

LA CENSURA COL·LECCIONABLE

No hi ha res d'impur en si mateix. Una cosa és impura per al qui la considera impura.

Pau de Tars. Carta als Romans, 14:14

Hi ha obres d'art que tenen la capacitat d'introduir canvis en els dispositius de mediació que les sostenen. És el cas de *Presos polítics en la España contemporánea*, de Santiago Sierra, la veritable instigadora de la col·lecció Censored, de Tatxo Benet.

Enmig de l'enrenou que va suscitar l'obra de Sierra en l'edició 2018 de la Fira Arco, hi ha almenys un detall que sembla haver passat desapercbut als responsables de la Fira, als de la galeria que va secundar retirar l'obra, així com als comentaristes i tertulians que, a continuació, varen inflar el globus mediàtic: els 24 rostres de les fotografies que va presentar Sierra estan completament pixelats. D'això, se'n dedueix que aquella sèrie d'imatges no fou solament censurada per Ifema, sinó que ja ho havia estat abans. Tot i que la creació artística i la censura es consideren, generalment, termes oposats,¹ el treball de Sierra portava inscrita «la seva pròpia» censura com a part de l'acte creatiu. O és que algú ha arribat a veure algun pres polític en la sèrie *Presos polítics...?*²

¹ En contrast amb la caracterització de l'artista com a geni creatiu, habitualment ens imaginem el censor com un buròcrata pixatinters amb aires d'una beateria marcadament perversa –es troba un «plaer pervers» en la censura, segons han escrit Robert Atkins i Svetlana Mintcheva (2006: xv). L'escriptor Salman Rushdie encapçalava un article en *The New Yorker*, l'any 2012, amb la consideració que: «la censura és anticreació, energia negativa, des-creació, la incorporació del no-ser en el ser».

² Tampoc no s'ha arribat a constatar que l'efecte líquid de la fotografia *Piss Christ* (1987), d'Andrés Serrano, es degui realment a l'orina, tot i que aquesta suposició va ocasionar un dels casos de censura més controvertits en la història recent. Juntament amb la sèrie de fotografies X

Els retrocessos en la llibertat d'expressió es consideren un senyal feient de la pèrdua de drets en les democràcies liberals. Tot i això, la magnificació de la igualtat d'accés a l'hora de prendre la paraula també ha estat assenyalada en ocasions com a encobridora de formes de dominació i de discriminació.³ D'altra banda, l'autonomia de l'art, l'ideal que hauria de garantir la independència de la pràctica artística envers poders de diferent signe, també s'ha posat en entredit en tant que instrument especialment eficient a l'hora de dissimular els

portfolio, de Robert Mapplethorpe –que també forma part de la col·lecció Censored–, *Piss Christ* va ser un blanc de les croades que va protagonitzar el senador Jesse Helms en contra l'«art ofensiu», les anomenades *guerres culturals*, que es varen produir a cavall de la dècada de 1990 i que varen posar fi al finançament públic per a artistes als Estats Units. La censura en l'art no acostuma a ser motivada per una qüestió exclusivament iconogràfica, sinó que, tal com ha desenvolupat W. J. T. Mitchell, en la presumpta ofensa de la imatge també hi acostuma a intervenir la dimensió verbal; és a dir, allò que es posa de manifest amb la cartel·la que acompanya l'obra i que aquesta no cal que deixi veure d'una manera explícita (2005: 141). Talment així succeeix amb *Piss Christ*: que el crist estigui realment submergit en orina és una informació que arriba a l'espectador exclusivament per la referència del títol i la descripció tècnica de la obra. El mateix passa amb *Presos polítics...* Mentre que en la controvèrsia d'Arco es qüestionava que l'obra mostrés presos polítics en un Estat on «no» hi ha presos polítics, l'obra de Sierra no inclou cap rostre que sigui clarament recognoscible ni cap nom personal. L'allusió es limita al títol de l'obra i als peus de les imatges.

3 La lliure expressió dels subjectes en l'esfera pública és, per a Jürgen Habermas, un principi fonamental dels estats constitucionals moderns. Michel Foucault ha relacionat, en canvi, l'exigència que empeny els ciutadans demòcrates a expressar-se públicament amb el panòptic de Jeremy Bentham i, per tant, amb les formes de dominació subtils que els estats moderns empeny per mantenir la població sota control i vigilància (Durham Peters, 2005: 136-142). La crítica feminista també s'ha adreçat al concepte d'esfera pública liberal per qüestionar la indiferència que es requereix als subjectes que hi prenen part envers les respectives particularitats, que es releguen a l'àmbit privat. La defensa d'una llibertat d'expressió generalitzada i uniforme hauria contribuït, així, a dissipar les diferències culturals, de gènere i de classe que travessen

interessos polítics i de mercat que contínuament intercedeixen en la pràctica de l'art i en la seva circulació pública.

Hans Haacke ha estat un artista pioner a denunciar la censura que s'ha tornat pràcticament estructural en el món de l'art: tant artistes com curadors han internalitzat les regles del joc, i els museus d'art s'han equipat amb mecanismes preventius a fi que els projectes d'exposició que no atrauen multituds, que poden resultar controvertits i que poden acabar sent perjudicials respecte de la cartera de patrocinadors de la institució, siguin desestimats d'entrada.⁴ És a

els diferents ciutadans quan aquests es posicionen i participen del debat públic (Fraser, 1992: 109-142).

4 Tant amb la seva obra com amb textos, Hans Haacke ha reflexionat en repetides ocasions a l'entorn de les formes que pren la censura en relació amb la institució artística. En paral·lel, Haacke s'ha guanyat la fama d'artista rebel, que «és rebutjat per historiadors de l'art, crítics [...] i autoritats culturals, els quals eviten els seus punts de vista corrosius sobre la política i la societat, tot refusant incloure el seu treball en les exposicions». Amb aquestes paraules es presentava Haacke en el full de sala de l'exposició retrospectiva que va tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies l'any 1995: en un moment àlgid de la seva reputació a escala mundial, amb aquest text s'insistia encara a refermar la censura com un senyal d'identitat de l'artista. Tot i això, la «censura fundacional» de Haacke ja havia tingut lloc molts anys abans, el 1971, amb la cancel·lació de la seva mostra al Guggenheim de Nova York de resultes de mostrar-hi *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a real time in social system, as of May 1, 1971*. Diferents comentaristes han recollit que l'artista va tenir l'habilitat de beneficiar-se considerablement d'aquesta censura per donar impuls a la seva trajectòria, mentre que el curador de l'exposició, Edward Fry, va ser expulsat immediatament del museu quan es va oposar a la decisió dels seus directius, amb la qual cosa es va iniciar «una caiguda en picat i irreversible de la seva carrera» (Zolghadr, 2016: 154). Històries com aquesta mostren que casos de censura no tenen sempre un efecte nociu per als artistes, si bé la capitalització dels beneficis no ha de ser per força equivalent entre les diferents parts damnificades. De les peces que s'inclouen en la col·lecció *Censored*, sembla repetir en part aquest paràmetre la controvèrsia que es va produir, l'any 2015, amb l'obra de Núria Güell i Levi Orta, *Ideologies oscilatorias*. Com a conseqüència de la censura que aquesta obra va rebre per part de l'Ajuntament de Figueres, actualment forma part de

dir, segons Haacke, la censura no sols es manifesta quan es procedeix a retirar obres d'art de l'exposició pública, sinó que, en realitat, aquests són els moments d'excepció. La censura es produeix generalment entre bastidors i és apriorística; es dissemina en la forma menys detectable, més eficaç i, al capdavall, més nociva: l'autocensura, que continuadament practiquen (practiquem) els actors implicats en l'ecosistema artístic, sigui quina sigui la posició que s'hi ocupi.⁵

la col·lecció de Tatxo Benet. Però, en paral·lel, la mateixa censura va tenir uns resultats funestos per a l'organització del festival Ingràvid que la va promoure, el qual va deixar de rebre finançament de la institució municipal, i mai més se n'ha tornat a convocar cap més edició –mentre que una col·lecció d'art censurat pot servir per contribuir a reparar els danys que ha causat la censura en obres d'art, què cal fer amb els cadàvers institucionals que l'exercici de la censura ha deixat pel camí? Considerablement més complexa és la història de *Statue of a girl of peace*, la sèrie d'estàtues que Kim Eun-sung i Kim Seo-kyung han realitzat per pressionar el Govern del Japó perquè compensi les dones coreanes que es varen lliurar com a esclaves sexuals als soldats japonesos durant la Segona Guerra Mundial. La primera estàtua es va situar enfront de l'ambaixada del Japó a Seül, l'any 2011. Avui, es comptabilitzen fins a 104 d'aquestes escultures repartides per tot Corea. Quan l'any 2019 la Triennial d'Aichi, a Nagoya (Japó), va acollir l'exposició «After "freedom of expression"», la peça va ser el desencadenant d'una controvèrsia important que va portar al tancament de l'exposició al cap de tres dies i a la retirada del finançament governamental de la triennial. Curiosament, els fets varen tenir lloc en el marc d'una exposició que es proposava reflexionar a l'entorn dels límits de la llibertat d'expressió i, enmig de tot de peces que prèviament havien estat retirades d'institucions públiques al Japó, *Statue of a girl of peace* és la que va atraure novament l'acció censora.

5 En diferents treballs recents sobre la censura, s'ha manifestat la necessitat d'avançar en la comprensió de fenòmens relatius a l'autocensura, alhora que també se'n reconeix la dificultat. Katerina Gregos admet, en el seu assaig per al catàleg del pavelló danès de la 51a edició de la Biennial de Venècia, que el seu propòsit amb l'exposició «Speech matters» era tractar l'autocensura, si bé «el curs dels esdeveniments i les converses mantingudes amb els artistes participants en l'exposició varen posar de

Una bona part del malestar que va causar *Presos políticos...* procedeix de l'aparença autocensurada, o és que algú pensaria que els rostres dels presos a cara descoberta haurien aconseguit ser més ofensius que no pas emmascarats amb una munió de píxels?⁶ Els peus de les imatges aporten un aspecte clau per a la comprensió d'aquest fet: amb aquests textos s'evidencia que els delictes que s'han imputat als presos es refereixen, en bona part, a polèmiques que són relatives a, també, la llibertat d'expressió. Per aquest motiu, amb l'autocensura, Sierra estaria performant l'autèntica obscenitat de la sèrie, que no seria sols la constatació que a l'Estat espanyol hi

manifest que aquest no era un aspecte que els resultés especialment rellevant» (Gregos, 2011: 21). Segons Gregos, l'autocensura és potencialment més nociva que no pas la censura directa, en tant que la primera s'insereix silenciosament en la pràctica dels artistes i pot tenir-hi efectes a llarg termini. Atkins i Mintcheva també tracten la dimensió inconscient de l'autocensura, «el punt en què la censura esdevé invisible». Per a la realització de la seva antologia d'assajos, *Censoring culture*, admeten que «en una enquesta informal que hem distribuït sobre el tema, "ningú" no ha volgut admetre si en alguna ocasió ha actuat com el seu propi censor» (2006: xxii). La col·lecció *Censored* recull difícilment casos que es puguin relacionar amb l'autocensura, probablement per les mateixes raons. Entre les excepcions, destaca el cas de *Silence*, de l'artista Zoulikha Bouabdellah, que s'havia d'exposar al Pavillon Vendôme de Clichy poc després dels atacs terroristes que va viure París el novembre de 2014. Enfront del perill que el seu treball fos malentès en un context especialment enrarit i que el sentit fos alterat per complet, l'artista va retirar la peça de l'exposició tot declarant públicament que «la meua intenció no és el *shock*, ni és provocar, sinó proposar una imatge que porti al diàleg». Tot i això, alguns mitjans i algunes organitzacions varen interpretar que la por fou l'autèntic instigador de l'actuació de l'artista (Naudet, 2015).

6 Altres obres igualment controvertides com *Always Franco*, d'Eugenio Merino, presentada en la mateixa fira uns quants anys abans, o bé *El Ninot*, per part de Merino i Sierra tan sols un any després, eren clarament explícites a mostrar el rostre de Francisco Franco i de Felip VI, respectivament. Tot i que tant en un cas com en l'altre es va aixecar una polseguera considerable, en cap cas les peces varen ser retirades de la fira i no han tingut ni molt menys la repercussió ni les seqüeles de *Presos políticos...*

hagi presos polítics, sinó, sobretot, que a l'Estat espanyol hi falti llibertat d'expressió.

Presos políticos... no va ser, per tant, una obra censurada, sinó un esquer per a la censura. Recapitem: la primera censura concerneix al seu contingut, a la dimensió temàtica de l'obra –els presos polítics són un fenomen que sovint es deriva de la repressió de la llibertat d'expressió; la segona censura es refereix a la dimensió tècnica i processual –la teatralització de l'autocensura per part de Sierra, que amb l'ocultació dels rostres pressuposa una manca de llibertat pel que fa al context on s'exhibirà la peça. D'aquesta manera, quan finalment Ifema va ordenar a la galeria Helga de Alvear retirar la peça –la tercera censura–, aquesta ja no va arribar a ser tal, sinó que els diferents actors es varen limitar a interpretar el guió que Sierra ja havia anticipat.⁷

⁷ Al llarg de la història, l'art ha acostumat a participar de les controvèrsies polítiques i socials d'una manera activa, i «ha pogut fer acte de presència en els conflictes en tant que causa i provocació, així com a combatent, víctima i agitador» (Mitchell, 2005: 128). Pel que fa als abusos de poder i a les restriccions de la llibertat d'expressió que poden motivar la censura, les obres d'art no cal que es comportin d'una manera passiva. Les obres d'art poden actuar en relació amb la censura com la trampa per a llops que incorpora Amina Benbouchta en la seva obra *Piège à loup*: no es tracta d'esperar que d'una manera més o menys atzarosa la censura entri o no en acció, sinó de parar-li trampes que la posin en evidència als ulls de tothom. Tal com passa amb *Presos políticos...*, altres obres de la col·lecció Censored probablement s'hagin d'entendre com a «esquers de la censura» més que no pas obres que hagin rebut la censura d'una manera inesperada. Anteriorment, ens hem referit a la intervenció de Güell i Orta, *Ideologías oscilatorias*, que es basa en la posada en circulació a l'espai públic de símbols feixistes que estan prohibits d'entrada per la Constitució espanyola. La situació de redundància que això va desencadenar –la censura d'una peça que, al seu torn, ja incorpora material censurat– pot tenir com a efecte revelar conductes relacionades amb la doble moral que sovint acompanya la restricció de la llibertat d'expressió. Un altre cas és *Amén*, d'Abel Azcona. La seva obra ha rebut l'acusació de «delicte d'odi» per tergiversar l'ús de materials que l'Església catòlica considera sagrats. La profanació i la violació de tabús morals poden ser, en efecte, una altra estratègia per atraure la censura.

Més que no pas desactivar *Presos políticos...*, Ifema va corroborar l'eficàcia del treball i, d'aquesta manera, la seva vàlua, raó per la qual el fet que aquella situació resultés inspiradora per a l'inici d'una col·lecció d'art censurat probablement s'hagi d'entendre com el seu desencadenant lògic.

Sierra va aconseguir esquivar la repressió i en va oferir, en canvi, una representació magistral, que va comptar amb la participació entregada dels seusensors.⁸ Benet ha persistit en aquest impuls amb la

8 «El caràcter ofensiu de la imatge no està gravat en pedra», diu Mitchell (2005: 131), sinó que el seu dany potencial depèn de la interacció que s'estableix entre la imatge i una sèrie de factors que li són externs. Les teories de la llibertat d'expressió d'encuny liberal es basen en la idea que, de fet, l'ofensa resideix, eminentment, en l'ull de l'espectador, en la seva consciència, i no hi ha, en canvi, imatges que siguin ofensives per si mateixes i que ho puguin ser en qualsevol circumstància i context (Durham Peters, 2005: 36-45). Ara bé, de la mateixa manera que des d'una perspectiva liberal i moderna no sembla adequat dotar d'agència exclusivament la imatge, des d'una perspectiva contemporània probablement tampoc no resulti realista traslladar tot el pes de l'ofensa a la consciència de l'espectador. L'ofensa és un producte, pensem, que emergeix de l'especificitat d'interseccions que es donen entre unes imatges i uns espectadors determinats, així com de tants altres factors conjunturals que participen a donar forma a l'escena de la recepció. D'aquesta manera, si el caràcter ofensiu de la imatge no es pot «gravar en pedra», s'haurà de reconèixer que tampoc no es pot anticipar completament el tipus de resposta que empenirà un espectador quan se senti ofès. El contrast de dos casos que es recullen en *Censored* resulta il·lustratiu en aquest sentit: l'any 2014, el MNCARS, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, va saber sortejar la pressió pública que va rebre i va prevenir la retirada de *Cajita de fósforos*, de Mujeres Públicas, de l'exposició «Un saber realmente útil», amb la disposició d'un cartell al principi de l'exposició que alertava els visitants sobre el potencial ofensiu d'algunes obres que s'hi contenien. En canvi, l'any següent, quan el MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, va rebre pressió del seu patronat per a la retirada de l'obra *Not dressed for conquering*, d'Ines Doujak, la institució es va veure abocada a un espiral de desencerts que va implicar mantenir tancada l'exposició «La bèstia i el sobirà» durant un període de tres dies, així com la posterior dimissió del

creació, en menys de tres anys, d'una col·lecció que incorpora l'obra de més d'un centenar d'artistes. Amb l'exposició d'una selecció de les peces a la Panera s'espera no només incidir en la visualització de les atrocitats que, per diferents motius, s'han ocultat en diferents punts del món, sinó visualitzar, a tall de repte, la censura mateixa en tant que atrocitat. Més que no pas un fantasma procedent dels antics règims totalitaris o de la remota Santa Inquisició, la complexitat que presenta la censura en les societats contemporànies fa necessari afinar en la comprensió de la seva multiplicació de cares.

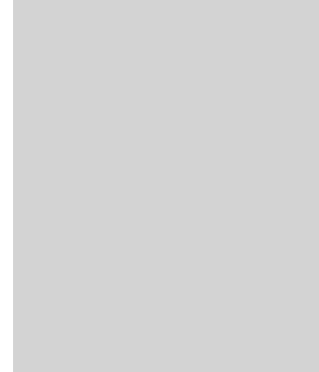
Cèlia del Diego i Oriol Fontdevila

Referències:

- ATKINS, Robert; MINTCHEVA, Svetlana (2006).
«Introduction: censorship in camouflage». A:
*Censoring culture: Contemporary threats to free
expression*. Nova 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.

director del museu, acompanyada del cessament dels dos curadors responsables del departament d'exposicions i del departament de programes públics. Dos contextos institucionals similars varen reaccionar de manera ben diferent a situacions ocasionades per la interpretació ofensiva de les obres que contenien. Pel que fa a *Presos polítics...*, hem suggerit que Sierra hauria tingut l'habilitat, en canvi, no sols de formular una obra d'art ofensiva, sinó de determinar-ne una recepció atroç. Sigui com sigui, això no s'ha donat perquè Sierra hagi aconseguit «gravar en pedra» l'ofensa en el seu treball, sinó pràcticament pel contrari: l'artista va difuminar completament els trets visuals que podien desencadenar una ofensa potencial. El rebuig del referent visual d'una obra controvertida no podia sinó desencadenar, per tant, una reacció neuròtica per part de l'organització de la fira. Sierra va aconseguir, així, retratar la censura com un gest absurd, una actuació que no necessita ni tan sols referents visuals, una atrocitat paranoica en si mateixa i mancada de fonament en el món real.

- FRASER, Nancy (1992). «Rethinking public sphere: a contribution to the critique of actual existing democracy». A: CALHOUN, Craig (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge (Massachusetts); Londres: The MIT Press, p. 109-142.
- GREGOS, Katerina (2011). «Speech matters». A: *Speech matters*, p. 7-29. [Danish Art Council. Pavelló danès de la 54a International Art Exhibition Biennale di Venezia]
- HAACKE, Hans [2009] (2016). «Lessons learned». A: 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». A: *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 gener). Disponible en línia a:
<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 maig). Disponible en línia a:
<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.



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

CENSORED

Direcció: Benito Padilla
Coordinació: Isabel Carrero
Redacció i documentació: Lídia Penelo
Aux. Documentació: Irene Solé i Júlia Farràs

MUSEU DE LLEIDA:

Direcció: Josep Giralt i Balagueró
Gestió de les col·leccions: Esther Balasch, Carmen Berlabé i Meritxell Cano
Conservació preventiva: Núria Gilart
Comunicació i relacions externes: Marga del Campo
Àrea educativa: Miquel Sabaté i Mariona Huguet
Gestió econòmica: Xavier Larroya

HO ORGANITZA:



HI COL·LABORA:

