.

En medio del jaleo que suscitó la obra de Sierra en la edición 2018 de la Feria Arco, como mínimo hay un detalle que parece haber pasado desapercibido a los responsables de la Feria, a los de la galería que secundó retirar la obra, así como a los comentaristas y tertulianos que, a continuación, inflaron el globo mediático: los 24 rostros de las fotografías que presentó Sierra están completamente pixelados. De lo que se deduce que aquella serie de imágenes no fue solamente censurada por Ifema, sino que ya lo había sido antes. A pesar de que la creación artística y la censura se consideran, generalmente, términos opuestos,¹ el trabajo de Sierra llevaba

¹ En contraste con la caracterización del artista como genio creativo, habitualmente, nos imaginamos al censor como un burócrata chupatintas con aires de una mojígatería marcadamente perversa –se halla un «placer perverso» en la censura, según han escrito Robert Atkins y Svetlana Mintcheva (2006: xv)–. El escritor Salman Rushdie encabezaba un artículo en *The New Yorker*, en 2012, con la consideración de que: «la censura es anticreación, energía

inscrita «su propia» censura como parte del acto creativo. ¿O es que alguien ha llegado a ver algún preso político en la serie *Presos políticos...*?²

Los retrocesos en la libertad de expresión se consideran una señal fehaciente de la pérdida de derechos en las democracias liberales. Aun así, la magnificación de la igualdad de acceso a la hora de tomar la palabra también ha sido señalada en ocasiones como encubridora de formas de dominación y discriminación.³ Por otro lado, la negativa, des-creación, la incorporación del no-ser en el ser».

2 Tampoco ha llegado a constatarse que el efecto líquido de la fotografía *Piss Christ* (1987), de Andrés Serrano, se deba realmente a la orina, a pesar de que esta suposición ocasionó uno de los casos de censura más controvertidos en la historia reciente. Junto con la serie de fotografías *X portfolio*, de Robert Mapplethorpe –que también forma parte de la colección *Censored-*, *Piss Christ* fue un blanco de las cruzadas que protagonizó el senador Jesse Helms en contra del «arte ofensivo», las llamadas *guerras culturales*, que se produjeron a caballo de la década de 1990 y que acabaron con la financiación pública para artistas en los Estados Unidos. La censura en el arte no suele estar motivada por una cuestión exclusivamente iconográfica, sino que, tal como ha desarrollado W. J. T. Mitchell, en la presunta ofensa de la imagen también acostumbra a intervenir la dimensión verbal; o sea, aquello que se pone de manifiesto con la cartela que acompaña a la obra y que esta no tiene por qué dejar ver de una forma explícita (2005: 141). Así es como sucede con *Piss Christ*: que el cristo esté realmente sumergido en orina es una información que llega al espectador exclusivamente por la referencia del título y la descripción técnica de la obra. Pasa lo mismo con *Presos políticos...* Mientras que en la controversia de Arco se cuestionaba que la obra mostrara presos políticos en un Estado donde «no» hay presos políticos, la obra de Sierra no incluye rostro alguno que sea claramente reconocible ni ningún nombre personal. La alusión se limita al título de la obra y a los pies de las imágenes.

3 La libre expresión de los sujetos en la esfera pública es, para Jürgen Habermas, un principio fundamental de los estados constitucionales modernos. Michel Foucault ha relacionado, en cambio, la exigencia que empuja a los ciudadanos demócratas a expresarse públicamente con el

autonomía del arte, el ideal que debería garantizar la independencia de la práctica artística respecto de poderes de distinto signo, también se ha puesto en entredicho en tanto que instrumento especialmente eficiente a la hora de disimular los intereses políticos y de mercado que continuamente intervienen en la práctica del arte y en su circulación pública.

Hans Haacke ha sido un artista pionero en denunciar la censura que se ha convertido prácticamente en estructural en el mundo del arte: tanto artistas como curadores han internalizado las reglas del juego, y los museos de arte se han equipado con mecanismos preventivos con el fin de que los proyectos de exposición que no atraen multitudes, que pueden resultar controvertidos y que pueden acabar siendo perjudiciales respecto a la cartera de patrocinadores de la institución, sean desestimados de entrada.⁴ Es decir, según

panóptico de Jeremy Bentham y, por tanto, con las formas de dominación sutiles que los estados modernos usan para mantener a la población bajo control y vigilancia (Durham Peters, 2005: 136-142). La crítica feminista también se ha dirigido al concepto de esfera pública liberal para cuestionar la indiferencia que se requiere a los sujetos que toman parte en ella respecto a las respectivas particularidades, que son relegadas al ámbito privado. De este modo, la defensa de una libertad de expresión generalizada y uniforme habría contribuido a disipar las diferencias culturales, de género y de clase que atraviesan a los distintos ciudadanos cuando estos se posicionan y participan del debate público (Fraser, 1992: 109-142).

4 Tanto con su obra como con textos, Hans Haacke ha reflexionado en repetidas ocasiones en torno a las formas que toma la censura en relación con la institución artística. En paralelo, Haacke se ha ganado la fama de artista rebelde, que «es rechazado por historiadores del arte, críticos [...] y autoridades culturales, los cuales evitan sus puntos de vista corrosivos sobre la política y la sociedad, rechazando incluir su trabajo en las exposiciones». Con estas palabras se presentaba Haacke en la hoja de sala de la exposición retrospectiva que tuvo lugar en la Fundació Antoni Tàpies en el año 1995: en un

Haacke, la censura no solo se manifiesta cuando se procede a retirar obras de arte de su exposición pública, sino que, en realidad, estos son los momentos de excepción. La censura se da generalmente entre bastidores y es apriorística; se disemina en la forma menos detectable, más eficaz y, al fin y al cabo, más nociva: la autocensura, que continuamente practican (practicamos) los actores implicados en el ecosistema artístico,

momento álgido de su reputación a escala mundial, con este texto se insistía aún en reafirmar la censura como una señal de identidad del artista. Pese a todo, la «censura fundacional» de Haacke ya había tenido lugar muchos años antes, en 1971, con la cancelación de su muestra en el Guggenheim de Nueva York de resultados de mostrar *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a real time in social system, as of May 1, 1971*. Diferentes comentaristas han recogido que el artista tuvo la habilidad de beneficiarse considerablemente de esta censura para dar impulso a su trayectoria, mientras que el curador de la exposición, Edward Fry, fue expulsado inmediatamente del museo cuando se opuso a la decisión de sus directivos, con lo que se inició «una caída en picado e irreversible de su carrera» (Zolghadr, 2016: 154). Historias como esta muestran que casos de censura no tienen siempre un efecto nocivo para los artistas, si bien la capitalización de los beneficios no tiene por qué ser equivalente entre las distintas partes damnificadas. De las piezas que se incluyen en la colección *Censored*, parece repetir en parte este parámetro la controversia que se produjo, en 2015, con la obra de Núria Güell y Levi Orta, *Ideologías oscilatorias*. Como consecuencia de la censura que esta obra recibió por parte del Ayuntamiento de Figueres, actualmente forma parte de la colección de Tatxo Benet. Pero, en paralelo, la misma censura tuvo unos resultados funestos para la organización del festival *Ingràvid* que la promovió, que dejó de recibir financiación de la institución municipal, y jamás ha vuelto a convocarse otra edición – mientras una colección de arte censurado puede servir para contribuir a reparar los daños que ha causado la censura en obras de arte, ¿qué hay que hacer con los cadáveres institucionales que el ejercicio de la censura ha dejado por el camino?-. Considerablemente más compleja es la historia de *Statue of a girl of peace*, la serie de estatuas que Kim Eun-sung y Kim Seo-kyung han realizado para presionar al Gobierno de Japón para que compense a las mujeres coreanas que se entregaron como esclavas sexuales a los soldados japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. La primera estatua se situó enfrente de la embajada de

sea cuál sea la posición que se ocupe en él.⁵

Buena parte del malestar que ocasionó *Presos políticos...* procede de la apariencia autocensurada, ¿o es que alguien pensaría que los rostros de los presos a cara descubierta habrían conseguido ser más ofensivos que enmascarados con un montón de píxeles?⁶ Los pies de las imágenes aportan un aspecto clave para la comprensión de este

Japón en Seúl, en el año 2011. Hoy, se contabilizan hasta 104 de estas esculturas repartidas por toda Corea. Cuando en 2019, la Trienal de Aichi, en Nagoya (Japón), acogió la exposición «After “freedom of expression”?», la pieza fue el desencadenante de una importante controversia que llevó al cierre de la exposición al cabo de tres días y a la retirada de la financiación gubernamental de la trienal. Curiosamente, los hechos tuvieron lugar en el marco de una exposición en la que se proponía reflexionar en torno a los límites de la libertad de expresión y, en medio de una serie de piezas que previamente habían sido retiradas de instituciones públicas en Japón, *Statue of a girl of peace* es la que atrajo nuevamente la acción censora.

5 En distintos trabajos recientes sobre la censura se ha manifestado la necesidad de avanzar en la comprensión de fenómenos relativos a la autocensura, a la vez que también se reconoce su dificultad. Katerina Gregos admite, en su ensayo para el catálogo del pabellón danés de la 51a edición de la Bienal de Venecia, que su propósito con la exposición «Speech matters» era tratar la autocensura, aunque «el curso de los acontecimientos y las conversaciones mantenidas con los artistas participantes en la exposición pusieron de manifiesto que este no era un aspecto que les resultara especialmente relevante» (Gregos, 2011: 21). Según Gregos, la autocensura es potencialmente más nociva que la censura directa, en tanto que la primera se insiere silenciosamente en la práctica de los artistas y puede tener efectos en ella a largo plazo. Atkins y Mintcheva también tratan la dimensión inconsciente de la autocensura, «el punto en el que la censura se torna invisible». Para la realización de su antología de ensayos, *Censoring culture*, admiten que «en una encuesta informal que hemos distribuido sobre el tema, “nadie” ha querido admitir si en alguna ocasión ha actuado como su propio censor» (2006: xxii). La colección *Censored* recoge difícilmente casos que puedan relacionarse con la autocensura, probablemente por las mismas razones. Entre las excepciones destaca el caso de *Silence*, de la artista

hecho: con estos textos se evidencia que los delitos que se han imputado a los presos se refieren, en gran parte, a polémicas que son relativas, también, a la libertad de expresión. Por este motivo, con la autocensura, Sierra estaría performando la auténtica obscenidad de la serie, que no solo sería la constatación de que en el Estado español haya presos políticos, sino, sobre todo, que en el Estado español falte libertad de expresión.

Presos políticos... no fue, por lo tanto, una obra censurada, sino un anzuelo para la censura. Recapitulemos: la primera censura concierne a su contenido, a la dimensión temática de la obra –los presos políticos son un fenómeno que a menudo se deriva de la represión de la libertad de expresión–; la segunda censura se refiere a la dimensión técnica y procesual –la teatralización de la autocensura por parte de Sierra, que con la ocultación de los rostros presupone una falta de libertad en cuanto al contexto donde se

Zoulikha Bouabdellah, que tenía que exponerse en el Pavillon Vendôme de Clichy poco después de los ataques terroristas que vivió París en noviembre de 2014. Ante el peligro de que su trabajo fuera malentendido en un contexto especialmente enrarecido y que el sentido fuera alterado por completo, la artista retiró la pieza de la exposición declarando públicamente que «mi intención no es el *shock*, ni es provocar, sino proponer una imagen que lleve al diálogo». Aun así, algunos medios y algunas organizaciones interpretaron que el miedo fue el auténtico instigador de la actuación de la artista (Naudet, 2015).

6 Otras obras igualmente controvertidas como *Always Franco*, de Eugenio Merino, presentada en la misma feria unos cuantos años antes, o *El Ninot*, por parte de Merino y Sierra tan solo un año después, eran claramente explícitas al mostrar el rostro de Francisco Franco y de Felipe VI, respectivamente. A pesar de que tanto en un caso como en el otro se levantó una polvareda considerable, en ningún caso las piezas fueron retiradas de la feria y no han tenido ni mucho menos la repercusión ni las secuelas de *Presos políticos...*

exhibirá la pieza-. De esta forma, cuando finalmente Ifema ordenó a la galería Helga de Alvear retirar la pieza -la tercera censura-, esta ya no llegó a ser tal, sino que los diferentes actores se limitaron a interpretar el guion que Sierra ya había anticipado.⁷

Más que desactivar *Presos políticos...*, Ifema corroboró la eficacia del trabajo y, de esta manera, su valía, por lo que el hecho de que aquella situación resultara inspiradora para el inicio de una colección de arte censurado probablemente deba entenderse como su desencadenante lógico.

⁷ A lo largo de la historia, el arte ha acostumbrado a participar de las controversias políticas y sociales de una forma activa, y «ha podido hacer acto de presencia en los conflictos en tanto que causa y provocación, así como combatiente, víctima y agitador» (Mitchell, 2005: 128). En cuanto a los abusos de poder y a las restricciones de la libertad de expresión que pueden motivar la censura, las obras de arte no tienen por qué comportarse de una forma pasiva. Las obras de arte pueden actuar en relación con la censura como la trampa para lobos que incorpora Amina Benbouchta en su obra *Piège à loup*: no se trata de esperar que de una forma más o menos azarosa la censura entre o no en acción, sino de pararle trampas que la pongan en evidencia a los ojos de todos. Igual como pasa con *Presos políticos...*, otras obras de la colección Censored probablemente tengan que entenderse como «anzuelos de la censura» más que como obras que hayan recibido la censura de una forma inesperada. Anteriormente, nos hemos referido a la intervención de Güell y Orta, *Ideologías oscilatorias*, que se basa en la puesta en circulación por el espacio público de símbolos fascistas que están prohibidos de entrada por la Constitución española. La situación de redundancia que esto desencadenó -la censura de una pieza que, a su vez, ya incorpora material censurado- puede tener como efecto revelar conductas relacionadas con la doble moral que a menudo acompaña a la restricción de la libertad de expresión. Otro caso es *Amén*, de Abel Azcona. Su obra ha recibido la acusación de «delito de odio» por tergiversar el uso de materiales que la Iglesia católica considera sagrados. La profanación y la violación de tabús morales pueden ser, en efecto, otra estrategia para atraer a la censura.

Sierra consiguió esquivar la represión y ofreció, en cambio, una representación magistral, que contó con la participación entregada de sus censores.⁸ Benet ha persistido en este impulso con la creación, en menos de tres años, de una colección que incorpora la obra de más de un centenar de artistas. Con la exposición de una selección de las piezas en la Panera se espera no solo incidir en la visualización de las atrocidades que, por motivos distintos, se han ocultado en

8 «El carácter ofensivo de la imagen no está grabado en piedra», dice Mitchell (2005: 131), sino que su daño potencial depende de la interacción que se establece entre la imagen y una serie de factores que le son externos. Las teorías de la libertad de expresión de cuño liberal se basan en la idea de que, de hecho, la ofensa reside, eminentemente, en el ojo del espectador, en su consciencia, y no hay, en cambio, imágenes que sean ofensivas en sí mismas y que lo puedan ser en cualquier circunstancia y contexto (Durham Peters, 2005: 36-45). Ahora bien, de la misma forma que desde una perspectiva liberal y moderna no parece adecuado dotar de agencia exclusivamente a la imagen, desde una perspectiva contemporánea probablemente tampoco resulte realista trasladar todo el peso de la ofensa a la consciencia del espectador. La ofensa es un producto, pensamos, que emerge de la especificidad de intersecciones que se dan entre unas imágenes y unos espectadores determinados, así como de tantos otros factores coyunturales que participan en dar forma a la escena de la recepción. De este modo, si el carácter ofensivo de la imagen no puede «grabarse en piedra», tendrá que reconocerse que tampoco puede anticiparse completamente el tipo de respuesta que emprenderá un espectador cuando se sienta ofendido. El contraste de dos casos que se recogen en *Censored* resulta ilustrativo al respecto: en 2014, el MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, supo sortear la presión pública que recibió y previno la retirada de *Cajita de fósforos*, de Mujeres Públicas, de la exposición «Un saber realmente útil», con la disposición de un cartel al principio de la exposición que alertaba a los visitantes sobre el potencial ofensivo de algunas obras que allí se contenían. En cambio, al año siguiente, cuando el MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, recibió presión de su patronato para la retirada de la obra *Not dressed for conquering*, de Ines Doujak, la institución se vio sumida en una espiral de desaciertos que implicó mantener cerrada la exposición «La bèstia i el sobirà» durante un periodo de tres días, así como la posterior dimisión del director del museo, acompañada del cese de los

diferentes puntos del mundo, sino visualizar, a modo de reto, la propia censura en tanto que atrocidad. Más que un fantasma procedente de los antiguos regímenes totalitarios o de la remota Santa Inquisición, la complejidad que presenta la censura en las sociedades contemporáneas hace necesario afinar en la comprensión de su multiplicación de caras.

Cèlia del Diego y Oriol Fontdevila

Referencias:

ATKINS, Robert; MINTCHEVA, Svetlana (2006). «Introduction: censorship in camouflage». En: *Censoring culture: Contemporary threats to free expression*. Nueva York; Londres: The New Press, p. xv-xxiv.

DURHAM PETERS, John (2005). *Courting the abyss: Free speech and the liberal tradition*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press.

FRASER, Nancy (1992). «Rethinking public sphere: a contribution to the critique of actual existing democracy». En:

dos curadores responsables del departamento de exposiciones y del departamento de programas públicos. Dos contextos institucionales similares reaccionaron de forma muy diferente a situaciones ocasionadas por la interpretación ofensiva de las obras que contenían. En cuanto a *Presos políticos...*, hemos sugerido que Sierra habría tenido la habilidad, en cambio, no solo de formular una obra de arte ofensiva, sino de determinar su recepción atroz. En cualquier caso, esto no se ha producido porque Sierra haya conseguido «grabar en piedra» la ofensa en su trabajo, sino prácticamente por lo contrario: el artista difuminó completamente los rasgos visuales que podían desencadenar una ofensa potencial. El rechazo del referente visual de una obra controvertida no podía sino desencadenar, por tanto, una reacción neurótica por parte de la organización de la feria. Sierra consiguió, así, retratar la censura como un gesto absurdo, una actuación que no necesita siquiera referentes visuales, una atrocidad paranoica en sí misma y carente de fundamento en el mundo real.

CALHOUN, Craig (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge (Massachusetts); Londres: The MIT Press, p. 109-142.

GREGOS, Katerina (2011). «Speech matters». En: *Speech matters*, p. 7-29. [Danish Art Council. Pabellón danés de la 54a International Art Exhibition Biennale di Venezia]

HAACKE, Hans [2009] (2016). «Lessons learned». En: ALBERRO, Alexander (ed.). *Working conditions: The writings of Hans Haacke*. Cambridge (Massachusetts); Londres: The MIT Press, p. 221-235.

MITCHELL, W. J. T. (2005). «Offending images». En: *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, p. 125-144.

NAUDET, Jean-Jacques (2015). «Clichy: Zoulikha Bouabdellah's silence taken down, when fear becomes censorship». *The Eye of Photography* (28 de enero). Disponible en línea en: <https://loeildelaphotographie.com/en/clichy-zoulikha-bouabdellah-s-silence-taken-down-when-fear-becomes-censorship/>

RUSHDIE, Salman (2012). «On censorship». *The New Yorker* (11 de mayo). Disponible en línea en: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/on-censorship>

ZOLGHADR, Tirdad (2016). *Traction: An applied and polemical attempt to locate contemporary art*. Berlín: Stenberg Press.

Aquesta exposició col·lectiva reuneix els projectes guanyadors de les Beques Art i Natura a la Creació que convoca anualment el Centre d'Art la Panera i el Centre d'Art i Natura de Farrera, amb la col·laboració del Centro de Arte y Naturaleza d'Osca.

Fruit de les residències dels dos darrers anys, mostrem quatre projectes que prenen com a marc la natura, sempre lluny de qualsevol idealisme i aprofundint en les implicacions socials, polítiques i estètiques dels entorns naturals i paisatgístics.

Marco Noris (Bèrgam, 1971) reivindica el fet de caminar com una pràctica creativa que genera tota una sèrie d'obres materials impregnades de processos i accions; Olga Olivera-Tabeni (Lleida, 1972) i Estíbaliz Sádaba (Bilbao, 1963) s'enfronten als paisatges i a la natura des d'una perspectiva de gènere, i, finalment, Joan Pallé (Lleida, 1989) analitza com diferents intel·lectuals que han influït el pensament actual han cercat en l'aïllament en espais naturals la resposta als problemes que posen en crisi la nostra civilització.

Per a més informació o imatges:

comunicaciolapanera@paeria.cat

Horari:

CENTRE D'ART LA PANERA

De dimarts a dissabtes, de 10.00 a 14.00 h
i de 17.00 a 19.00 h

Diumenges i festius, d'11.00 a 14.00 h

Dilluns tancat

MUSEU DE LLEIDA

De dimarts a dissabtes, de 10.00 a 14.00 h
i de 16.00 a 18.00 h

Diumenges i festius, de 10.00 a 14.00 h

Dilluns tancat.

Visites comentades i tallers:

Reserva prèvia trucant al 973 26 21 85,
o enviant un correu electrònic a

educaciolapanera@paeria.cat

EXPOSICIÓ

Comissariat: Cèlia del Diego i Benito Padilla

Coordinació: Roser Sanjuan, Laura Vidal i Isabel Carrero

Disseny expositiu: Xavier Torrent

Muntatge: Jordi Alfonso, Teresa Nogués i Carlos Mecerreyes

Disseny gràfic: Bildi Grafiks

Conservació preventiva: Núria Gilart

Comunicació: Marga del Campo, Lúdia Penelo i Roser Sanjuan

PUBLICACIÓ

Textos: Tatxo Benet, Cèlia del Diego, Oriol Fontdevila i Benito Padilla

Redacció: Lúdia Penelo

Disseny: Tric News Media

CENTRE D'ART LA PANERA:

Direcció: Cèlia del Diego

Coordinació d'exposicions i comunicació: Antoni Jové

Documentació: Anna Roigé

Educació: Helena Ayuso

Programes Públics: Roser Sanjuan

Col·laboració: Jordi Antas, Júlia Moreno,

Miquel Palomes i Laura Vidal

Manteniment: Carlos Mecerreyes