

**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

Censura en el arte en Rusia (1991-2012).
Tipología 2.

Oleksandra Dorúnicheva

Director:

José Luis Clemente

Valencia, junio de 2012.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Índice

Índice.....	2
Agradecimientos.....	4
Introducción. Sobre el discurso, la globalización y el poder.....	6
1. Censura como sistema sociocultural del control. Unas de sus funciones en la sociedad.....	15
1.1. Qué es la censura. Definiciones.....	15
1.2. Las distintas caras de la censura.....	17
1.2.1. Tipos de censura según el ejecutor.....	17
1.2.2. Tipos de censura según la temporalidad:.....	17
1.2.3. Tipos de censura según los tipos de información.....	19
1.3. Control, según Foucault, y la percepción liberal.....	27
1.3.1. Crisis de las libertades y su reflejo en la literatura.....	27
1.3.2. Control sobre el discurso.....	29
1.3.3. Poder vs. Concepción liberal.....	31
2. Internet como espacio tanto para producir censura, como a defenderse de ella.....	36
2.1. El Periodismo Ciudadano.....	37
2.2. Recopilación de la información sobre los casos de censura en el arte, cine y literatura.....	38
2.3. La censura en Internet: el Cyber espacio de nadie.....	39
3. Exposiciones y artistas censurados en Rusia entre los años 1991 y 2011.....	42
3.1. Papel del artista en Rusia. Diferencias y semejanzas con la definición universal.....	46
3.2. Yurodiviy: la verdad dicha por un loco.....	47
3.3. Arte Soviético. Y creciente ausencia de la otredad en los temas de artistas contemporáneos rusos.....	50
3.4. La vanguardia artística, territorio de libertad.....	52
3.5. Komar y Melamid como pioneros de sots-art, movimiento prevaeciente en Rusia años 60-90.....	54
3.6. Exposición ¡Cuidado, religión!, 2003.....	57
3.7. Exposición Los Cómplices, 2005.....	61
3.8. Exposición Sots-art, 2007.....	63
3.9. Exposición El arte prohibido 2006.....	67
3.10. La exposición Le contrepont Russe, 2010.....	73
4. Convivencia de arte y política en Rusia, 1991- ahora. Censura política como resultado de esta cooperación.....	75
4.1. Los Demandantes y los Ofertantes de la censura en la Rusia pos-soviética: influencia de la mentalidad nacional y la historia.....	76
4.2. The Blue noses: seguidores del género gag.....	78
4.3. Dmitriy Vruble y Viktoriya Timofeyeva: el permitido humor político.....	89
4.4. ¿Es posible la existencia de un Arte Político? y ¿Cómo debería ser la relación entre estas dos esferas?.....	93
4.5. Recontextualización del símbolo.....	95
4.6. Vyacheslav Sysoyev: artista prohibido dos veces.....	97
4.7. Legitimidad del artista para crear arte político.....	100
4.8. Arte político y arte en servicio de política: reminiscencia de la propaganda.....	101

4.9. Arte político como uno de los pilares de la democracia en las sociedades contemporáneas.....	105
4.10. Avdey Ter-Oganyan: ironía que puede dañar a la imagen del país.	106
5. La religión y el arte.....	111
5.1. La relación del arte y la religión en la historia, el arte como actividad sagrada del hombre.	112
5.1.1. La coexistencia de dos contrastes, tecnología y fe.....	115
5.1.2. Antecedentes de la censura en la religión.	117
5.1.3. Censura religiosa en la literatura: Los versos satánicos de Salamon Rushdi.	122
5.1.4. La difusa línea divisoria entre lo laico y lo religioso.	124
5.1.5. Negación de la iglesia en la URSS, el ateísmo científico aceptado como doctrina oficial.	125
5.1.6. Lugar de iglesia en la Rusia moderna	127
5.2. Conflictos entre la Iglesia y el Arte, artistas iniciadores del debate.	130
5.2.1. Posición del artista-vanguardista. Caso de Ter-Oganyan.	130
5.2.2. Destino de la exposición <i>Cuidado, religión</i> (Moscu, 2003) y sus organizadores.	133
5.2.3. Polémica iniciada después de la <i>Sensación</i> (Nueva York, 1999)	137
5.2.4. <i>Pussy Riot</i> . Espacio de la religión. Problema de las interpretaciones.	141
5.3. Conclusiones acerca de la ortodoxia y el arte.....	144
Conclusiones.....	148
Bibliografía.....	150

Agradecimientos.

Agradezco mucho a las personas que me han inspirado a esta línea de investigación: Pepe Miralles y Mau Monleón, sin cuyos consejos y comentarios este trabajo se hubiera agotado en sus primeros meses de vida.

A quienes aparecieron a lo largo del trabajo y permanecieron por corto tiempo, con su ayuda, sugerencia, paciencia y comprensión: Marina Pastor, Nacho Zamora, Angelica Salazar, Natalia Subbotina y Zaure Zhilkaidarova. Doy gracias a mi amigo especial, sin el cual este trabajo no se habría podido presentar, Gerlin Burgos Almeida, por su talento de comprender las personas que hablan otros idiomas, y su capacidad increíble de transformar las frases del ruso con gramática alemana al castellano unificado.

Aprecio mucho la inspiración y confianza que me han dado las personas fuera de España: mis profesores de la Universidad en Kiev: Yulia Osadcha y Daryna Kupko, por aceptar el cambio en la especialidad que yo hice, y como siempre, alegrarse de mis logros, y a mi madre, Elena, quien estando lejos durante todo este periodo de mis estudios y estaba en Valencia, ha depositado su fe en mi, virtualmente, y está presente en cada página.

A tod@s, gracias!

No puede afirmarse que toda renuncia a un incremento de nuestro bienestar material presente, soportada para salvaguardar la libertad, vaya a ser siempre premiada. Pero el argumento en favor de la libertad es precisamente que tenemos que dejar espacio para el libre e imprevisible crecimiento.

Friedrich A. Hayek

Es raro que una libertad, cualquiera que sea, se pierda de una vez.

David Hume

Introducción. Sobre el discurso, la globalización y el poder.

En diferentes épocas, siglos y países, siempre hemos observado ciertos tipos de restricciones en cuanto al conocimiento, su difusión e investigación. Desde la muerte de Sócrates, el primer caso conocido de un condenado a muerte como medida extrema de censura, hasta la prohibición de la exportación de cuadros a una exposición fuera de Rusia en 2010, podemos percibir la presencia de una fuerza externa en la circulación de la información; algo que no siempre está al alcance de la visión gracias a la meticulosa organización institucional del estado. La finalidad de cualquiera de esas limitaciones, restricciones o eliminaciones es el poder, el control sobre la difusión y el acceso a la información dentro de un territorio específico, dentro de una nación o Estado. El encargo y la realización de la obra pasa por la escalera de la jerarquía desde arriba hacia abajo, dejando en el último escalón al destinatario, el cual desconoce el por qué de la obra y el camino que ha recorrido y las restricciones y correcciones de las que ha sido objeto hasta su entrega o estatus último.

Desde los tiempos antiguos, desde la invención de los seres sobrenaturales por el ser humano mismo, para redirigir sus miedos, súplicas y agradecimientos, existía una instancia superior, un poder incuestionable e incontestable, apoyado en el concepto de tabú, lo sagrado y lo divino. Los cuestionamientos no tenían lugar cuando se trataba de este poder divino, a menos que fuera para reforzar la fe, la creencia y el culto. Toda pregunta que no pudiera ser respondida por el poder vigente, era automáticamente descartada, suprimida como indeseable, en aras de la *estabilidad* y la perpetuación de ese mismo poder. Por tanto la abolición y la corrección son los únicos procesos que pueden tener lugar en caso de un cuestionamiento que subvierte el orden. En cuanto a los autores o los actores de los cuestionamientos, *los subversivos* – tenían que ser castigados o excluidos de la sociedad – para

que la tribu, colonia o nación observara con miedo y respeto las leyes impuestas y no se viesen tentados a repetir los mismos *errores* y no pusieran a tambalear la autoridad del poder.

Con el tiempo, la cantidad de variables en la ecuación que implica el cuestionarse por el por qué de un estado de cosas, o de ciertas prohibiciones van haciéndose más y más complejas. Cada afirmación que expresa una crítica hacía el poder o la religión, evoluciona. Decir *no creo* en una figura de madera o una imagen era suficiente en una sociedad primitiva para ser expulsado o castigado física o moralmente por el grupo al que pertenecía. En la actualidad ya no es suficiente la negación simple *vox populi* de una imagen o de un sistema de creencias. La modernidad y la contemporaneidad hacen necesario argumentos más elaborados, conocimiento del tema y pruebas para defender un punto de vista contrario. Tampoco el control sobre los discursos peligrosos es el mismo, como hace siglos. Ni siquiera los métodos que se usan para someter a los autores y sus discursos. Como resultado, la oposición contra el orden establecido se hace más y más elaborada y sofisticada; y es necesario que sea así para que pueda ser oída, vista o leída.

Al lado de publicistas, periodistas y el resto de gente que empuñan una pluma, le siguen los artistas, con todas sus herramientas creativas para analizar y poner en duda la actividad del las fuerzas gobernantes y la vida moderna, mientras el gobierno activa el proceso de censura y repele los ataques de los defensores de la libertad de palabra, supuestamente concedida por la Constitución, y los derechos de autor.

El rol del artista en nuestra sociedad, cambiante, a gran velocidad, tampoco es constante. Según Ivan de la Nuéz, vivimos en la época del *arte superviviente*, en la cual un autor/artista trata de sortear varios obstáculos, y contar en su obra las experiencias vividas como un banco de datos para las próximas generaciones. El término *superviviente* quiere

subrayar el estado de peligro en el que vivimos: desde las amenazas terroristas (a partir del Septiembre, 11, 2001), pasando por los choques contra el gobierno que genera la proclamación de la democracia en los países no-Occidentales (la reciente crisis gubernamental en Egipto, 2011) hasta la creciente globalización del poder de los mass-medias, y la expansión tecnológica de la telecomunicaciones y el agotamiento de los recursos naturales. Cuando asistimos a la exposición de una obra o cualquier evento de carácter artístico, cuando elegimos un libro recién publicado, cuando abrimos un periódico con el evidente olor de la tinta de imprenta, buscamos una verdad. Una palabra que nos libere de las fantasías, que nos muestre un camino real entre toda la sobreabundancia de la información. Ya no queremos huir, sino ver una interpretación de la vida tal como es. Son los mas-media los que se encargan de definir la función del arte en la vida cotidiana y llevar esa información a los espectadores. Es entonces el mediador principal entre el mundo del arte, la política y el espectador, y por ende, el inevitable suministrador de discursos actuales en la arena mundial. Todo esto apoyado en la sucesiva expansión de la tecnología en consonancia con la globalización y la emergencia de los países en desarrollo.

La definición de *discurso* más habitual para nosotros sería un mensaje, un parecer subjetivo, declarado por razones de comunicación, pero más que todo es un intento de persuasión a individuos y a masas. Los mas-media narran no solamente la versión objetiva de un acontecimiento, sino que también imprimen un sesgo, su posición, ya sea mediante la forma en que muestran las imágenes o relatan el suceso. Toda la verdad del teatro de la cotidianidad y de los grandes sucesos es llevada a los ojos del mundo de la manera más rápida posible, cubriendo el auditorio mundial, no sin ofrecerle un punto de vista, un discurso que intenta convencer de una realidad. El discurso que se emite desde China llega a los EEUU, con la misma facilidad que a la UE, etc. o a los habitantes de una parte rural de Rusia en menos de un día, permitiéndole a los espectadores discutir y

debatir del mismo modo sobre otra noticia que involucra víctimas de los narcotraficantes en otro lugar remoto del mundo: México – esto es globalización.

Siempre que hablamos de la verdad en sentido amplio, nos vemos abocados a tratar ineludiblemente el tema del poder. El poder no como una institución, una entidad o una estructura de gobierno, sino como un conjunto de mecanismos de coacción. El poder circula libremente sin necesidad de descansar en una figura visible que lo ostente, y puede ser reproducido desde los padres a los hijos y vice versa. En cada sociedad hay lugar para los miles y miles de relaciones de este tipo, relaciones de poder.

En el presente trabajo no ahondaremos en conceptualizar sobre lo que es el poder, ya que sería parte de un trabajo mucho más extenso, por cuanto lo que sea teorizado sobre este, abarca una extensión considerable de la historia. Sólo nos limitaremos a hacer uso de este concepto en un nivel muy básico que sirva a los objetivos que nos hemos planteado.

Se pueden observar dos procesos: por un lado los discursos se desarrollan, se multiplican y crecen continuamente; y en paralelo a ello tiene lugar un proceso contrario, pero igualmente importante – el *freno* – la censura para los discursos que van más allá de lo permitido, que avanzan por caminos deseables pero restringidos. Este proceso elimina unos discursos, reprime otros, y estimula terceros, es decir, los más beneficiosos para la preservación del poder actual.

En palabras de Michel Foucault, “el discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es

también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñarnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.¹ En toda la sociedad, la producción de los discursos está controlada, seleccionada, organizada y redistribuida por cierto número de los procedimientos.

Se observan ciertas normalidades o leyes tácitas que imponen límites a los discursos y a sus autores. En algunas ocasiones el poder de controlar se hace evidente y se constituye en el poder visiblemente coartador y represivo, cosa que el poder real, el que organiza y redistribuye no realiza. Cuando los límites impuestos son excesivos, subyacen en los cimientos de la sociedad los restos y las incipientes revoluciones que propician los discursos de la clandestinidad. Poco a poco los discursos que han permanecido ocultos por causa de la represión van desbordándose e inundando otras esferas que otrora fueran prohibidas.

Con esta breve investigación no queremos elevar una voz de protesta o denunciar las injusticias y los excesos de quienes tienen a cargo la potestad de censurar. Se trata más bien de mostrar el desarrollo y los procesos que han permitido que hoy día nos encontremos en un punto más avanzado y más tolerante. La censura y los censurados son caras de una misma moneda. Rusia ha sido testigo de cambios profundos en cuanto a política, estructura social y religión, y hemos querido narrar la singularidad y los aspectos negativos y positivos de la censura. Este proyecto, lejos de ser un estudio político parte, de una iniciativa y una experiencia propia, no como artista, sino como parte de la sociedad que ha sido testigo de cambios en la idiosincrasia del mundo eslavo. Al mismo tiempo, a la luz de los últimos acontecimientos, vemos que no sólo en el arte parece existir un nivel de la fuerza restrictiva, de censura (al parecer

¹ FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. Tusquets editores, Buenos Aires, 1992. P.7.

descendente), sino un incremento (alarmante) en otras instancias, virtuales, pero con repercusiones bastante reales.

Desde esas consideraciones **los objetivos** de este trabajo son los siguientes:

1. Ilustrar el concepto de censura en la actualidad. Tipologías y formas de aparición.
2. Definir el significado de censura en relación con el arte, como elemento que no sólo restringe el fluido de información, sino que marca los límites de ésta en aras del bien común.
3. Mostrar casos específicos que sirvan de ejemplo de la aplicación de la censura en el arte en Rusia en los últimos veinte años.
4. Investigar las razones y consecuencias de las acciones de la censura en dos terrenos importantes: la política y la religión.

La **tipología** de este trabajo es № 2: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

La **Hipótesis** de este trabajo consiste en sentar las bases de un estudio de casos de censura en el arte en determinado país, durante cierto periodo de tiempo, con un análisis subsiguiente de algunos casos, y así develar el poder que tiene la política y la religión sobre el artista en general, enmarcándolo en la Rusia de los años 1990 a 2010.

La **secuencia** que se seguirá a lo largo de este trabajo, partirá de un breve reconocimiento de los límites geográficos y temporales que ha abarcado la censura, para posteriormente analizar y escoger acontecimientos claves que permitirán determinar con mayor o menor grado de exactitud, las diferentes esferas que han sido permeadas por este fenómeno. Así mismo mostrar de manera general cómo estos sucesos han sido ampliamente mostrados por los mass-media, y

actualmente socializados, gracias a los avances tecnológicos, e Internet entre otros. En este orden de ideas, y después de haber realizado una recopilación bibliográfica (libros, artículos impresos y artículos digitales) modesta, pero básica para abordar el problema, pasaremos a una parte teórica, en donde intentaremos explicar el término de censura, su lado positivo y negativo, y qué formas toma en la cotidianidad, como parte del proceso inevitable en las relaciones de poder. De igual manera a lo largo de este trabajo se tendrán en cuenta las peculiaridades culturales e históricas del territorio ruso, con lo que pretenderemos explicar la situación contemporánea del arte en este país. Asimismo, no puede faltar una comparación a nivel general con Occidente, para contrastar ciertos aspectos interesantes en el desarrollo del arte.

Como **base teórica** de nuestro estudio, acudimos a los trabajos filosóficos de John Stuart Mill, *Sobre la libertad* (1859), pasando por los filósofos franceses, Michel Foucault (*El orden del discurso* (1971), *Historia de la sexualidad*, v.1 (1976), *Poder y conocimiento* (1980)) hasta Jacques Ranciere (*Sobre políticas estéticas* (2010)). Hemos hecho uso de la recopilación de artículos sobre arte *El arte a juicio*, coordinada por Luís Ramón y María Jesús Ruiz. La recopilación de datos acerca de las exposiciones y artistas censurados fue hecha a partir de las listas de datos recopiladas virtualmente en <artprotest.ru>, y <thefilesroom.org>.

Con este trabajo pretendemos hacer un corte transversal del fenómeno de la censura en el arte ruso, país con un historial antidemocrático reciente. Todo esto sin seguir históricamente el progreso y éxito de la censura en la época soviética. Nuestro intento será el de hablar del significado de la palabra censura en la modernidad y el contenido semántico que abarca.

En el primer capítulo titulado *Censura como sistema sociocultural del control. Unas de sus funciones en la sociedad*, veremos la censura como organismo, que convive con la crítica, la creatividad y la objetividad, en

cualquier estado; unas veces como depurador de la información en los vasos del cuerpo de la sociedad, y otras como limitador. En esta parte definiremos sus funciones más importantes dentro del discurso artístico, sus puntos positivos y negativos, y su acción sobre los individuos. También la forma en que hace presencia en casi todas las esferas de la actividad humana.

En el segundo capítulo, *Internet como campo de batalla contra y a favor de la censura*, observaremos cómo existen espacios propicios para aplicar la censura de manera eficaz, y a la vez cómo estos mismos espacios proporcionan las herramientas para burlar los límites de ésta. En esta parte presentaremos brevemente el caso de China y su *Gran Muralla* (firewall) como ejemplo notorio de los casos en los que la censura triunfa, y por otro lado la propuesta de Antoni Muntadas, con su proyecto *The files room*, que viene hacer una especie de desafío a este tipo de censura.

En el capítulo siguiente, *Exposiciones y artistas censurados en Rusia entre los años 1991-2010*, nos centraremos más en el cambio (si éste tuvo lugar) que sufrió el arte ruso después de la caída de la URSS, y el rol del artista en el territorio ruso (desde la antigua figura controvertida de los *yurodiviy* hasta la vanguardia). También trataremos de mostrar de la manera más imparcial los casos de censura en el arte en los límites temporales indicados. Las exposiciones en las que centraremos nuestra atención, serán: *Cuidado, religión*, Moscú, 2003; *Los cómplices*, Moscú, 2005; *Sots-Art*, Moscú, 2006; *El Arte prohibido*, Moscú, 2006; *Le contrepont Russe*, París, 2010. Además de éstas, también nos detendremos en algunos artistas contemporáneos que se han granjeado las simpatías en unos casos, y el odio en otros. Y también los que han tenido éxito más en el extranjero, que en su país.

En el capítulo IV, veremos las condiciones de la convivencia del arte con la política en la Rusia pos-soviética, y estudiaremos unos ejemplos del

resultado de esta cooperación. El arte político es indiscutiblemente legítimo hoy en día, y ocupa su propio nicho en la industria del arte, convirtiéndose en herramienta o pilar necesario dentro de un sistema político que se precie de democrático, es decir, una manera de proporcionar una variedad de opiniones. Sin embargo, en algunas sociedades la línea divisoria entre el arte político y el arte al servicio de la política, no siempre queda clara en la mentalidad del espectador. En este apartado nos fijaremos en los trabajos de Sysoyev, *the Blue noses*, el dueto Timofeyeva y Vrubel y Avdey Ter-Oganyan, y veremos cómo el mecanismo de censura ha sido ejecutado en contra de ellos.

Para finalizar, estudiaremos la relación entre el arte y la religión. Partiremos de la confrontación que existe en estas dos esferas, provocadas en su mayoría por el contenido crítico de obras expuestas al público. Para ello, se hará necesario definir el lugar de la iglesia y la religión en el espacio pos-soviético. Con una breve mirada al término *blasfemia*, veremos cuán ilusorios son los límites que el artista no debe, supuestamente, traspasar para no ser criticado y perseguido por las fuerzas religiosas y el público creyente. En el curso del trabajo, mencionaremos artistas que se vieron involucrados en el discurso religioso, provocado por la polémica de sus obras: los artistas de la exposición *Cuidado, religión*, Moscú, 2003, y los que participaron en la exposición *Sensación*, Nueva York, 1999.

1. Censura como sistema sociocultural del control

Unas de sus funciones en la sociedad.

1.1. Qué es la censura. Definiciones.

La tradición de interpretar la noción de censura solamente en términos negativos, es tan inquebrantable, que a menudo dejamos sus otros aspectos, posiblemente importantes, sin la atención debida. Para evitar la caída en los extremos, confrontemos la definición de censura que da el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la cual es negativa, contra otra definición no tan parcializada.

Dentro del paradigma de significados del término *censura*, dado por el REA encontramos las siguientes definiciones, cada una de las cuales, en cierto modo, vamos a utilizar como referencia a lo largo del trabajo:

“Corrección o reprobación de algo/ Intervención que practica el censor en el contenido o en la forma de una obra atendiendo a razones ideológicas, morales o políticas / Conjunto de factores que regulan determinados hechos psíquicos permitiendo que algunos emerjan a la consciencia y otros se repriman/ Pena eclesiástica del fuero externo, impuesta por algún delito con arreglo a los cánones/ Entre los antiguos romanos, oficio y dignidad de censor/ Dictamen que se emitía acerca de una obra/ Etc.”²

La costumbre de atribuir un significado negativo a la censura o al acto de censurar, se estableció históricamente, parcialmente debido a la comprensión de ella como un atributo del poder, tanto político, como de los valores, que prevalecieron en cierta sociedad. Los espacios, donde tiene lugar la censura, usualmente son los espacios de colisión: entre valores adquiridos y compartidos por los habitantes de una sociedad, y nuevos valores, traídos por el tiempo e interacción con el resto del mundo.

² “Censura” en el Diccionario de la lengua española. Fuente electrónica [en línea]. Madrid, España: Real Academia Española.
[disponible en <http://buscon.rae.es/draeI/Srvlt/ObtenerHtml?origen=RAE&IDLEMA=16360&NEDIC=Si>]

Por eso, es justo mencionar aquí el concepto de la ideología, la cual como conjunto de ideas fundamentales de la realidad de un sistema general, supone un estado de lucha, o incluso un estado de guerra. Mientras la censura, que no produce ningunos valores nuevos en la sociedad, resulta ser un mecanismo importante en la protección de los vínculos de carácter político y social en la sociedad. El grado de preparación de un Estado, y las medidas que toma contra los *desestabilizadores*, es visible en la manera de organizar los secretos del gobierno. Los cuales por sí mismos, presuponen la existencia de un enemigo y las posibles acciones de intervención. En la censura moral y estética, que a menudo ocurre en la práctica artística, el asunto es distinto al anterior: la imagen del enemigo es vaga e imprecisa; en otras palabras, el enemigo aquí son los *valores distintos*. Lógicamente, cuando se trata el tema de censura moral, aparece el problema de la limitación de los derechos y libertades, la más importante de todas, la *libertad de palabra*. En este caso, nos centraremos en la relación del arte con la censura en las últimas décadas, como correlación o contrarelación entre Poder y Libertad, o en otras palabras: Control y Concepción Liberal.

Antes de pasar a analizar los casos concretos en que el arte sobrevive en las sociedades con un alto nivel de censura directa e indirecta, es importante señalar que la censura como mecanismo de control, no proviene desde una entidad de gobierno. Gracias al carácter sistémico de la sociedad y sus intrincadas relaciones, ninguno de sus subsistemas puede ser estudiado aislado de los demás. Es decir, en cada nivel de la sociedad encontramos rasgos comunes que no permiten separar uno de otros. Es así que el término censura, pertenece a todas las esferas de la actividad vital del hombre: política, cultura, literatura, religión, etc. Este fenómeno está estudiado por distintas ciencias, pero siempre vinculadas entre sí, a saber: desde la literatura, hasta la sociología; de forma histórica y descriptiva.

Debido a la abundancia de casos en que la censura se ha hecho presente, y para no perdernos en la variedad de datos, fechas y nombres relacionados con estos *hechos*, trataremos de mostrar las diferentes tipologías de este fenómeno.

1.2. Las distintas caras de la censura.

1.2.1. Tipos de censura según el ejecutor.

Se distinguen tres tipos de la censura según el agente: *censura autológica* o *autocensura*: el individuo ejecutando censura sobre sí mismo; *censura dialógica*: un grupo imponiendo sus intereses sobre un individuo y su obra; y *censura normativa* o *canónica*: cuando una institución política o académica, cuya máxima expresión es el Estado, en las sociedades políticas, (o la Universidad, en las sociedades académicas) impone sus reglas sobre el individuo. La primera, es una censura psicológica, la segunda, es una censura gregaria, y la tercera, es una censura política. Ningún ser humano puede vivir al margen de estas tres formas de censura.

1.2.2. Tipos de censura según la temporalidad:

- *Previa*: consiste en la necesidad de obtener un permiso para la edición de un material impreso (periódico, libro, revista, etc.), realización de una obra musical o una acción de performance, etc. La forma concreta de este tipo de censura supone cierto procedimiento en que el autor o ejecutor de cualquier obra, debe entregar los textos, esbozos del trabajo, vídeo, audio, etc. al órgano oficial de censura para que éste le conceda el permiso para la transmisión, publicación o exposición de dicha obra.

En la actualidad, en ciertos países, no existe un órgano específico encargado de la labor de revisar las obras que vayan a ser expuestas al

público, que representen un peligro potencial para el Estado. Hoy en día, este tipo de censura ha desaparecido en la mayoría de los países del mundo, incluso las constituciones de ciertas naciones la prohíben (teóricamente, o de jure) y además prohíben la existencia de órganos estatales que puedan ejecutarla.

- *Subsiguiente* – implica observación y evaluación de las obras ya publicadas, expuestas o presentadas, y la toma de medidas restrictivas o prohibitivas con base en el contenido de la obra. Las medidas pueden ir desde la restricción de la distribución de la obra hasta las sanciones a las personas físicas o jurídicas (multas, encarcelamiento, exilio, etc.) que han violado las normas de censura a través de la publicación o creación de esa obra.

Este tipo de censura (la subsiguiente) existe hasta ahora, y a veces viene prescrita por el gobierno, enmascarándola en intenciones de *lo bueno universal* para toda la nación. Pero con la ausencia de un órgano oficial de censura, la labor de observación y evaluación descansa no solamente sobre los gobernantes, sino también en los espectadores, es decir, en todos y cada uno de los integrantes de la sociedad. En las últimas décadas, la censura ha experimentado un cambio fundamental: ha pasado de una modalidad de censura vertical, con proyección clara del poder autoritario del gobierno, a una modalidad de censura horizontal, intersubjetiva y consensual. Si antes la figura de un censor del Estado tenía la potestad de prohibir una obra, ahora, la censura se articula dentro de un orden democrático en el que están bien diferenciadas las esferas pública y privada a través del sistema jurídico, y en el que los medios de comunicación se articulan como tercera fuerza y cuestionan la potestad misma que tiene el Estado para limitar la libertad de expresión de los ciudadanos. En un régimen democrático que concede libertades y da prioridad a los derechos humanos, la soberanía garantizada al pueblo, dispersa su poder en cada uno de los habitantes. No obstante la mirada del censor sigue estando presente en muchos de nosotros y además,

subsiste en su modalidad más autoritaria.³ Y en la actualidad, cada uno tiene cierto poder de expresar su opinión, rechazar la obra, condenar un autor, o increparlo por la disconformidad con lo establecido y lo *correcto*. Como ejemplo breve, se puede mencionar a los ciudadanos- padres de familia que *censuran* el material visual para sus niños según su contenido y flexibilidad de moral. Esta acción de prohibir que determinado contenido audiovisual llegue a los menores, es una muestra del mínimo de la utilización de sus derechos como ciudadanos, parte de la nación. Estos mismos derechos pueden llegar en su máxima expresión cuando la aplicación de la censura conlleva a la destrucción de una exposición artística o una protesta pública en contra una resolución gubernamental.

De esta manera, el dilema sobre la censura ha pasado de la esfera pública a la esfera de la política y el derecho: el fundamento de las decisiones judiciales sobre la detraición de cierta información desde los recursos accesibles por el público, la competencia de los censores, etc.

1.2.3. Tipos de censura según los tipos de información.

Podemos observar en ciertos aspectos cotidianos, la aparición de la censura en distintos ámbitos, no solamente en el mundo de la imagen, que es la esfera predominante en donde la censura tiene efectos más visibles, sino también en el campo literario, donde corrige y no deja escapar ningún discurso fuera de orden. En el área del conocimiento, y el acceso a éste, la censura también se manifiesta colocando tabiques o modulando cual exclusas que filtran cierta cantidad de información. A continuación mostraremos brevemente los tipos de censura más frecuentes.

³ PUERTA, Gustavo. *¿Somos capaces de aceptar que actuamos como censores?* En: RUIZ, Luís Ramón y RUIZ María Jesús (coords.) *El arte a juicio*. Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2009. P.170.

La censura moral

Consiste en poner fuera de circulación el material que es considerado como obsceno, o cuyo contenido es moralmente cuestionable. La pornografía, por ejemplo, es a menudo censurada. Y la pornografía infantil es, un caso extremo de esta tipología, llegando a ser ilegal en muchas jurisdicciones del mundo.

A la luz de los últimos acontecimientos en que el arte y la moralidad, defendida por el régimen en vigor, se han enfrentado, no podemos omitir los nombres de algunos artistas, cuyos trabajos, gracias a su contenido altamente cuestionable y polémico, fueron censurados, ya que caían en la categoría de lo *no-permitido*. En estas producciones se observaban elementos que podían ser tomados a la ligera como pornográficos. Dentro de esta categoría encontramos, por ejemplo, a Robert Mapplethorpe o Tom of Finland, quienes además de incluir elementos sexuales no convencionales en sus obras, pertenecían a una minoría sexual.

Para este tipo de contenido, que no puede ser eliminado totalmente, ya que vivimos en un mundo en que la información circula más libremente que en tiempos predemocráticos, el poder de censura tiene una forma específica de ejercer su peso, y esto, a través de la restricción, es decir, que sí bien, cierto material visual es accesible a la mayoría del público, éste se encuentra limitado. Por ejemplo, en los lugares públicos o en las salas de cines, las películas tienen el *rating*, especificando la edad de los espectadores para acceder a los videos (G, PG, PG-13, R o NC-17), según la clasificación de la MPAA (Motion pictures association of america film rating system).

En otros casos, la censura tampoco puede eliminar del todo el material al cual accede el público, por distintas razones. Una de ellas, por ejemplo, cuando la obra está sustentada (patrocinada) económicamente por el

gobierno (el caso de la URSS). De esta manera la censura sólo logra una acción de “recorte” o mutilación, incitada por los censores oficiales.

En situaciones extremas, las restricciones iban acompañadas de sanciones jurídico-administrativas, con multas y/o encarcelamiento de los autores y la subsecuente destrucción de las obras.

La motivación del castigo no proviene solamente de los estatutos de las entidades oficiales del país, sino también de los criterios de moral, arraigados en la sociedad, la cual puede convertirse en censora, y condenar o elogiar la obra. El rechazo público puede influir en la decisión estatal de rechazar y destruir la obra, en defensa de la dignidad del ciudadano ó, por otro lado, manifestar un rechazo del autor y su obra, y participar directamente en la destrucción de la misma (son casos aislados, pero que han tenido lugar). En este sentido, el término *censurar* casi se iguala a la acción de *castigar*.

Hablando de censura moral, es inevitable subrayar el carácter restrictivo y prohibitivo de la moral misma. La moral es una de las formas de censura social, y al mismo tiempo es su punto de partida. Mientras la moral es la censura del mundo de los valores, que impone los límites a nuestra convivencia, la censura impone límites en el mundo de las manifestaciones visuales y comunicacionales. El individuo puede infringir la ley o *pecar*, pero de todas maneras su existencia está estructurada y delimitada por los valores de la sociedad en la que reside. Su existencia misma está censurada provisionalmente. Como consecuencia, la exigencia del seguimiento de la censura moral en el proceso creativo, es lo mismo que demandar comportamiento acorde a las normas morales del mundo, en el que constantemente estas normas son rotas a diario. Y también cambiadas.

La censura militar

Es el proceso de mantenimiento/ocultamiento de la Inteligencia militar y tácticas, de carácter confidencial, lejos del enemigo. Ésta se utiliza para contrarrestar el espionaje, que es el proceso de recopilar información militar del *enemigo*. Muy a menudo, los militares también procuran la supresión de información políticamente inconveniente, incluso si esa información carece de la inteligencia real o valor de combate táctico.

Este tipo de censura, se activa generalmente después de la promulgación del *estado de guerra*, o de *estado especial* en cierto país. Se prohíben comentarios, opiniones o referencias que puedan desacreditar el poder vigente y a sus líderes en la prensa nacional e internacional, y hacerlos ver débiles ante la opinión mundial. Los métodos de control sobre los habitantes pueden incluir: censura de la prensa, intervención en la correspondencia interna y externa, y un aumento de la propaganda de la ideología oficial, en pro del reforzamiento de la cohesión nacional.

Los regímenes que se encuentran bajo este *estado especial* o *estado de guerra*, la censura militar protege la ideología del país. Ella es responsable de la autorización de la entrada y salida de información en el uso cotidiano: en la Unión Soviética, por ejemplo, este tipo de censura, para *proteger* a los ciudadanos soviéticos, prevenía el acceso a la información desde fuera, con el miedo de penetración de las opiniones con *contenido políticamente perjudicial*. Aparte de esta dirección, la censura militar también estaba orientada hacia el país, ejecutando *la peritación técnica* para no dejar escapar los datos a los países enemigos. La conservación de los secretos de la industria, especialmente en la esfera de la industria militar, era entendible y totalmente necesario. Pero en los años 70 y 80, este tipo de censura se intensificó a tal punto que no permitía utilizar en el sector civil ninguno de los logros que se habían alcanzado en la ciencia para la industria de defensa. Muchos de los

sectores civiles, sufrían por culpa de esta censura, ya que los éxitos de la ciencia estaban en secreto, en el territorio del mismo país.

“La censura soviética durante muchos años, *protegía* a las mentes de la familiarización con los valores religioso-morales extranjeros, pero no obstaculizaba la propaganda de las opiniones pseudo-científicas de los ideólogos comunistas, que apoyaban *el humanismo* de los principios de la lucha de clases, y la labor abnegada “en nombre del triunfo del comunismo, con un sentido totalitarista.”⁴

Un Secreto de Estado, tal como su nombre indica, se refiere a los informes que determinado gobierno oculta al público común (o a otros gobiernos) para que no se conozcan detalles específicos sobre determinado tema. Las acciones o hechos que se ocultan, relacionan de forma directa al gobierno, y la simple publicación de dichos informes pueden perjudicarlo; ya sea porque es información sensible o violenta para el público común (vídeos de muertes de enemigos o soldados propios en plena guerra), o porque la publicación puede anticipar movimientos al enemigo, o bien, porque dicho secreto puede brindarle a éste una ventaja extra. Las condiciones de cuándo la información se considera *secreto de estado*, y las posibles medidas de castigo jurídico-administrativas por su divulgación, están estipuladas en la ley, en la constitución de cada país. Todos esos secretos tienen unos puntos comunes: generalmente tienen fecha de caducidad y no son perpetuos, y no necesariamente deben contener información sensible (puede ser común y corriente, pero que en determinada época puede significar un gran perjuicio de forma directa o indirecta, incluido la modificación de la opinión pública) y además, estos secretos, pasado cierto tiempo, pasen a ser de dominio público y expuestos por el mismo Estado. Sin embargo, hay una excepción cuando algunos secretos de Estado salen a la luz a

⁴ LEVCHENKO, Igor. *La censura como fenómeno sociocultural*(1995) Cap. *Investigaciones sociológicas*. [en línea]. Aug. 1996. № 8. p.88.
<<http://www.ecsocman.edu.ru/socis/msg/207329.html>> [Consulta: 01 mayo, 2012].

destiempo, por ejemplo, la organización no-comercial *Wikileaks*⁵ es una muestra evidente de que la información no puede ser retenida en su totalidad. EL razonamiento principal de los líderes de esta organización, es que cualquier país puede tener sus secretos, pero éstos no deben ser *sucios*.

Hay un punto más, a que se refiere la organización de media no-comercial, deshaciendo los secretos, archivos de importancia estatal, etc. – los hechos que están atrás de los secretos estatales deben ser legales.

En los tiempos de la paz, este tipo de censura sobrevive, alimentándose con represión de los retoños de extremismo en el país y la simpatía ciudadana hacia él: guardar la paz vía fuerza o, por lo menos esa imagen en la publicidad, y en la opinión mundial es un objetivo mayor de los censores del país. ETA en España, Chechenia en Rusia, Irlanda en Inglaterra, - la lista de los movimientos separatistas y colisiones militares dentro de un país no es una rareza en nuestros tiempos.

Hoy en día, las características de la guerra (el formato mundial) y las nuevas tecnologías hacen más *difícil* que la censura tenga un efecto restrictivo, como antes. Como resultado, la guerra en toda su crudeza llega a los periódicos, al público de todo tipo a través de la televisión y el Internet, pero siempre este escenario tiene un lado oscuro al que los mass media, y por ende, el público tampoco tiene mucho acceso.

La censura política

Se produce cuando los gobiernos ocultan información a sus ciudadanos. Esto se suele hacer para controlar a la población e impedir la libre expresión que puedan fomentar la rebelión, o dañar la imagen oficial del

⁵ Wikileaks- (del inglés *leak*, «fuga», «goteo», «filtración [de información]») es una organización mediática internacional sin ánimo de lucro que publica a través de su sitio web informes anónimos y documentos filtrados con contenido sensible en materia de interés público, preservando el anonimato de sus fuentes.

país en la conciencia internacional. Otra versión de la censura es el fenómeno de la desinformación, que utiliza *pistas falsas* para distraer a la gente de temas controversiales en política.

Los ejemplos más antiguos de censura política se remontan hasta los órganos del poder y control en la antigua Roma: el censor, el tribuno de la plebe y el Senado. Pero las obligaciones del foro y el censor romano consistían tanto en aplicar la censura política, como la corrección de las costumbres, es decir, la observación y control sobre la moral. Así lo menciona Cicerón dentro de sus *Diálogos sobre el arte de orador*:

“Los censores numeran el pueblo según la edad y crean las listas de descendencia, servidumbre y pertenencias [...] velan sobre la moralidad del pueblo y expulsan del Senado a los deshonrados.”⁶

Solamente entre los siglos XVI y XVII, en la época de las guerras civiles religiosas en Europa, la teoría política (Lepsius, Bodino, Althusius, Spinoza) comienza a separar el problema de la homogeneidad social (religiosa, cultural, económica, etc.) del problema de la censura política.

Al comienzo de la Edad moderna, dos conceptos políticos, no obstante, contradictorios: el *derecho legal de resistencia* y la *dictadura*, podían ser confundidos con censura pública. El primero, dice que el mayor peligro para la salud pública proviene de la concentración de todo el poder en manos del tirano. En cambio, la dictadura hace referencia al peligro de la desunión, de las facciones o de la guerra civil. Sin embargo, ambos términos aluden a soluciones aconsejadas en situaciones excepcionales, esto es, cuando la enfermedad política, la tiranía o la guerra civil, ya ha empezado. Por el contrario, la censura política, aun siendo mas afín al derecho legal de resistencia, se desarrolla en la vida ordinaria de la

⁶ CICERÓN. *Diálogos*. Moscu. 1966. p.135.

república y se opone al *mal en sus comienzos*, y no una vez que la corrupción se ha generalizado⁷.

Censura política difusa y concentrada. A pesar de la gran diversidad de censores públicos, podemos apreciar a lo largo de la historia política moderna, la presencia constante de estos dos tipos ideales. La censura política *difusa* está ejercida por órganos políticos no especializados en la defensa constitucional. A este tipo pertenece el clásico control mutuo entre los tres poderes. De otra parte, nos encontramos ante una censura pública *concentrada* cuando el ordenamiento jurídico ha previsto la existencia de un representante especializado para esta función.

La censura religiosa

Es el medio por el cual cualquier material considerado ofensivo para cierta fe, es puesto fuera de circulación. Existen dos tipos de censura religiosa. En primera instancia encontramos que una religión tiene el dominio sobre las demás en los límites físicos de un país. Por otra parte, esta la religión predominante o las periféricas, también pueden rechazar obras de arte, o actuaciones culturales con contenido ofensivo según ellos.

El récord de censuras lo tienen la Iglesia Católica y el Islam, con ocultamiento de manuscritos, incendios de bibliotecas, encarcelación y destrucción física de los *herejes* y de la producción impresa, consecuencias de la retirada de la religión oficial en los tiempos antiguos, medieval y nuevos.

En el caso de la iglesia católica, encontramos las *listas de libros prohibidos*, elaborada por el Papa Pablo IV (1559), en la que sistematiza la censura por el lado católico, creando un Index (del latín: Index Librorum

⁷ GARCIA, Antonio Rivera. *La censura política concentrada: del eforato calvinista al tribunal constitucional*, [en línea]. Res publica, 3, 1999. pp. 127-14. <<http://revistas.um.es/respublica/issue/view/2691>> [Consulta: 15 abril, 2012].

prohibitorum), una lista de libros, autores y hasta párrafos censurados. La trigésima edición (1948), contenía 4 mil libros censurados. Razones fundamentales: el sexo, el ateísmo y herejías respecto al dogma católico. El Index, fue abolido por Pablo VI en 1965.

El concepto del *libro prohibido* es mantenido sobre todo por la iglesia y algunos otros estamentos sociales. En ese sentido podemos ver las traducciones no-canónicas de la Biblia, variantes que son aceptadas en ciertas confesiones. Pero también existen otras obras literarias, no-religiosas, fuertemente censuradas por otras razones, como acontecimientos históricos nefastos (*Mein Kampf* de Adolf Hitler), o por contravenir toda la cultura y tradición oficial (Los *versos Satánicos* de Salomon Rushdi, con el cual se pudo ver el primer caso de una sentencia no-oficial de muerte por el contenido que era percibido como *notoriamente* anti-Islámico).

Haremos un análisis con más ejemplos de éste y otro tipo de censura en relación con el arte en nuestro país de interés (Rusia) en los capítulos siguientes.

1.3. Control, según Foucault, y la percepción liberal.

1.3.1. Crisis de las libertades y su reflejo en la literatura

El siglo XX fue una época de ataques a la libertad y la vida de las personas a una escala sin precedentes. El auge de las *sociedades de disciplina* según M. Foucault resultó en la organización de gigantescos *espacios de prisión*: desde escuelas, pasando por colegios, universidades, fábricas y oficinas, cuya tarea era concentrar, colocar en un espacio, organizar y maximizar la fuerza productiva, de tal manera que el efecto final resultara más provechoso que la simple suma de los elementos por separado, individuales.

La democracia junto con el capital acumulado (capitalismo) en pocas manos, apoyada en las tecnologías omnipresentes, nos llevó a otro nivel de organización. Gilles Deleuze denomina a esta nueva formación: *sociedad de control*⁸. La concepción del mecanismo de control es la siguiente: fijar las posiciones de cada elemento en un espacio abierto, determinando las funciones de cada uno por separado. En la conformación de este tipo de sociedad, el control sobre cada uno de los subordinados crece y toma nuevas formas (muta). Esta realidad fue percibida por varios artistas y los motivó a una constante *lucha por la libertad*. El siglo pasado fue pródigo en *agentes* del arte que dedicaron sus visiones imaginativas a satirizar y especular con la existencia – y la posible amplificación – de regímenes dictatoriales, deshumanizantes y hostiles, que condenaban cualquier posibilidad de disidencia, heterodoxia, y ejercicio de la conciencia individual. Toda forma no-convencional de pensamiento y acción podía incluso ser considerado como crimen. El ejemplo quizá más influyente y arquetípico en la literatura de las antiutopías, es una novela de George Orwell *1984*⁹. Una obra comprometida con el objetivo de agitar nuestra capacidad de pensar y enfrentarnos a la amenaza de los totalitarismos, por lo menos mientras estamos en contacto con la obra. Los más cercanos a Orwell en su desenmascaramiento de los extremos de represión al servicio del estado moderno, y las justificaciones antihumanistas en las que descansa, serían Aldous Huxley, con su novela de 1932 *Un mundo feliz* (*Brave new world*) y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953; publicada antes como novela corta, bajo el título *El bombero* [*The Fireman*; 1951]). Además de la imagen del mundo donde no hay lugar para la expresión libre de un individuo cuya opinión no coincide con el *sistema*, los autores mencionados, expresan la crítica hacia la sociedad con dependencia del poder de los mass media, es decir, la sociedad que necesita una opinión prefabricada, *plug-n-play*.

⁸ DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*, Pre-textos. Valencia, 1999. P.277-282.

⁹ ORWELL, George. *1984*. Publicada por primera vez en 1949.

“El discurso este con facilidad puede ser aplicado a nuestros tiempos: la dificultad de influir en la sociedad que cada vez más tienen quienes asumen la responsabilidad de convertirse en su “reserva intelectual”, toda vez que el grueso de la sociedad está, también cada vez más, expuesta a la presión embrutecedora de los medios de masa”¹⁰.

El Poder que organiza, normaliza y distribuye la información y a los individuos mismos es nuestra perspectiva de estudio. También la manera en que los gobiernos reglamentan las acciones de los mismos.

1.3.2. Control sobre el discurso

Cuando hablamos de censura sobre un discurso – en este caso artístico - no podemos evitar referirnos a los estudios del filósofo francés Michel Foucault, quien desarrolló la noción de relaciones de poder en su trabajo *El orden del discurso*¹¹. A lo largo de su estudio, Foucault reconstruye los elementos de los que se compone un discurso y replantea el objetivo fundamental que *esconde*, y los mecanismos mediante los cuales un discurso puede ser válido y/o aceptado o rechazado. A través de esta arqueología Foucault logra *descubrir*, o por lo menos abrir las puertas a la antesala de lo que son las relaciones del poder. Él considera que el discurso como tal es un campo de batalla, en el que el orador trata a convencer a su oponente, pero este mismo discurso puede ser rechazado o restringido por una tercera fuerza, el poder.

Un discurso ha pasado de ser un acto sagrado e indiscutible con autores-oradores escogidos y para los escogidos, a ser un acto público en el que todos tienen derecho a decir y escribir la opinión propia. La multitud de religiones, corrientes filosóficas y literarias han hecho del discurso algo

¹⁰ ACOSTA, Leonor y GALÁN, Rafael. *Un libro es un arma cargada en la casa del lado: el fin de la cultura y el apocalipsis en Fahrenheit 451*. En: RUIZ, Luís Ramón y RUIZ María Jesús (coords.) *El arte a juicio*. Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2009. P.115.

¹¹ FOUCAULT, Michele. *El orden del discurso*. (1970) Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992.

accesible para el público, pero también se han ampliado las posibilidades para este mismo sea censurado.

En todas las sociedades la producción del discurso está controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de los procedimientos, la mayoría de los cuales se igualan en cierta medida a los mecanismos de la censura. Estos procedimientos, M. Foucault los separa en tres grupos:

1. los procedimientos que vienen desde el exterior del discurso.

Procedimientos de exclusión:

- Prohibición: tabú del objeto, ritual de la circunstancia y derecho exclusivo ó privilegiado del sujeto que habla.
- Separación y rechazo.
- Oposición entre lo verdadero y lo falso.

Esos Procedimientos conciernen sin duda a la parte del discurso que pone en juego el deseo y el poder:

“...ya que el discurso —el psicoanálisis nos lo ha mostrado— no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que —esto la historia no cesa de enseñárnoslo— el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”¹² .

La censura pertenece a este grupo de procedimientos, integrando el control sobre los discursos que tratan los temas prohibidos, creando el deseo de construir estos discursos más que el discurso mismo.

2. Los procedimientos internos, en los cuales son los discursos mismos que ejercen su propio control, regulando y aliviando la dimensión del discurso, aquella de lo que acontece y el azar:

- Comentario.

¹² Ibid. P.12.

- Libre albedrío autor.
- Disciplinas.

Aunque en la cantidad de las obras escritas por un autor, en la multiplicidad de sus comentarios y en el desarrollo de una disciplina, estamos acostumbrados a ver un infinito de posibilidades para la creación de próximas obras, al mismo tiempo, y con el mismo grado, ellos dan a luz los principios de coacción y restricción.

3. Los procedimientos que no aspiran a avasallar las fuerzas que conllevan los discursos, ni prevenir los azares de su aparición; sino que determinan las condiciones de ejecución del discurso, e imponen ciertas reglas a los autores, y así restringen el acceso a ellos.

Un fenómeno social de censura, se perfila como una herramienta de influencia externa al proceso creativo. Las condiciones de la creación de la obra, impuestas por la conciencia social, el contexto histórico y territorial, cumplen las funciones de censura en cierto modo. La autocensura es un procedimiento de la restricción, impuesto por el propio autor de la obra. De este tema (autocensura) vamos a hablar más detenidamente en el último capítulo de este trabajo.

1.3.3. Poder vs. Concepción liberal.

La concepción liberal opone tradicionalmente poder y libertad. Se postula que el poder es potencialmente absoluto y potencialmente arbitrario, mientras que la libertad es un camino continuo, sin un resultado final. En este trabajo debemos entender el poder no como una institución, ni una entidad fija, sino que utilizaremos la definición del poder como lo concibe por M. Foucault:

“Por poder no quiero decir *el Poder* como conjunto de instituciones y de aparatos que garantizan la sujeción de los ciudadanos en un estado dado. Por poder tampoco entiendo un modo de sujeción que, por oposición a la violencia, tuviera la forma de regla. Por fin, no entiendo por poder un sistema general de dominación ejercido por un elemento o un grupo sobre otro [...] El análisis, atendiendo al poder, no debe postular como hechos dados iniciales la soberanía del estado, la forma de la ley o la unidad global de una dominación; todas éstas son sólo las formas terminales que toma el poder”¹³.

El poder siempre es utilizado por los gobiernos, mass media, jefes del trabajo y los padres del individuo para condicionar sus decisiones. Cuando no se implica semejante coacción, el individuo es socialmente libre. En cambio, cuando las acciones están bajo la lupa del poder, siempre se producen consecuencias: el individuo puede ser castigado o recompensado. Para cada hecho, hay una premisa y una consecuencia. Esta relación con el poder hace del individuo un sujeto *responsable*, capaz de derechos y de deberes. Siguiendo, la sociedad, cuyo representativo es el individuo, debe concebirse como una población de individuos *preconstruidos y preetiquetados* – por la presencia de las acciones pasadas y posibilidad de las futuras – cada uno de los cuales es portador de intereses que tratará de hacer valer. Es a esa *voluntad* de hacer valer sus intereses y opiniones propios, a la que pueden aplicarse la libertad o la coacción. Por un individuo libre o un colectivo libre, entendemos unos que tienen frente a sí un campo de posibilidades en el que pueden tener lugar múltiples reacciones y diversos modos de comportamiento. Y el ejercicio del poder consiste en guiar las conductas de esos sujetos y ordenar el posible desenlace. Así llegamos a la conclusión, de que el poder es una situación estratégica compleja que se

¹³ FOUCAULT, Michelle. *Historia de la sexualidad*. Tomo I, *La voluntad de saber* (1976). Siglo XXI editores, Buenos aires, 2005. P. 112.

compone de un conjunto de acciones para controlar las acciones de los individuos, en cierta sociedad.

La sociedad sin poder es una abstracción irreal, así lo afirman y coinciden la mayoría de los estudiosos de este tema, y al mismo tiempo, un individuo sin la presencia del poder, no existe.

“El individuo no debe concebirse como una especie de núcleo elemental, una especie de átomo primitivo, un material inerte y múltiple sobre el que se fija el poder o sobre el que éste golpea de manera fortuita; en realidad, uno de los primeros efectos del poder es el de que ciertos cuerpos, ciertos gestos, ciertos deseos se identifican y se constituyen como individuos. El individuo no es algo que esté frente al poder, es, según creo, uno de sus primeros efectos”¹⁴.

Un individuo es una construcción que bajo la influencia del poder, con el tiempo se perfecciona en virtud de actos y sucesos múltiples, cuya unidad de sentido no siempre es evidente. El poder, remontándonos a las teorías de Marx o Weber, no parece proceder de una voluntad individual, sino que emana de la lógica de las relaciones de la producción, o de las necesidades funcionales de las organizaciones en general. Y aunque el individuo se convierte en una *víctima* del poder, al mismo tiempo él es una premisa y la consecuencia del mismo.

Hemos hablado ya sobre la continuidad de la lucha por la libertad, y la ausencia de una finalidad, la cual no presupone una carencia del sentido. El individuo *responsable* en la concepción liberal, no se opone al poder, lo que se opone al poder son los actos, gestos, estados del espíritu o del cuerpo. Entre ellos, se encuentra el material resistente, que muchas veces el poder no podrá normalizar. La libertad absoluta es sólo una posibilidad temporal, y las fuerzas que combaten en su nombre, están

¹⁴ FOUCAULT, Michelle. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writing* (1980). Nueva York: Pantheon Books. 2005. P. 98.

condenadas al fracaso o, si ocurriera, si finalmente ellas triunfasen, llevarían a abolir la libertad en la construcción misma de lo que quería ser un nuevo orden libre. Y en verdad, por definición, esta concepción no permite encarar un nuevo orden social de libertad, puesto que sólo habrá orden como resultado del buen funcionamiento de las fuerzas de normalización y de reducción de la indisciplina, es decir, como resultado del trabajo del poder. Según parece, los individuos y movimientos no pueden ser totalmente libres, sin ninguna referencia, sin encontrar algo que se oponga.

“Se sabrá que la libertad está viva, no cuando los intereses que emergen en una sociedad están autorizados a expresarse, a ser representados y defendidos, ni cuando la disidencia y la herejía están autorizadas a manifestarse, y ni siquiera cuando la arbitrariedad está firmemente reprimida, sino antes bien, cuando la protesta, la indisciplina, la indocilidad, la insumisión no están todavía abolidas, cuando el recalcitrante no se ha convertido en conformista”¹⁵.

Para combatir en nombre de la libertad, se necesita la fe en el estado de ingenuidad teórica, en cuanto a las relaciones del poder y el hombre. Nosotros, desafortunadamente, estamos mejor informados, y sabemos que los seres humanos pueden someterse voluntariamente al poder, incluso al poder absoluto y/o totalitario. Hasta pueden llegar a *amar la mano que los sujeta*. Siempre se imaginan y se producen nuevas técnicas que conducen a los individuos a modificar sus gustos y sus valores, para adaptarse mejor a las necesidades del estado, de una organización, de una institución social o de otras fuentes de poder social y político. Es sabido que estas clases de procesos, comienzan en el seno de la familia y que de algún modo ya no se detienen nunca a lo largo de toda la vida de un individuo. Sabemos que las administraciones de los regímenes

¹⁵ PIZZORNO, Alessandro. *Foucault y la concepción liberal del individuo*. En: Deleuze Gilles [et al.]. *Michele Foucault como filósofo*. Gedisa editorial, Barcelona, 1990 Pag. 201.

democráticos liberales, multiplican las instrucciones y las prescripciones destinadas a hacer que sus ciudadanos sean más confiables, más controlables, más previsibles. Pero esto no quiere decir que, como consecuencia de ello, dichos ciudadanos sean más iguales. Simplemente, están mejor preparados para admitir un normalismo público.

2. Internet como espacio tanto para producir censura, como a defenderse de ella.

La cultura de la humanidad en general, y de una nación en particular, se desarrolla a saltos, y después de cada uno de ellos, los ritmos en la sociedad y en la cultura, deben encontrar un punto de concordancia. La censura les ayuda en esto. Si trazamos un paralelo entre la circulación de las ideas en la sociedad y un río; la censura, ejecutando sus responsabilidades del control y de separación y aislamiento de los elementos peligrosos, aparece más como una herramienta, o construcción hecha por el hombre para prevenir la destrucción de las casas por el caudal del río. En el proceso de desarrollo de una cultura, la censura toma forma en varios elementos. Por ejemplo, una criba: separando los elementos ajenos, y de esta manera limpiando la corriente; un rompeolas, el cual resiste los embates de la cultura oficial; una presa que es capaz de cambiar la corriente del río para maximizar el efecto positivo que traen las aguas; un remolino artificial que atrae al fondo del río los valores e ideas ajenos.

Observando el grado de censura alcanzado por una sociedad, podemos percibir el nivel de aceptación y adaptación a nuevas corrientes en dicha cultura. Lo *nuevo* puede permanecer cierto tiempo en la periferia, bajo la presión de la censura; pero con el paso de los años, estos mismos fenómenos pueden salir a la luz y ocupar un espacio protagónico y oficial en la cultura *viva*, gracias a los procesos de *negación-lucha-aceptación*. Existen unas posibles variantes del destino de los elementos ajenos de la cultura: algunos fenómenos se arraigan en el seno de la cultura underground, una subcultura no-oficial; otros, gradualmente, son admitidos, con algunos cambios en la cultura activa, y así reciben *permiso* de estancia temporal o larga. Encontramos también los que se funden con otros elementos, y al final pierden su identidad, absorbidos por la cultura oficial. Pero incluso, en este caso, no hay una total desaparición de los elementos que son ajenos a la cultura oficial, es decir, que lo que yace en

la periferia, no se disuelve completamente, sino que permanece con una forma desapercibida, para luego emerger por otra salida, allí donde la censura y la tradición no llegan.

2.1. El Periodismo Ciudadano

La tecnificación, sofisticación y popularización de los medios de comunicación, han producido un efecto de difusión de la información. Su omnipresencia hace casi imposible ocultar o callar algo, lo cual, el poder político-militar de ciertos países, a menudo considera peligroso para la seguridad nacional. Teniendo la posibilidad de elegir entre libertad y seguridad, últimamente muchos activistas, *ciudadanos concientes* y la gente que sigue el lema de Antoni Muntadas: *La percepción requiere participación*, se inclinan al crecimiento de la libertad, el derecho a decirlo todo, sacrificando con esto parte de la seguridad propia, o del país, o del Estado como sistema. La evolución de este proceso no ha sido lineal ni continua, pero como un resultado final, tras periodos de aperturas informativas, relativamente mayores o menores, podemos ver que el control sobre los medios de comunicación y, sobre todo, el control sobre el acceso que los últimos tienen a los focos de las noticias de conflictos internacionales, a principios del siglo XXI, es muy frágil e ilusivo.

La creciente conversión de los medios de comunicación tradicionales en medios cibernéticos, ha traído consigo el nacimiento de un nuevo tipo de periodismo, el denominado Periodismo Ciudadano. Este se nutre directamente de los espectadores o conocedores de cualquier hecho posiblemente noticioso que transmiten libremente, utilizando fundamentalmente *la World Wide Web*. Y muchos medios tradicionales empiezan a aprovechar estos nuevos flujos informativos totalmente exentos de censura en sus contenidos tradicionales o cibernéticos. El Periodismo Ciudadano, si bien en muchas ocasiones choca con los principios básicos de rigor y veracidad del periodismo profesional tradicional, introduce elementos de proximidad e inmediatez en los

mensajes informativos que los medios tradicionales, habían relegado a un segundo plano. Y, lo que es mas importante, el Periodismo Ciudadano se origina y descansa en un deseo consciente de eludir los filtros y censuras que medios tradicionales, por un lado, y poderes establecidos, por otro, han venido imponiendo reiteradamente sobre la información de todo tipo.

2.2. Recopilación de la información sobre los casos de censura en el arte, cine y literatura.

Una lista más amplia de objetos artísticos censurados en diferentes partes del mundo durante varios años en su desarrollo en tiempo real, puede ser vista on-line en el proyecto de **Antoni Muntadas *The File Room***¹⁶.



MUNTADAS, Antoni. *The File Room*, 1994.

instalación *The File Room*,
Chicago, IL, 1979-1998.

La obra es un sistema abierto e interactivo, como una propuesta de cómo tratar el problema de la censura. La web consiste en una recopilación de datos enorme, que sigue ampliándose por nuevas entradas de los actos de censura. En el catálogo, los casos están ordenados por su relación con el entorno social, movimientos políticos, creencias religiosas, condiciones económicas, expresiones culturales y/o identidades personales. Al principio, la intención del artista catalán era una *respuesta personal* a la

¹⁶ www.thefileroom.org

censura, con base en su propia experiencia con el *TVE: Primer Intento*¹⁷, pero se transformó en una *respuesta global*. *The file room* se convirtió en una herramienta necesaria en la discusión sobre la censura, sobre el asunto y la aceptación del hecho de la existencia de censura cultural. La obra misma está ubicada en *Chicago Cultural Centre*, haciendo una alusión al espacio de una biblioteca; y al mismo tiempo se complementa de forma interactiva por los cibernautas, en forma de una escultura social.

2.3. La censura en Internet: el Cyber espacio de nadie.

"La censura en Internet está aumentando en escala, alcance y sofisticación en todo el mundo", dice John Palfrey, profesor de Derecho en la Universidad de Harvard. Como ejemplo, encontramos iniciativas tendientes a monitorear y reportar la censura o cualquier tipo de limitación de la información en la WWW. Una de ellas es el proyecto colaboración de las universidades de Harvard, Oxford, Cambridge y Toronto, OpenNet¹⁸. El resultado de 200.000 observaciones en red, en el periodo comprendido entre los años 2003 y 2007, arrojó cifras que mostraron que 25 países en el mundo ejercen cierto tipo de censura de Internet¹⁹. Algunos, como Cuba o Corea del Norte, no están incluidos en el material observado, porque los investigadores aseguran que no podrían garantizar la seguridad de sus fuentes en el país.

Según el informe del sitio web oficial de la organización, se han detectado tres tipos de censura impuestos en distintas medidas por los gobiernos. El

17 La obra de A. Muntadas, censurada en 1989, fue realizada por el autor como un encargo para el programa *Metrópolis* de la Televisión Española. Aun así, nunca llegó a emitirse, habiendo sucumbido a una supuesta censura.

18 OpenNet Initiative (ONI) es un proyecto conjunto, cuyo objetivo es supervisar e informar sobre los filtros de Internet y las prácticas de vigilancia por parte de las naciones. El proyecto cuenta con una serie de medios técnicos, así como una red internacional de investigadores, para determinar el alcance y la naturaleza de los programas de filtros de censura, creados y administrados por el gobierno.

19 LIS, Patricia Fernandez. *25 países ejercen censura en internet*. [en línea]. El País digital. 18 mayo 2007, <http://elpais.com/diario/2007/05/18/sociedad/1179439203_850215.html> [Consulta: 1 mayo 2012].

tipo de censura más practicado, según la investigación, es la censura política, que como bien se sabe siempre intenta evitar la difusión de las ideas contradictorias (opositores y defensores de los derechos humanos o disidentes) a la propaganda del partido político dominante. El estudio determinó que el país con mayor índice de censura de este tipo es Myanmar (antigua Birmania), seguido de China e Irán. El segundo tipo de censura es la social, que impide acceder a contenidos vinculados con derechos de grupos como mujeres y homosexuales. Irán, Omán y Arabia Saudí encabezan esta lista. Un tercer tipo de censura se relaciona con la Seguridad Nacional, la cual impide el acceso a webs y sitios de noticias de grupos insurgentes catalogados como terroristas. De nuevo encontramos a China, Myanmar e Irán en los tres primeros lugares en esta categoría.

Entre las técnicas más comunes de ejercer la censura en la WWW, encontramos la imposición de leyes que prohíben el uso de ciertos términos. En China, por ejemplo, teclear la palabra *democracia* en un motor de búsqueda, producirá resultados mucho menos que en otros países. La imposibilidad para el común de las personas de acceder a ciertas ideas viene determinada por los esfuerzos técnicos censuradores del Estado. De la misma manera al buscar el término *derechos humanos*, activan los filtros en los servidores ISP²⁰. Por otra parte también hay colaboración de “patriotas” que funcionan como demandantes de censura y además, la creación de ciertos órganos estatales, cuya responsabilidad sería la observación y el control.

En China, como caso concreto, encontramos censura en la red, en forma de miles de páginas web bloqueadas, términos vetados por los buscadores, e internautas cuyos nombres son prohibidos en *blogs*, y otros miles de *cyber policías* vigilando lo que escriben sus ciudadanos. No solamente los ciudadanos nativos no se rebelen contra ello (su pasado,

²⁰ Proveedores de servicios de Internet (o **ISP**, por la sigla en inglés de *Internet Service Provider*)

su formación, sus referencias, sus prioridades son distintas), sino también es sorprendente la facilidad con la cual los extranjeros, los expatriados, se adaptan a esta situación. Esos últimos adoptan distintas vías de salida: eligen navegar dentro de las *carreteras* diseñadas por el Estado Chino, limitadas por la censura ó, descargan programas gratis para romper, o mejor dicho, hacer una grieta en *el Gran Cortafuegos de China* (ing. *Great Firewall of China*). Pero en el caso de estar trabajando con Internet constantemente, ellos tienen que adquirir un programa de pago, emitido por alguna de las empresas occidentales que hacen negocio gracias a que en China y otros países con un nivel alto de censura, el Gobierno se reserva el derecho a decidir lo que pueden ver sus ciudadanos.

El *Gran Cortafuegos* ha pasado de ser una herramienta de protección de los ataques ciber-piratas al usuario común, a ser una *protección* contra la información que puede desestabilizar el orden impuesto por el régimen, en práctica significaría *hackear* el cerebro de los usuarios. En este caso no podemos detenernos en estudiar las peculiaridades de la idiosincrasia asiática, china en particular, la cual siempre ha dado muestras de priorizar el *colectivo* sobre el bien *individual*. Sólo podemos encontrar algunas excepciones, cuando se ha tratado de artistas, periodistas o bloggers, quienes han preferido a vivir en extranjero, para no ser perseguidos o ser marginados en su propia sociedad. Lo que nos interesa es cómo esta censura, impuesta por el gobierno chino, fue recibida por los extranjeros (sin todo el background ideológico) y al final aceptada. Lo interesante es cómo esta *anomalía*, con el barniz de la rutina, adquirió el estatus de normalidad.

Una de las explicaciones más lógicas y sencillas de por qué podemos acostumbrarnos tan rápido a ciertas circunstancias, no es tanto el miedo al poder y a transgredir la norma, y recibir un castigo, como el miedo a salir de círculo de las reglas establecidas y ser excluidos de la sociedad.

3. Exposiciones y artistas censurados en Rusia entre los años 1991 y 2011.

La historia y las realidades del arte ruso reflejan la historia tempestuosa del país y su posición geográfica entre el Este y Oeste. Son conocidos las discusiones sobre su esencia: si es una encarnación peculiar de las tradiciones occidentales, o si se trata de un fenómeno original. A pesar de los cambios políticos y las dudas recurrentes sobre la identidad nacional, la creatividad artística de Rusia tiene rasgos distintivos, como los colores brillantes, la asimetría de las formas y el cambio en las tendencias del realismo, hasta la abstracción y viceversa. En la Edad Media, cuando el centro de la vida política de la antigua Rusia era Kiev (la capital moderna de Ucrania), un modelo a seguir en las artes y la fuente de muchas influencias artísticas era Bizancio. La invasión de los Tártaro-mongoles, a mediados de los siglo XIII y el período posterior del yugo de los mongoles, había separado Rusia del resto del continente Europeo durante 200 años. La independencia en el siglo XV, bajo la dirección de los príncipes de Moscú, no acabó con el aislamiento cultural de Rusia, y el país no experimentó la influencia de la cultura del Renacimiento y el humanismo secular. Sólo durante el reinado de Pedro I (1682-1725) y a través de su política de acercamiento a Occidente, Rusia volvió, en cierta medida, al seno de la cultura europea: primero como aprendiz de los procesos culturales que ya se habían consumado en Europa, y luego como un participante más, en igualdad de condiciones.

Catalina II o Catalina la Grande, quien presidió el trono del Imperio Ruso entre los años 1762 a 1796, al igual que Pedro I, fue una figura destacada en la Rusia del siglo XVIII. Ésta fortaleció inestimablemente el Estado y lo llevó a otro nivel (más cercano a Europa), creando nueva línea de comportamiento. A diferencia de su antecesor ideológico, ella utilizaba otros enfoques y medios, aparentemente más tolerantes hacia las ciencias y las artes, pero en realidad también muy controvertidos, donde la edad de oro de la nobleza colindaba con recortes a los derechos de los

servientes, y rebeliones de campesinos. Algunas medidas para tratar de europeizar la Rusia del siglo XVII-XVIII fueron bastante particulares, éstas iban desde simples cambios en los atuendos de los gobernantes y parlamentarios, hasta ciertas leyes de mucha más profundidad. Una de estas medidas fue implementada por Pedro I, quien afeitaba con sus propias manos las barbas de los boyardos (integrantes del parlamento ruso), y los obligaba incluso a tomar café, al estilo de la élite gobernante europea, con la cual se había codeado durante la época de sus estudios en Occidente.

Los cambios que intentó imprimir Catalina II fueron más graduales, muy bien pensados y menos forzosos, pero con una eficacia contundente que continuaba, de otra manera, el legado de Pedro I. Como resultado, aquellos 34 años de su gobierno se han quedado en historia de Rusia como un tiempo de *despotismo ilustrado* que encontró reflexiones en la urbanística creciente y la creación incipiente de empresas empeñadas en darle al arte, la ciencia y la tecnología su lugar. La época de la Ilustración, con su filosofía racionalista de la segunda mitad del siglo XVIII, significó la reunión de los filósofos con el absolutismo en la persona del monarca, y como resultado, surgió el absolutismo ilustrado, que seguía un principio básico: aumentar el bienestar del pueblo y darle una educación básica, pero no excesiva, consiguiendo así que el nivel cultural del pueblo aumentara sin excederse. En esta época, varias esferas culturales, como la musical, literaria, y el mundo de las bellas artes, tomaron fuerza y apoyo del Poder. Catalina mantenía correspondencia con varios pensadores franceses, incluso con Voltaire; así mismo apoyaba a los artistas extranjeros y sentó las bases del museo Hermitage, y varias galerías de arte privadas, que posteriormente tendrían un sentido nacional. De esta manera, logró grangearse una imagen de gobernadora sabia, ante los ojos de la comunidad europea, como alguien que se preocupaba por el bien del país. Con el cambio de los siglos XIX a XX, las

colecciones de arte adquieren estatus nacionales, y con la caída del zarismo, pasan a ser tesoro universal de la nación.

El arte ruso pre-revolucionario de vanguardia fue el conjunto de distintas corrientes del arte visual, unidos por la ruptura con las tradiciones académicas y la estética ecléctica del siglo XIX, e incluso con el nuevo estilo *modern*, el cual fue dominante en esta época en la arquitectura, la pintura e incluso el teatro. Es difícil encontrar palabras para remarcar la importancia de las vanguardias rusas (rayonismo, suprematismo y constructivismo) en el contexto de la cultura mundial, y en el arte occidental en concreto, ya que si bien Rusia recibió influencia de Occidente para la creación de todas estas corrientes, fue allí donde encontraron un terreno propicio para desarrollarse, madurar y adquirir un esplendor único que se constituiría como referencia obligada hasta estos días.

Para la Primera Guerra Mundial ya Rusia se había convertido en parte importante del continente como innovador activo en el campo del arte. A principios de 1930, Rusia, gracias a las políticas nacionalistas de Stalin, con la idea de construir *socialismo en un sólo país*, retrocede una vez más en su intento de pertenecer al espacio cultural europeo y mundial. El posterior colapso de la Unión Soviética y del comunismo como sistema, en el año 1991, dio a los artistas rusos una luz para reescribir y analizar los valores que hasta el momento se consideraban como preciados, para encontrar su lugar en la nueva situación política, económica y cultural. La caída de del telón de acero y la decisión de 15 naciones de ejercer su derecho de autodeterminación, fueron una gran influencia en el proceso de formación de una nueva concepción del mundo del artista *pos-soviético*. A partir del periodo de *Perestroika* ²¹(años 1985-1991), los artistas jóvenes, gradualmente tuvieron la oportunidad a explorar el arte occidental, conocido antes en el este de Europa, en general, en forma de

²¹ Reestructuración: es conocida como la reforma que fue creada para desarrollar una nueva estructura de la economía interna de la unión soviética, y fue llevada a la práctica en todo el territorio de la Unión Soviética por Mijail Gorbachov.

leyendas y cuentos de hadas que eran publicados en revistas de arte con la connotación de *arte enemigo o anti-comunista*. Las pocas exposiciones de arte occidental contemporáneo que tuvieron lugar durante la Guerra Fría, ayudaron a dar forma a las nociones de libertad de creatividad, como una de las libertades políticas y civiles.

“La lucha de los intelectuales artísticos por sus derechos, ha contribuido en gran medida al colapso del imperio soviético”, -dice Timur Novikov, artista ruso y fundador de la Nueva Academia de Bellas Artes de Sant Petersburgo²².

La posibilidad de intercambio de ideas entre artistas, la desaparición gradual de las fronteras culturales, y el aumento en el interés de estudiar la experiencia occidental, hacía que la calidad de otredad, que hasta entonces ostentaba el arte ruso de finales del era soviética, se hiciera menos notable. Al mismo tiempo, el arte occidental dejó de estar fuera del alcance de los artistas que empezaron su trayectoria artística en tiempos de *Perestroika*. Las leyendas se convirtieron en una realidad común, asimilada por la mayoría de la sociedad. La nueva Rusia, rompió oficialmente de forma decisiva con el pasado soviético, sobre todo en el campo ideológico, tachando el sistema comunista como algo nocivo a lo que no se quería regresar. Para el nuevo Estado, sin embargo, surge un nuevo problema, ya que al negar lo pasado, también se negaba todo el patrimonio cultural que se había adquirido, cuyas bases descansaban, para bien o para mal, en ideas comunistas.

²² NOVIKOV, Timur. *El clasicismo nuevo ruso*. Sant-Petersburgo: Museo Ruso Nacional, 1998. P.98.

3.1. Papel del artista en Rusia. Diferencias y semejanzas con la definición universal.

El tema de debate ya no es si el artista y su obra tienen una finalidad estética, sino cuál es su rol en la sociedad. Con la evolución de la técnica, e involución creciente en cuanto a valores humanos, se espera del artista un papel catalizador del progreso social, mostrando las incertidumbres propias del ser humano e imperfecciones de la sociedad. Sabemos, que hace tiempo el arte dejó de ser revolucionario en nuestras sociedades, por tanto el artista no puede permitirse el lujo de ser un observador externo, un voyeur, creando su obra de manera autónoma y subjetiva. En lugar de esto, se va “imponiendo la conciencia de su aportación como un *agente interno*, que vive y trabaja en el contexto de su sociedad.”²³ El artista contemporáneo no crea sus obras como consecuencia de los cambios en la sociedad, sino que es partícipe y agente de ellos, formando parte intrínseca del sistema. El papel del artista en la actualidad, consiste más en el establecimiento del dialogo constante con su entorno, expresando su posición: crítica, activista o irónica; de manera interpretativa, constructiva o en calidad de cómplice.

Mientras los artistas de países europeos ya llevan tiempo cumpliendo esas obligaciones implícitas, en los países del bloque post-soviético la situación es distinta. La cultura siempre estaba bajo de la censura: desde los tiempos del Rus de Kiev²⁴ hasta el régimen comunista. Zvezdochetov Konstantin, artista contemporáneo ruso, comenta sobre la supervivencia del artista bajo estas circunstancias: “La lucha contra la censura, contra los autoridades, es un deporte, un deporte ruso antiguo, creado para los intelectuales rusos.”²⁵ Un artista debía ser prohibido, censurado y

²³ GIANNETTI, Claudia. *Agente Interno: El papel del artista en la sociedad de la información* [en línea]. Barcelona, 2003. <http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_Agente.pdf> [fecha de consulta: 16 mayo, 2012].

²⁴Se conoce en el nombre de Rus de Kiev a la Rusia de siglo IX hasta XIII, cuya capital era Kiev, actual capital de Ucrania.

²⁵ ZVEZDOCHETOV, Konstantin. *Conflicto alrededor de la exposición del arte ruso contemporáneo en Louvre* [Transcripto de la discusión en línea]. Radio Libertad, 29.09.2010 <http://svobodanews.tomsk.ru/archive/get/ncat/ru_bz_ft/date/20100929/cat/896/scat/113/> [fecha de consulta: 16 mayo, 2012].

perseguido, para sentir orgullo y saberse importante. Esta noción del artista como un individuo perseguido o marginado tiene estrecha relación con el concepto de *mártir*, del cual hemos hecho mención en un capítulo anterior, en donde utilizábamos este término para describir o distinguir al *artista perfecto* ruso en los tiempos soviéticos de lo que se consideraba ser artista en Occidente. El arte proveniente de la figura del artista como mártir, suele ser provocativo y/o crítico, apartado del camino *normal* designado para un artista, y de esta manera es marginado del discurso oficial del Estado. Sin embargo, este rechazo por parte del régimen oficial le garantiza (al artista) un estatus dentro del resto de la sociedad, de *loco*, del cual emanan *verdades* sin restricciones.

Podemos encontrar un antecedente en la imagen de los *Yurodiviy*, quienes eran una parte de un fenómeno religioso popular en la cultura ortodoxa rusa. El término *yurodiviy* viene de la palabra *yurodstvo*, que significa alienación²⁶.

3.2. Yurodiviy: la verdad dicha por un loco.



SURIKOV, Vasily. *Bautizo de boyarda Morozova*. [Fragmento], 1887. Galería Tretyakov Estatal, Moscú. Oleos, 304 x 587,5cm.

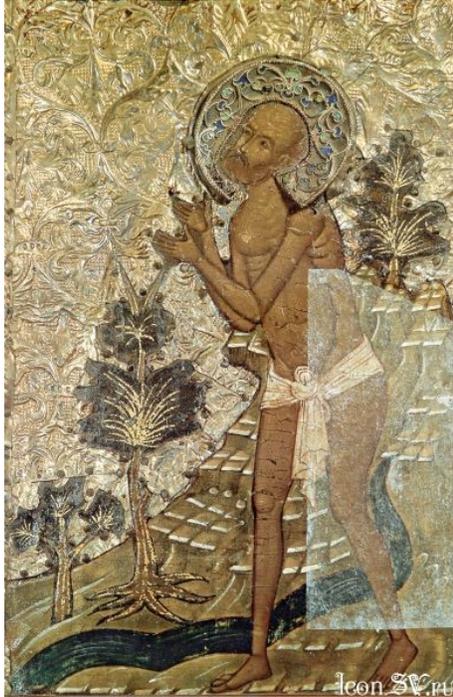
²⁶ La traducción más apropiada es, según nosotros, en inglés *fool for Christ*.

La *idiotez por Cristo* se refiere a una conducta, que consistía en renunciar a todas las posesiones mundanas, para unirse con una orden monástica. También hace referencia a deliberadas violaciones de las convenciones de la sociedad, para servir a un propósito religioso, en particular al cristianismo. Se le llamaba *necio por Cristo* a quien simulaba locura y lo hacía en público con descaro intencionado, fingiendo estar alienado.

El término también encuentra antecedentes en figuras como San Pablo, San Francisco de Asís y otros santos de la tradición católica, quienes manifestaban la misma conducta ascética. Los necios por Cristo a menudo emplean el comportamiento impactante y poco convencional para desafiar las normas aceptadas y hacer profecías. Pero su comportamiento no es simplemente un desequilibrio de la salud mental, sino más la realidad distinta. En el contexto de la cultura religiosa, esa realidad se considera divina, una realidad, que a través de un hombre insulso, evitando el discurso religioso, aparece en frente de la nación en forma de verdad, que es distinta de las interpretaciones de la iglesia (o institucional). También hay paralelismos en las tradiciones no cristianas como la Avadhuta²⁷ (en sánscrito) y los adeptos de la *sabiduría loca*. En la tradición islámica este fenómeno está notado entre los sufíes Malamatiyya²⁸. Con el tiempo, los *yurodiviys* se transformaron en la institución social, perdiendo parte de su divinidad y se convirtieron gradualmente en un grupo con voz en la crítica hacia la política, una especie de protesta social irónica, que no iba en concordancia con el discurso oficial religioso y político.

²⁷ Término sánscrito, que se utiliza en las religiones de India para referirse a un santo místico o antinómico, que está más allá de las preocupaciones de ego-conciencia, la dualidad y comunes mundanas y que actúa sin tener en cuenta los estándares de la etiqueta social. Un Avadhuta no se identifica ni con los nombres, ni con el cuerpo; sino que esta persona está considerada como la conciencia pura en forma humana.

²⁸ Grupo que estuvo activo en el Irán del siglo VIII. Creyendo en el valor de la auto-incriminación, que la piedad debe ser un asunto privado, y que tener un buen estima llevaría a apegos mundanos, los representantes de esta corriente ocultaban sus conocimientos y se aseguraban de sus defectos serían conocidos, para que les recuerden por su imperfección.



Maksim, yurodiviy por Jesús. [fragmento de ícono]. sXVI. Monasterio de Suzdal. Rusia. Madera, oleos, plata.

Este fenómeno era indeseable para los eclesiásticos y el sistema político, quienes tomaron medidas para evitar la expansión de estos tipos de discursos provocativos, o en palabras de Foucault: diferenciarlo y distanciarlo (hacerle perder valor), por medio de una clara diferenciación del binomio *razón/locura* ²⁹.

En la Edad Media, el discurso del loco, es un discurso que no puede circular al mismo nivel de los otros discursos. El fenómeno de la locura, según M. Foucault es ambivalente, y la divergencia del discurso del loco con las formas divulgadas de la actividad discursiva, puede significar tanto ausencia del sentido, como pureza original. Quiere decir que el discurso del loco, posee libertad sin limitaciones culturales. En la Rusia zarista, los predicadores de la *verdad incómoda*: los *yurodiviys* eran internados en manicomios, donde perdían el estatus de santos y eran etiquetados como *anormal*.

²⁹ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. (1970) Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992. pp.6-8.

Con el paso de los siglos, se supone que la práctica de corregir a los *yurodiviys* debió acabarse con la extinción de los últimos, pero la estrategia de alienación mundana postmodernista encuentra su continuación en las prácticas artísticas del campo de arte de vanguardia. El *yurodiviy*, en sentido religioso, atravesaba las prácticas sociales y corporales, y proponía la verdad de la previsión divina (la idea del salvamento, santidad, pecaminosidad, etc.), evitando la interpretación de la Escritura Sagrada. El discurso del *yurodiviy* consistía en mostrar la *verdad de Dios*, que podía ser entendida por cualquiera, por esta razón en la cultura ortodoxa lo consideraban, en el ámbito popular, un profeta.

Sin embargo, aunque el artista moderno y contemporáneo tiene semejanzas con la figura del *yurodiviy*, no podemos hacer un paralelo exacto de estos dos. Y además, este fenómeno, y esta comparación no se encuentra en la cultura occidental católica, por razones históricas e ideológicas e idiosincráticas.

3.3. Arte Soviético. Y creciente ausencia de la otredad en los temas de artistas contemporáneos rusos.

Han pasado 20 años del ocaso del partido Comunista de la Unión Soviética. Han caído muchas murallas, dice Iván de la Nuez³⁰, por la imposibilidad de retener fuerzas incontrolables con el Telón de Acero, o Guerra Fría, o política colonialista de la cultura dominante. Las consecuencias culturales de las *inundaciones* hacia el Oeste, son de envergadura global, como el ejemplo de la occidentalización del antiguo mundo comunista. Entre las obras que eligen la mayoría de los curadores internacionales, tanto como sus colegas eslavos, para las exposiciones fuera del país, de la multitud de modelos de arte ruso contemporáneo, siempre están presentes las que hacen gala del exotismo nacional, folklore y política, o que hacen referencia a *otra* estética, opuesta a la

³⁰ NUEZ, Iván de la. *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en barreras políticas. 1989-2009*. Debate, 2010. P.20.

occidental. En estas obras, aparecen como elementos habituales como figuras públicas reconocidas: Stalin, Lenin, Putin, comediantes, deportistas, etc.; elementos de la cultura religiosa y popular: iconos ortodoxos, la hoz y el martillo (que reemplazó la figura del águila con dos cabezas que hasta principios del siglo XX, había sido el escudo de Rusia³¹); y alusiones a corrientes artísticas, como el suprematismo³² o sots-realismo³³. La composición de estos elementos en esa u otra combinación es casi obligatoria³⁴. Pero la realidad es que la política del multiculturalismo, impuesta por el pensamiento mundial a los países poscomunistas recién nacidos, está guiada por dos impulsos: deseo y terror. Deseo de ascender al mundo occidental y terror de precipitarse aún más en sus lejanías. En el proceso de la determinación del camino futuro, desaparece así el llamado *arte soviético*. Las referencias a esta época ya no existen y han sido sustituidas por las del arte clásico, arte antiguo, arte de los iconos, que al contrario, han vuelto después del *tiempo muerto* del arte ideológico de la URSS. La curadora de la exposición *Counterpointe Ruso* en Louvre, Marie-Laure Bernadac³⁵, dice: “Los artistas rusos tienen unos cuantos temas preferidos: el Kremlin, la nieve, la nostalgia, la utopía, la oposición, la revisión de los valores, la contestación de las decisiones, la insurrección, la revolución, y con todo esto, la aspiración al futuro.” Si fijamos nuestra atención en el panorama general de las relaciones del arte ruso con el poder político y la sociedad, parecen haber adquirido un equilibrio. Los artistas actuales tienen la posibilidad de exponer sus obras

³¹ Actualmente, el símbolo del águila con dos cabezas es el escudo oficial de Rusia.

³² El *suprematismo* fue un movimiento artístico enfocado en formas geométricas fundamentales (en particular, el cuadrado y el círculo), que se formó en Rusia en 1915-1916. Fue fundado por Kazimir Malévich.

³³ El *realismo socialista* (o *sots-realismo*) es una corriente estética cuyo propósito es expandir el conocimiento de los problemas sociales y las vivencias de los hombres por medio del arte. Fue la tendencia artística predominante durante gran parte de la historia de la Unión Soviética, particularmente durante el gobierno de Iósif Stalin, en la República Popular China y, en general, en la mayoría de países socialistas.

³⁴ YEROFEYEV, Andrey. *El premio de Kandinsky explica a su elección* [en línea]. Internet página del mismo. 2007. <http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=102:premiya-kandinskogo-proyasnyaet-svoj-vybor&catid=3&Itemid=72> [Consulta: 16 mayo, 2012].

³⁵ BERNADAC, Marie-Laure. *Entrevista para Correspondiente Privado* [en línea]. Chas Cor, 19.10.2010 <http://www.chaskor.ru/article/mari-lor_bernadac_dumaete_u_nas_vse_chinovniki_ponimayut_iskusstvo_20545> [Consulta: 16 mayo, 2012].

en museos estatales y privados, como en la Galería Tretyakov, la cual es una de las más importantes y conservadores de Rusia. Existe también una red de Centros de Arte Contemporáneo creada por el Estado, una Biennale propia y una docena de críticos de arte reconocidos mundialmente como importantes. Incluso hay un premio nacional: el Premio Kandinsky³⁶, y unos cuantos más de menos importancia, pero con fondos considerables. Podemos encontrar también conferencias de carácter científico, donde se discuten amplia y abiertamente sobre el arte y su papel en la sociedad.

Sin embargo, a pesar de toda esta realidad palpable, todavía podemos encontrar grandes contradicciones o enfrentamientos entre el arte y la sociedad. De esto hablaremos con más detalle en los siguientes capítulos.

3.4. La vanguardia artística, territorio de libertad.

La comunidad artística de época en época defiende su terreno de acción y su libertad de expresión. Un ejemplo de esta lucha, lo encontramos en historia reciente de Rusia, más exactamente con el denominado *conceptualismo de Moscú*, que surgió en los años 70, conformado y motivado por la creciente oposición a la política estatal. Prohibidos y perseguidos, sin carrera oficial, los artistas, durante este período, se dedicaban al arte libre (sin restricciones evidentes por parte del estado), procurando conservar y seguir la línea que había trazado la vanguardia rusa de comienzos del siglo XX, y a la vez mantener la conexión con el discurso artístico Occidental. Sin embargo, estos artistas no lograron materializar todos estos intentos en una institución de arte como tal, pero sí lograron crear todo un mundo artístico, con su crítica, sus archivos y sistema de relaciones internas. Era un territorio de libertad, con sus fronteras impenetrables, dentro de un país, en donde las libertades

³⁶ más información sobre este premio: <http://www.kandinsky-prize.ru/o-premii>

estaban muy limitadas. Precisamente en este último hecho radicaba el mérito y la importancia del movimiento que habían logrado consolidar estos artistas, ya que dentro de un territorio hostil a las ideas nuevas, este mundillo vivía según sus leyes, sin referencia directa a las restricciones del resto de la sociedad.

Este movimiento reunió a varios artistas de reconocimiento mundial como Ilya Kabakov, Oleg Vassiliev, Erik Bulatov, Komar and Melamid, Genia Chef, Leonid Sokov, Acciones Colectivas (un grupo artístico), etc., algunos de los cuales aún siguen en vigencia.

Teniendo en cuenta que una de las estrategias del arte mundial consiste en resistir a la industria cultural, romper y/o desobedecer las convenciones sociales y los estereotipos, este movimiento, que surgió en los años 70, adquiere un aura de actualidad, toda vez que se constituye en esencia como un intento de ir en contra del régimen.

Solamente cuando los intereses del estado coinciden con el discurso de la libertad, que reina en el territorio del arte, el Estado puede patrocinar el arte contemporáneo, y estar en consonancia con el propósito vanguardista. Es por eso que en los países democráticos podemos encontrar casi en cada ciudad museos de arte contemporáneo. Pero cuando la ideología estatal tiende al totalitarismo, el estado sólo apoya el arte académico, dentro de los cánones establecidos como normales y no-perjudiciales, lo cual resulta más fácil y conveniente a la hora de encaminarlos y controlar todas las producciones artísticas, y así ponerlas al servicio de un poder.³⁷

³⁷ Este mecanismo fue descrito en el libro de Clement Greenberg en su ensayo *Avant-Garde and Kitsch*, 1939. GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. The University of Chicago Press. 1995.

En la actualidad, la Rusia de la *democracia dirigida*³⁸ necesita la existencia de esta dualidad, es decir, por un lado, del movimiento artístico independiente y opositor, que reclama un país más libre y democrático *de jure*, y por otro lado, el arte que permanece dentro de los límites de lo convenido y que sirve exclusivamente a los propósitos del Estado en su afán de convencer al pueblo de las bondades de la política vigente. A pesar de esta dualidad, el arte de vanguardia ha tomado fuerza, y ha pasado de encontrarse en el estatus de *lo otro*, a convertirse en un fenómeno central y protagónico en la arena artística contemporánea rusa, y además ha tomado auge mundial, dada a la crítica y valoración que se le ha dado a nivel internacional.

3.5. Komar y Melamid como pioneros de sots-art, movimiento prevaleciente en Rusia años 60-90.

Aunque en la década de los años 80 ya se presagiaban aires de cambio en el orden de las cosas en la Unión Soviética (después de la muerte de Stalin y el advenimiento de Perestroika y Glastnost³⁹), los primeros pasos de la sociedad artística de la USSR hacia la democratización y libertad del artista, empezaron mucho tiempo antes, entre los años 60 y 70. El Arte Soviético *no-conformista* o arte *underground* de los años 1953 a 1986 estuvo vinculado a los nombres de Ilya Kabakov, Oleg Vassiliev, Komar and Melamid, Leonid Sokov, Boris Sveshnikov, Vladimir Yakovlev, Anatoly Zverev, Ylo Sooster, Vladimir Nemukhin, Ernst Neizvestny y Oscar Rabine, Alexander Yulikov, Andrey Grositsky, Igor Shelkovsky, todos estos de Moscú, y Timur Novikov y Afrika (Sergei Bugaev) de St. Petersburgo. Una de las manifestaciones del arte libre de la opresión

³⁸ *Democracia dirigida* es el nombre que reciben, desde ciertos sectores, algunos gobiernos democráticos en teoría, pero con un férreo control estatal y un fuerte poder del presidente, que llega casi a lo autoritario.

³⁹ La *glasnost* se conoce como una política que se llevó a la par de la Perestroika el líder del momento Mijail Gorbachov, desde 1985 hasta 1991. En comparación con la Perestroika que se ocupaba de la reestructuración económica de la Unión Soviética, la *glasnost* se concentraba en liberalizar el sistema político. En esta se estipulaban libertades para que los medios de comunicación tuvieran mayor confianza para criticar al gobierno.

estatal, lo conformaron el dúo de Vitaly Komar (1943) y Alexander Melamid (1945), que crearon su propia versión del Arte Soviético Pop y Arte Conceptual, combinando principios del Dadaísmo y Realismo Socialista. En los fines de años 60 y principios de los 70, las exposiciones sus trabajos provocan una revuelta en la conciencia ciudadana y la persecución de sus autores: ambos artistas tuvieron que emigrar de la USSR, y en la actualidad trabajan y residen en EEUU.

Es pertinente detenerse sobre la trayectoria artística de estos dos creadores, ya que son un ejemplo de esta vanguardia que nació en años 70 y aún pervive. Komar y Melamid no se consideraban a sí mismos como independientes del resto de artistas que conformaban la vanguardia, sino como una parte de un movimiento en la arena artística en general. La intención del arte moderno, del cual ellos eran pioneros, con su *sots-art* o arte socialista, estaba dirigida a parodiar el realismo socialista, que era la única corriente oficialmente permitida y estimulada por el gobierno. En este sentido podemos encontrar similitudes con el *pop-art* que apareció en los EEUU en los años 50-60 y con el *Realismo Capitalista* en Alemania⁴⁰. El Realismo Socialista estuvo marcado por las representaciones reverenciales de las figuras clásicas y emblemáticas del país, como los trabajadores, los campesinos que viven felizmente en sus comunas, Stalin, joven y sano, como ejemplo a imitar. Como respuesta a esta estética, los autores del dúo *K&M* utilizaban continuamente estos símbolos, pero sustituyendo algunos elementos con otros, que no pertenecían a este ámbito, pero que lo dotaban de un nuevo sentido, totalmente comprensivo y crítico. Por ejemplo, Komar y Melamid aparecían autorretratados con una estética y un estilo que hacía clara referencia a la representación típica de Lenin y Stalin.

⁴⁰ DANTO, Arthur Coleman. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1997. P.126.



Komar & Melamid. *El autorretrato doble*. Colección de Antonio Piccoli. Año de creación: 1972, repetición de autor: 1994. Pintura al temple. 150 x 150cm.

O en otros casos tomaban lemas o frases populares de la propaganda del régimen soviético, *plagiándolas*, colocando su firma, como si fuera de su autoría.



Komar & Melamid. Adelante, a la victoria del comunismo. Tela, pintura, 50*184cm. (La versión de 1974 era destruida durante de la Exposición Bulldozer (1974). Ahora existen variantes en muchos museos y colecciones del mundo.)

La diferencia entre los espectadores americanos y soviéticos fue que “el pueblo soviético no tenía esa abundancia de los artículos de consumo con que trabajaba el pop-art, pero ello era saciado con la propaganda de agitación y el hastío de la ideología soviética. Y esta idea la usó el sots-art, que a diferencia del pop-art norteamericano, trabajaba no sólo con el arte plástico, sino también con clichés verbales, con modelos de conducta

del hombre soviético tipificado.”⁴¹ A la nueva corriente dentro del arte postmoderno, iniciada por K&M, se fueron incorporando con el paso de los años otros artistas como Alexander Kosolapov, Leonid Sokov, Dmitriy Prigov, Boris Orlov, participantes de los art-grupos de *Gnezdo (Nido)* y *Mujomor (Matamoscas)*. El sots-art reunía distintos autores, quienes a su vez tenían distintos estilos y formas de manifestarse. Pero hacia finales de los años 90, el contenido político y social en el cual se basaba el sots-art, estaba agotado, ya que el cambio de la situación política en el país, la base sustancial de ese arte, ya no era actual. A partir de este momento, el sots-art vuelve a exponerse solamente con el objetivo de mostrar una mirada retrospectiva hacia el pasado soviético, pero de igual manera, conservando la esencia crítica hacia la propaganda grandilocuente, inherente a esa época.

En siguientes subcapítulos les proponemos un informe breve sobre las exposiciones que fueron censuradas y/o cerradas por órdenes superiores, a partir del ocaso de la URSS.

3.6. Exposición *¡Cuidado, religión!*, 2003.

La exposición *¡Cuidado, religión!* del año 2003, que tuvo lugar en Rostov, Rusia, tenía un claro carácter provocativo sin que sus autores lo manifestaran abiertamente. Simplemente por tratar el tema religioso en un país que nuevamente adoptaba la religión como esquema de vida, los artistas y el curador fueron perseguidos y condenados por los espectadores, en vez de suscitar una discusión o un debate sano y crítico sobre los límites de la religión en los países eslavos. La versión alternativa de la iconografía religiosa y el pop-art, que se presentaba en esta galería, despertó la indignación de quienes asistieron al evento.

⁴¹ YEROFEYEV, Andrey. *Sots-art*[en línea]. Internet página del mismo. 2010. <http://www.aerofeev.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=301&Itemid=147> [Consulta: 1 mayo, 2012].

La exposición albergaba 45 obras de distintos artistas contemporáneos rusos, quienes se centraban en la crítica hacia los peligros de una religiosidad, que nuevamente tomaba fuerza en el país. Entre las obras presentadas cabe destacar las siguientes:

- Un trabajo de N. Magúidova, la cual presentaba un póster con la leyenda *Cuidado, religión*, que consistía en una fotocopia de un marco típico de un ícono religioso, con un símbolo de peligro en lugar de lo que normalmente se encuentra la imagen de un santo.
- Un ícono de cartón, de A. Zrazhevskaya, de tamaño real, que hacía alusión a las figuras de cartón de las ferias, en donde cualquier persona podía colocarse detrás de este ícono y hacerse una fotografía. La leyenda que estaba sobre éste, decía: *No fabricarás falsos ídolos*.
- Un tríptico de A. Dorokhov con la frase *En el principio era la palabra*: en la primera tabla estaba dibujado un hombre crucificado y en el fondo de la imagen había texto tomado del Evangelio; la segunda era una imagen de la estrella de cinco puntas, en una clara alusión al comunismo, complementándolo además con texto del *Manifiesto del Partido Comunista*; y en la última, se encontraba una esvástica con el texto extraído de la obra cumbre de Hitler *Mein Kampf*.
- Un póster publicitario de Coca-cola de Al.Kosolapov, que incluía la cara de Jesucristo y la inscripción en inglés *Coca-Cola – This is my blood*⁴²;

Unos días después de la inauguración del proyecto, cuando la apertura del mismo era destacada en los periódicos, un grupo de hombres irrumpió en la galería, destruyendo muchas de obras presentadas: escribiendo frases que denotaban claramente indignación y reproche por lo que los artistas habían expuesto. Estas acciones vandálicas fueron el resultado

⁴² “Coca-Cola - esto es mi sangre”.

de la reacción negativa de los líderes de una parte de iglesia ortodoxa, que se habían hecho partidarios de las ideas de ultraderecha o ultranacionalismo, encabezada por sacerdote Alexander Shargunov. Este último se autoproclamó durante muchos años como guía en la lucha contra lo que él denominaba satanismo, que no era más que cualquier discurso, obra o acción en pro de la libertad de palabra. Los activistas radicales ortodoxos, artífices de la destrucción de las obras, fueron detenidos, pero más tarde las acusaciones de vandalismo fueron retiradas⁴³.

La persecución de los curadores y artistas no acabó con este acontecimiento, ya que por iniciativa de A. Shargunov, quien representaba la parte *agraviada* por el arte, en una carta enviada a la Duma Estatal de Rusia, el órgano superior del poder legislativo, el caso de *agresión* trascendió los tribunales locales, hasta llegar al Ministerio Público, entidad estatal del poder judicial. Como resultado, en diciembre del 2003, el director del museo y el centro social Sakharov, donde tuvo lugar la exposición, Yuriy Samodurov, la curadora de la exposición, Lyudmila Vasilovskaya y una de los artistas Anna Mikhailchuk, (1955-2008) fueron acusados formalmente de incitación a la discordia religiosa: “excitación de la enemistad racial, nacional y religiosa” (Art. 282 del Código penal de la Federación de Rusia). La acusación pedía al juzgado condenar los organizadores de la exposición *¡Cuidado, religión!* a 2 a 3 años de prisión, pero los sentimientos religiosos crecientes entre las masas de creyentes, y los argumentos de los defensores de la moralidad no adquirieron gran apoyo entre los jurados. El veredicto fue pronunciado el día 28 de Marzo de 2005, según el cual el director del museo y la curadora fueron sentenciados a pagar una multa en torno a los 100 mil rublos (cerca de 2,500 euros), y la artista A. Mikhailchuk, fue relevada de su cargo. Como continuación de este asunto en el ámbito jurídico, también figuró en el Tribunal Europeo de Derechos Humanos de Strassburg, una petición, por

⁴³ Uno de los recursos ingles: The New York Times, International section. Tuesday, Sept. 2, 2003.

parte de los artistas y curadores, para que se investigara el caso, supuestamente por la violación del Artículo 10 de la Convención sobre el derecho para la libre expresión artística. Después de analizar en detalle todos los pormenores del caso, el jurado internacional, de forma independiente y autónoma, tomó una resolución final sobre el mismo, donde concluía el día 15 de diciembre de 2009, que “a la luz de todos los materiales en su posesión, y ya que las causas de quejas están en su competencia, ellos (el jurado) no se descubrieron ningún indicio de violación de los derechos y libertades expuestas en la Convención o sus Actas⁴⁴”.

A continuación, los acosamientos públicos de carácter no-jurídico, ni oficial, seguían tanto en contra del curador Yerofeyev, como también de la artista Anna Mikhailchuk (seudónimo Anna Alchuk) a nivel periodístico, y rumores en Internet. Según una de las opiniones subjetivas, estas acusaciones han desempeñado su papel en la motivación del suicidio de la artista antes mencionada.

Entre los oponentes de la exposición, fue creciendo la opinión de que los artistas no habían provocado liberalmente, ni atacado de forma directa a los creyentes, ni a la institución religiosa, y aunque utilizaban objetos y símbolos religiosos, éstos, dado su carácter descontextualizado, no representaban una amenaza a la religión, es decir, la ofensa era simbólica. Lo que no aceptaron los críticos, en beneficio de la *inocencia* de los artistas, era que las obras y la exposición adquirieron un carácter provocador en manos de los curadores, toda vez que ellos fueron los encargados de la recolección. Y de hecho, su intención era confrontar y hacer reaccionar a la ultraderecha del país.

⁴⁴ *Caso de Samodurov and Vasilovskaya v. Russia - Admissibility Decision* [en línea]. 15 Diciembre, 2009. <<http://strasbourgconsortium.org/document.php?DocumentID=4694>> [Consulta: 15 Enero 2012].

3.7. Exposición *Los Cómplices*, 2005.

La exposición *Los Cómplices. Obras colectivas e interactivas en el arte ruso 1960-2000* era propuesta y realizada por el departamento de corrientes contemporáneas de la Galería Nacional Tretyakov en calidad de *proyecto especial*, durante la Primera Biennale de Arte Contemporáneo en Moscú. La idea principal era demostrar la nueva política cultural oficial del museo, su nuevo curso, que a diferencia del conservatismo (que hasta entonces reinaba en este museo estatal), proponía una mirada fresca hacia lo que se consideraba arte, sin prejuicios y estereotipos arraigados negativos. El primer paso en el camino de la formación de dicha exposición fue una especie de *updating* (reconstrucción, actualización) del museo a nivel institucional, que consistió en la creación de un nuevo departamento, cuya responsabilidad fue la de reunir 2000 obras, acordes con el tema de la exposición. Se conservó el principio histórico-tipológico tradicional de la diferenciación del material según la consecuencia de las corrientes artísticas. Incluso, el arte local, es decir ruso, fue examinado y catalogado de acuerdo a los criterios artísticos internacionales. “Los curadores y los organizadores de *Los cómplices* tomaron como base ideológica, la suposición de que el arte ruso-soviético, a partir del época del *Deshielo de Jrushchov*⁴⁵, pasó por las mismas etapas y épocas que el arte universal (las tendencias abstractas, arte cinético y op-art, pop-art, minimalismo, conceptualismo, performance, new-wave, simulacionismo); para sustentar la idea de que *el camino ruso* no era distinto del resto del mundo⁴⁶”, argumentó Andrey Yerofeyev, curador y crítico de arte. Eso quiere decir, que las doctrinas originales como *sots-art*, conceptualismo moscovita, *apt-art*, etc., solamente representaban variaciones regionales de las tendencias comunes del arte. La afirmación de la internacionalización del arte ruso

⁴⁵ Se refiere al período entre 1956 y 1964 en la Unión Soviética, en el que la represión política y la censura fueron parcialmente relajadas debido a las políticas de desestalinización implementadas por el entonces nuevo líder soviético Nikita Jrushchov.

⁴⁶ YEROFEYEV, Andrey. *Los Cómplices - primera exposición del arte actual de la colección de la Galería Nacional Tretyakov*[en línea]. Internet página del mismo. 19.03.2005<<http://exil-archiv.de/ru/Russe/www.aerofeev.ru/content/view/66/121/index.html>> [Consulta 01 mayo, 2012].

era una concepción nueva e inesperada. Sin embargo, esta nueva forma de ver el arte ruso no fue aceptada en su totalidad por la crítica, ni por los espectadores.

En total, en la exposición había más de 250 obras, creadas por 60 grupos y asociaciones artísticas: entre ellas encontramos al grupo *Dvizhenie* (*El movimiento*) formada en 1964, el dueto de Komar y Melamid, pasando por los grupos de *Gnezdo* (*El nido*), *Nuevos artistas*, hasta los de hoy: *Blue noses*, *PG*, etc.

A pesar de la respuesta positiva por parte de algunos espectadores, que abrieron su mente y no rechazaron de plano la nueva estética, en el libro de visitas de la exposición, al final, prevalecían los mensajes de indignación de la gente con opinión más ortodoxa en cuestiones de arte.

El peligro, que surge de este tipo de espectador, el cual está convencido de que se le está causando un agravio, es precisamente, esa certeza de que sólo él, se encuentra en la posesión de la verdad y de los *verdaderos* valores buenos. Este pensamiento puede llegar a convertirse en acciones directas y extremas.

Los Cómplices no pasaron inadvertidos a los ojos de este tipo de espectador *salvaje* (no acostumbrado a los tipos de arte alternativos). El último día de la exposición el protagonismo lo tuvo un joven que se presentó como *un activista ortodoxo*, quien arrancó de la pared de la galería la fotografía *Arde, arde, mi vela* del grupo *Blue noses* y la rompió en pedazos. Dicha obra fotográfica presentaba a tres personas con máscaras del ex-presidente V. Putin⁴⁷, el poeta ruso A. Pushkin y Jesucristo. Sus acciones estaban basadas, según una posterior entrevista con el agresor, en la idea férrea de que se estaba profanando la imagen de Jesucristo. Lo más sorprendente, fue que nadie reaccionó (reprobando la acción, o intentando detenerlo) a las acciones del joven, ni el personal

⁴⁷ Actualizado: presidente de Rusia.

de seguridad del museo. El tabú cultural más importante, la prohibición del vandalismo en el museo, fue echado por tierra. La exposición, aunque reconocida por los críticos de arte nacionales e internacionales como exitosa, dio lugar a la censura por parte del público, rompiendo así la conexión entre el espectador y el artista, propuesta en el nombre de la exposición por sus curadores.

3.8. Exposición Sots-art, 2007.

En el curso de la segunda Bienal de Moscú del año 2006, dentro de la sección *Proyectos especiales*, fue presentado un proyecto exposicional: *Sots-art*, que consistía en dos partes, *El arte político en Rusia*, y *El arte político en China*. El objetivo de dicha exposición era mostrar una corriente artística llamada sots-art, vinculada e inseparable de la política, a través de una doble visión de obras de distintos países. Esta dualidad, en el mismo espacio expositivo, reveló similitudes: el sots-art como estilo de arte creado durante el régimen comunista, o procedente de la visión nostálgica de este mismo régimen; y diferencias: peculiaridades de cada uno, que provienen del *background* distinto de los artistas, su nacionalidad y mentalidad.

El arte político en Rusia estuvo representado por el sots-art en su desarrollo cronológico, cubriendo la multitud de obras y opiniones que provenían tanto de la época soviética del país, como de obras de creación reciente: desde el proyecto de Komar y Melamid, del año 1972, hasta las obras más actuales como las de A. Vinogradov y V. Dubosarskiy. La exposición estaba dividida claramente en dos espacios. Por el lado ruso, el hilo conductor estaba a cargo de la nostalgia socialista y la interpretación crítica de la propaganda relacionada con esta época y llevada al ridículo, como hemos notado en el subcapítulo anterior. El objeto de sátira de los artistas no solía ser la apariencia física de los líderes, o sus acciones políticas, ellos (los artistas) intentaban burlar el cerco censor estricto, pasando por los bordes y casi desapercibidos

por el poder que los oprimía, pero de igual manera, sus obras cumplían el cometido de satirizar y criticar valores pobres e inventados de la sociedad rusa, pero proclamados por el Partido Comunista como reales, obligatorios y necesarios. Hasta hace poco, el *sots-art* era una corriente artística marginada, tal como las obras de los proyectos *Los cómplices* y *El pop-art ruso* (2005), excluido y censurado en las exposiciones, pero ahora, este tipo de arte es un poco más aceptado y entendido, quizá por la distancia temporal o porque se ha logrado que el público entienda un poco más de qué se trata este tipo de arte y qué es lo que critica.

Aunque el contenido de la exposición, con toda su crítica hacia la sociedad soviética, en la misma Rusia fue tomado con moderada aceptación por el público y el gobierno, pero cuando se supo que la misma colección sería presentada en París, las opiniones sobre esta exposición ya no fueron tan benévolas ni flexibles. El mes de octubre del año 2007 estuvo marcado por un penoso acontecimiento, el cual adquirió las dimensiones de escándalo cultural internacional, cuando no todas las obras pudieron ser presentadas en Francia. El instigador de esta situación poco orgullosa, y la única persona que se destaca del anonimato de los juicios, fue el ministro de cultura y comunicaciones, Alexandre Sokolov, quien tachó a la exposición de *pornográfica*, y la consideró como una *deshonra para Rusia*⁴⁸.

Antes del envío de las obras, las mismas eran sometidas a una censura primero local, que estaba a cargo del museo, en la cual se hacía una selección y corrección de la lista final, y a nivel nacional, el filtro se encargaba de ejecutarlo RusCultura o Ministerio de Cultura. El primer acto de censura que provocó la eliminación de una parte de la colección (65 obras menos) estuvo a cargo de la Galería Nacional Tretyakov, y en

⁴⁸ La frase de A.I.Sokolov era utilizada en entrevistas en la mayoría de periódicos de October, 2007. Versión en inglés: HARDING, Luke. *No Paris trip for Russia's kissing Policemen* [en línea]. 12 Octubre 2007.
< <http://www.guardian.co.uk/world/2007/oct/12/artnews.russia> > [Consulta: 15, Abril, 2012].

segundo lugar el Ministerio de Cultura se encargó del recorte final: 17 obras menos de la lista que había acordada la galería. El pretexto para este recorte adicional provenía del argumento de la insuficiente calidad estética o ética de las obras, pero no era más que un enmascaramiento de las verdaderas razones de la prohibición: miedo a que se empeorara la imagen nacional de Rusia. Entre las obras que más provocaron el desacuerdo de los representantes de poder se encontraba uno de los trabajos de los *Blue noses*: el foto-collage *Época de caridad*, en la que aparecían dos *milicantes* (policías) besándose en un bosque cubierto de nieve. Otro trabajo que despertó el carácter censor fue otro fotomontaje de los mismos artistas, *Arde, Arde mi vela*, de la serie *Maski-show*. También encontramos los autoretratos fotográficos de V. Mamyshev-Monro, disfrazado y maquillado como Hitler; M. Konstantínova, con collages cuya simbólica incluía esvásticas y estrellas de 5 puntas; foto-collages del grupo *PG* y las caricaturas políticas de V. Sysoyev. Para los críticos del arte y los historiadores, dicha situación de la prohibición de exportación de obras, traía fuertes reminiscencias de la dispersión de las exposiciones de los artistas vanguardistas a manos de las autoridades soviéticas en los años 70 y 80.

No solamente el curador Andrey Yerofeyev y los artistas han sido objeto de ataques tanto políticos, como sociales. En noviembre del mismo año, 14 organizaciones pro-religiosas, nacionalistas, o que promulgaban la alta moralidad como objetivo en una sociedad, firmaron una petición en contra del director de la Galería Nacional Tretyakov, Valentín Rodiónov, en el que lo declaraban culpable principal de que la exposición logró llegar casi en su totalidad a París (*casi*, por que *La era de caridad* fue expuesta fuera de la galería principal en París). Los autores de la demanda pedían además la renuncia de V. Rodionov como director del museo, “para la prevención del daño posible, provocado por el arte expuesto, a la imagen de Rusia; también para que no se repitiesen exposiciones parecidas en el

futuro, que hacen propaganda a la inmoralidad y el vicio, las cuales encienden la enemistad religiosa y/o que ofenden al ejército ruso⁴⁹”.

El argumento de los *defensores de la moralidad* se basaba en que, presentar en el extranjero este tipo de arte, con un subtexto que incita la *depravación y con alto contenido de humor antirruso*, en nombre de una institución nacional, provocaba una sombra a la política cultural del país, e influía negativamente en cómo otras democracias (países) veían a Rusia.

La exposición, o mejor dicho, ausencia de ciertas obras en la exposición, levantó una ola de discusiones, a nivel virtual, en la blogosfera, y a nivel periodístico. Lo cual resultó en una sucesión de demandas y juicios, confrontaciones entre los empleados del museo y los representantes de la RusCultura, quienes a su vez negaban la responsabilidad por los actos de censura y la delegaban a otras instancias. Todos los detalles de este largo proceso son interesantes, pero irrelevantes para los propósitos de este trabajo, sólo basta con anotar que ciertos trabajos adquieren un estatus más amenazador que otras obras, lo cual depende de la política y idiosincrasia del país. El hecho más importante de *Sots-art 2007* fue que la exposición, a pesar de todos los obstáculos, se llevó a cabo, aun cuando fue restringida a 180 obras. El principal responsable de la exposición en París, Antoine de Galbert, presidente del fondo *La Maison Rouge*, expresó la pena por la decisión del gobierno ruso, pero siguió con la exposición en su galería⁵⁰.

Y al salir del país, el discurso de censura no tuvo otro remedio que transformarse en un diálogo entre el artista y el Estado ruso, en el que otros países, donde la noticia recibió cobertura, actuaron como mediadores en un proceso de *reconciliación*. El ajetreo alrededor de la exposición *Sots-art* por su exportación a Francia y la polémica iniciada en

⁴⁹*Sots-art. Yerofeyev* [en línea]. 19 abril, 2007. Recopilación de casos de censura. <http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1780&chtoto=2007-&catid=4&2011-03-04-14-58-14=&Itemid=4&ordering2=4> [Consulta: 20 mayo, 2012].

⁵⁰*Sots art. La maison rouge- foundation Antoine de Galbert.* <<http://www.lamaisonrouge.org/spip.php?article 215&date=archives>> [Consulta: 10, Junio, 2012].

todas las esferas, incluidas la política y la jurídica, resultaron en publicidad amplia y beneficiosa para los artistas y curadores. Una consecuencia de la censura aplicada a esta exposición, fue que el ministro de cultura, A. Sokolov (quien representaba la parte acusadora), no siguió ejerciendo las labores de ministro en el siguiente periodo administrativo. Por otro lado, y de igual manera, el caso influyó en que A. Yerofeyev, fuese relevado de su cargo como curador de la Galería Nacional Tretyakov. El art-grupo *Blue noses* fue uno de los beneficiados de esta controversia, utilizándola como publicidad gratuita internacional para su propósito artístico. Y las obras de arte polemizadas, se convirtieron en una marca reconocida (*brand*), ya que el premio nacional Kandinsky de arte contemporáneo del año posterior a los escándalos (2008), fue entregado por el dúo *Blue noses*, mientras que los *milicantes* (cuadro emblemático de estos artistas) era llevado a la realidad por dos actores disfrazados de la misma manera que en el cuadro, besándose frente al público, como un acto de sana ironía en contra de los sucesos del año anterior. En la pantalla ubicada tras el escenario, y a la vista de todo el público, se podía leer la frase “Cada gesto puede tener una multitud de significados”. Frase de Kandinsky que se refería a que la interpretación (de una obra, de un discurso, de una acción) nunca puede ser una sola.

3.9. Exposición *El arte prohibido* 2006.

El mes de Marzo del año 2007 quedará en la memoria de los artistas y los curadores por la prohibición de la exposición que paradójicamente trataba el tema de la prohibición y la censura. Los juicios ejecutados sobre los organizadores de la exposición *Arte prohibido*, es el caso más famoso contra el arte contemporáneo en la Rusia pos-soviética. El proceso judicial y todo el escándalo a nivel social, que incluyó a los 13 artistas rusos, reconocidos internacionalmente, dejó como resultado, el despido de 2 curadores de la exposición y ocasionó cambios sustanciales en las estrategias de la actividad del centro cultural Sakharov, y en el departamento de arte contemporáneo de la Galería

Tretyakov. Este acontecimiento complejo y compuesto de varias etapas, procesos y niveles de acción, tuvo lugar durante tres largos años, con la participación, más o menos activa, de casi 7000 personas, incluyendo las primeras personas de la Iglesia Rusa Ortodoxa, ministros, el alcalde de la capital, diputados de la Duma Estatal y dirigentes de casi todas las instituciones de arte nacional, además de las organizaciones de defensa de los derechos, y 3000 personalidades más de la esfera artística, periodística y científica del mismo territorio ruso y del extranjero, sin contar los activistas religiosos.

Expuesta en el centro cultural Sakharov en Moscú, la colección incluía varias obras controversiales en sentido moral y religioso, con palabras obscenas, alusiones directas a los genitales, pinturas con símbolos religiosos representados de manera no convencional y mordaz, etc. Todas las obras habían sido censuradas de forma relativa ya sea por las personas en general, las organizaciones sociales, incluso por los administradores (directores) de los museos, bajo el argumento de que no todo el contenido de la colección era apto para el público, es decir que el pueblo no estaba preparado para este tipo de imágenes. La selección de las obras fue hecha dejando de lado el mérito estético o cualitativo, haciendo énfasis en el problema de la percepción del arte contemporáneo por los espectadores, es decir, en un tema totalmente actual que ponía manifiesto la dificultad por parte del público en la aceptación de un proceso de construcción de una nueva sociedad, que significa también la construcción de la nueva estética. En la Rusia pos-soviética, las categorías de *libertad de expresión, pluralidad de ideas y de religiones, derecho del artista*, etc., apenas empezaban a desarrollarse y ser aprobadas, no sin cierta dificultad. La exposición *Arte prohibido*, entre otras, fue fundamental en el proceso de construcción y consolidación de una nueva forma de concebir el arte y criticarlo. Gracias a la diligencia de ciertos círculos de la sociedad, este proceso fue y es duradero.

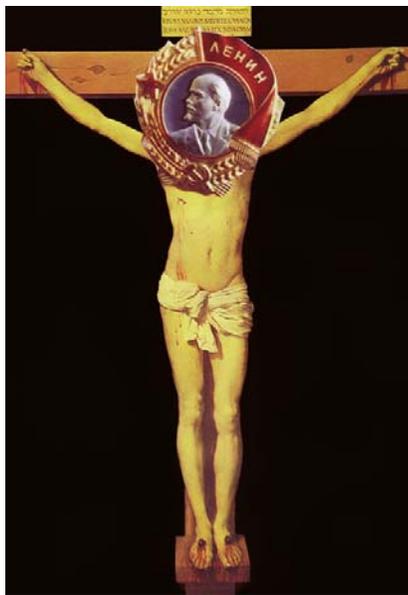
La exposición reunía 24 obras de artistas rusos, bastante conocidos, como I. Kabakov, M. Roginskiy, L. Sokov, A. Kosolapov, V. Bakhchanyan, *Blue noses* y etc., las cuales podían ser vistas sólo a través de agujeros en las paredes falsas en el espacio del museo. “No se puede llamar exposición cuando las obras están ocultas. Es más una exposición del problema, que de las obras”, decía el dirigente del centro cultural Sakharov, Leonid Bazhanov, donde la exposición tuvo lugar⁵¹. Los temas de obras eran muy variados: desde religión, hasta una versión local de pop-art, problemas morales de la sociedad y personajes de la política. Gracias a la forma especial de la presentación de las obras en el espacio del museo, al acercarse a la pared y observarlas a través de un agujero, los espectadores no podían escapar a la sensación de ser un *cómplice del crimen*.

La discusión o el debate propuesto por los artistas, hacía uso de palabras soeces para provocar una especie de choque al espectador y hacerlo entrar en la discusión/diálogo, así mismo utilizaban imágenes de personas desnudas, comparaciones entre la iglesia y la cultura pop y el comunismo (que no tan recientemente había caído en olvido). Todo esto, no con el fin de ganar publicidad por la simple controversia, sino para que el debate trascendiera los límites locales y artísticos, y se convirtiera en un tema de más envergadura. Varias organizaciones de tendencia ultraderecha y nacionalista, y representantes extremistas de la Iglesia Rusa Ortodoxa interpretaron las obras de manera primitiva y llevaron el curador junto con el director del museo a los tribunales. Como resultado, se inició un proceso judicial, con fundamento en el artículo 282 de la Constitución de la Federación Rusa, párrafo 1: “excitación de la enemistad nacional y religiosa”.

El curador de la exposición Andrey Yerofeyev (ya con fama de controversial, después de la exposición *Cuidado, religión*) así explicaba

⁵¹ Discusión *El tabú en el arte contemporáneo ruso* [en línea]. Moscú. 28.03.2007. <<http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/forbidden-art/tabu-art/texts/>> [Consulta: 10 mayo, 2012].

las razones para la activación de la crítica por parte de los espectadores y burócratas: “primero, como suelen hacer los artistas en Rusia, algunos, en sus trabajos utilizaban expresiones obscenas o palabrotas, como las coplas humorísticas populares, las cuales causaban un miedo hipócrita a las autoridades, aunque en el cinematógrafo lo habían aprendido ya a tolerar. Segundo, en Rusia siempre ha existido la actitud puritana hacia la imagen del cuerpo desnudo. Si alguien quisiese hacer una exposición de la pornografía rusa, no en formato fotográfico, sino en pintura, no se podría⁵².



BAKHCHANYAN, Vadrich. *El Poder*, collage, 1985.

Y por último, las imágenes religiosas, usadas en la iconografía no-canónica⁵³". Por ejemplo, la obra del artista de Vagrish Bakhchanyan *El poder*, que ya rondó los periódicos y ediciones electrónicas, y que consiste de un collage, refiriéndose al trabajo de D. Velasquez, *El Cristo crucificado*, pero en lugar de la cara de Cristo, el artista puso la orden de Lenin, el premio más elevado en la URSS. Esto provocó un escándalo, ya

⁵² Grabación de la discusión. *El tabú en el arte ruso* [en línea]. Sakharov centro cultural, 29.03.2007. <<http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/forbidden-art/tabu-art/texts/>> [Consulta: 10 abril, 2012].

⁵³ YEROFEYEV, Andrey. *Entrevista para radio Echo* [en línea]. Moscú, 15.07.2010. <<http://exil-archiv.de/ru/Russe/www.aerofeev.ru/content/blogcategory/67/159/index.html>> [Consulta: 01 mayo, 2012].

que aunque el trabajo pertenece al periodo soviético, en el cual el partido tomaba el lugar de la religión, de todas maneras era una mezcla de imagen religiosa con política, que no era aceptada. Sin embargo, estos activistas lo interpretaron como una ofensa⁵⁴.

Los críticos del arte y colaboradores científicos del centro de Religión de la Academia de las Ciencias, catalogaron 12 obras de las 24 expuestas, de tener contenido humillante, y una apreciación emocional y orientación negativa hacia un grupo de personas, en este caso los creyentes ortodoxos. Por medio del collage, los símbolos sagrados para la religión ortodoxa, como la cruz, el enchapado del ícono, frases del texto litúrgico, iconografía de los tramos de la historia del Nuevo Testamento, fueron mezclados y comparados con imágenes notoriamente profanas,; como los símbolos de la cultura consumista (marca de McDonald's, imagen de caviar, etc.), de la cultura popular (el personaje de Micky Mouse, etc.) o los símbolos extraños a la cultura ortodoxa (el orden de Lenin, por ejemplo), que por sí mismo ya es un insulto y humillación de la gente rusa y religiosa, según el veredicto de los juicios⁵⁵.

En junio del año 2008, Andrey Yerofeyev fue despedido de su posición de director de Nuevas Tendencias del Arte Contemporáneo del Museo Nacional Tretyakov. El día 12.07.2010 en el juicio de Tagán en Moscú, se pronunció el veredicto. Aunque el ministerio público había pedido 3 años

⁵⁴ Después de varios meses, aparecieron nuevos detalles del caso, que mostraron que la censura hecha, podía tener no sólo un sustrato social, moral, etc., sino también político. La exposición tuvo lugar en el centro cultural Sakharov, patrocinado por Boris Berezovskiy, oligarca y refugiado político, en Londres, el cual apoyaba al candidato de la oposición liberal para las elecciones presidenciales, al Vladimir Bukovskiy. Y la exposición tuvo lugar en el año 2007, durante el tiempo de las preparaciones para las elecciones del presidente de la Federación Rusa en el año 2008. El director de este centro, Yuriy Samodurov, era representante y fideicomisario de V. Bukovskiy. No se pueden sacar conclusiones de este hecho. De todas maneras, la candidatura de V. Bukovskiy fue retirada por otras razones, discrepancia de las normas constitucionales: ausencia de residencia constante en la Federación Rusa, y ausencia de pruebas de su actividad como escritor.

⁵⁵ Todos los materiales de los juicios, artículos de periódicos y declaraciones públicas están reunidas en el portal de artprotest.org 2007-2010. *Arte prohibido*[en línea]. Recopilación de casos de censura. 2007-2010.

<http://artprotest.org/index.php?option=com_content&view=article&id=631&chto=2007-2010-&catid=4&2011-03-04-14-58-14&ordering=2=4>[Consulta: 20 mayo, 2012].

de cárcel para los curadores y artistas, la decisión definitiva del jurado consistió en la declaración de los organizadores de la exposición *Arte prohibido 2006*, culpables de excitación de la enemistad religiosa, y les impuso una multa en torno a los 150 mil rublos para Andrey Yerofeyev (2,500 euros apx.), y 200 mil rublos para Yuriy Samodurov (3,200 euros apx.). Las quejas por parte de los acusados a los jueces superiores no han sido respondidas hasta el momento.

El objetivo de la exposición, propuesto por sus curadores, fue cumplido: el debate quedó planteado, y el diálogo entre el artista y el poder salió a nivel formal y estatal después de la hibernación del primero (del artista, como figura importante) durante 70 años. En Rusia no hay educación sobre arte contemporáneo en los colegios y universidades que no cuenten con las escuelas de arte, de esa manera, se valora incluso la interpretación, aunque sea negativa, ya que sea una oportunidad para que el problema salga a la luz pública y que aparezca, aunque por un momento, en las primeras planas de la prensa.

Lo que proponen los curadores, culturólogos y artistas, es fomentar un proceso de socialización, comunicación y asimilación de las ideas que exponen los artistas, y la forma cómo lo hacen. Se trata de intentar que el espectador mire de cerca el fenómeno y por lo menos trate de entenderlo. Si el arte es aceptado o no, siempre es una posibilidad, pero no es necesario un proceso jurídico por ofensas que en realidad no existen, o son de nivel privado de cada persona.

Aunque el proceso jurídico que tuvo lugar con motivo de todas estas exposiciones, fue hasta cierto punto innecesario, se pudieron observar efectos tanto efímeros, como reales. Aparecieron intentos del acercamiento entre la comunidad artística con la Iglesia Rusa Ortodoxa, y se realizó un primer proyecto en conjunto: la exposición *Diálogo* en el año 2010. Como otro logro podemos considerar el hecho de la revisión de la

colección de arte contemporáneo en la Galería Nacional Tretyakov, que había sido coleccionada por Adrey Yerofeyev a partir de los años 70. El objetivo de este proyecto era una ajustación de la colección al nivel aceptado por la mayoría del público (sin excluir la opinión de la Iglesia). También, aparte de los logros, encontramos los fracasos: el curador Andrey Yerofeyev fue despedido desde la Galería Nacional Tretyakov, al igual como Yuriy Samodurov quien fue despedido del centro cultural Sakharov.

3.10. La exposición *Le contrepunt Russe, 2010.*

En el año de Rusia en Francia, fue organizada la exposición *El contrapunto ruso* en Paris, Louvre (14.10.2010-15.01.2011). Los artistas presentados fueron escogidos por el lado francés y personalmente por Marie-Laure Bernadac, curadora francesa y escritora, quien decidió excluir los temas de *sots-art* y la tendencia de los últimos años de *glamour*. Los criterios para la admisión en la lista final de la exposición, eran: apelación en cierta manera al pasado, polémica con la historia del arte, o referencias con el arte de ícono o de vanguardia. La paleta de los nombres incluía desde los *pioneros* del conceptualismo de Moscú, Iliya Kabakov, Erik Bulatov, Igor Makarevich, hasta los artistas de la nueva generación, en cuyos trabajos se encuentran mezclados crítica, historia del arte y vanguardia.

El escándalo estalló un mes antes de la exposición, cuando 4 trabajos de Avdey Ter-Oganyan de la serie *Abstraccionismo radical* fueron excluidos de la lista por el Ministerio de Cultura, quien prohibió el paso de las fronteras para estas obras. Según el representante del Centro Nacional del Arte Contemporáneo, los trabajos de Ter-Oganyan fueron censurados, por que éstos incluían una llamada al cambio violento del orden constitucional de la Federación de Rusia, y también constituían una

llamada a la excitación de la enemistad y el odio interreligioso, según la interpretación de los funcionarios en la aduana.

Más tarde en los periódicos aparecieron artículos donde ambos el Ministerio de Cultura y el Rosohrancultura⁵⁶ negaban los rumores sobre la prohibición, y en el final la dirección de la galería y las autoridades rusas han llegado al acuerdo sobre las obras.

Al final, las relaciones entre Francia y Rusia no sufrieron desbalance, y los trabajos de la serie *Abstraccionismo radical* fueron expuestos en Louvre. Y de ninguna manera no chocaron al público francés, acostumbrado al arte mucho más subversivo.

⁵⁶ Servicio Federal de la vigilancia, cuya responsabilidad es la protección de la herencia cultural de su exporto ilegal.

4. Convivencia de arte y política en Rusia, 1991- ahora. Censura política como resultado de esta cooperación.

“Si toda la especie humana no tuviera más que una opinión, y solamente una persona tuviera la opinión contraria, no sería más justo el imponer silencio a esta sola persona, que si esta sola persona tratara de imponérselo a toda la humanidad, suponiendo que esto fuera posible.”⁵⁷

Como hemos observado en el capítulo anterior, la censura se ha constituido como un mecanismo social *necesario* en la actualidad. Para ello podríamos distinguir las características generales de la censura de la siguiente manera:

- 1) Su campo de acción o esfera de actividades incluye primariamente la información social (la difusión de las ideas).
- 2) La censura siempre se apoya en entidades (estatales o no⁵⁸) para llevar a cabo su cometido. Como dijimos, puede tratarse de órganos estatales (ministerios, departamentos, etc.), organizaciones públicas (fondos, asociaciones, comisiones, comités, órganos del partido, etc.), establecimientos religiosos (sínodo, administraciones y consejos de vigilancia sobre la literatura del contenido teológico, etc.).
- 3) Las normas y principios de su actividad vienen determinadas muchas veces por actos jurídicos del estado, instrucciones de servicio, u organizaciones públicas con criterios de moral aceptados en la sociedad.

⁵⁷ Mill, Stuart John. *On Liberty and other essays*. (1859) Digireads.com Publishing, 2010. P.27.

⁵⁸Originariamente la censura provenía del poder del estado, con el fin de garantizar una cierta estabilidad, pero en la actualidad, el poder de censurar (y los censores mismos) están diseminados y no necesariamente se encuentran resguardados ni motivados por las oficinas estatales.

4.1. Los Demandantes y los Ofertantes de la censura en la Rusia pos-soviética: influencia de la mentalidad nacional y la historia.

En las sociedades contemporáneas, la censura aparece como mecanismo normalizador de las relaciones internas. Y en todas las sociedades (aunque en unas más que en otras), podemos distinguir una diversidad de *sujetos*, quienes funcionan a la vez, como agentes, ejecutores o diseñadores de los mecanismos de censura. De esta manera, podemos diferenciar entre los que por definición tienen la potestad y el *deber* estatal de aplicar la censura, y los que, sólo movidos por leyes tácitas morales o convenciones sociales tradicionales arraigadas (producto de la costumbre o la propaganda), se definirían como los demandantes, sujetos que en cierta medida apoyan a los *censores* en su cometido; y aunque no actúan directamente, cumplen un papel supremamente importante como receptores y difusores, a una especie de micro-nivel. Los *demandantes* pueden ser individuos, grupos u organizaciones públicas, con intereses y principios propios. Estos están avalados y protegidos por las herramientas que les proveen los *censores* (los *ofertantes*)⁵⁹. El papel del demandante vuelve a ser crucial (y es directamente proporcional) en la medida en que el acceso a la información es más asequible. En las sociedades modernas actuales, los espectadores tienen el derecho tanto de recibir como de proponer. En los tiempos que corren, existe una especie de *principio de publicidad universal* y un derecho de *audibilidad*: derecho de los espectadores editar la lista de los temas propuestos por el mundo de publicidad universal.

La división de los sujetos de censura en *demandantes* y *ofertantes* según el modelo estricto en el que uno aparece como activo (el ofertante) y el

⁵⁹En la sociedad de información no existe ningún fenómeno, que sea desventajoso para todas partes. Con referencia al mercado, observamos censura como una mercancía, y obtenemos la relación de oferta-demanda. Así los *censores* se convierten en los *ofertantes*, como están denominados en el nombre del capítulo presente.

otro como pasivo (demandante) en realidad es muy relativa, porque a veces los *demandantes* pueden jugar al mismo tiempo el papel de ofertantes. Un ejemplo de este doble rol pudo observarse en la destrucción física por parte del público, de la exposición *Cuidado, religión*⁶⁰, la cual ponía en duda el poder e inmunidad de la Iglesia Ortodoxa. El público, conformado en su mayoría por miembros de la organización religiosa *Pravoe Delo*, se sintió agredido por el mensaje transmitido en las obras exigiendo que la obra fuera censurada. De esta manera podemos ver cómo, por un lado los espectadores son demandantes y ofertantes al tiempo.

El carácter de los sujetos en la sociedad no tiene un carácter inmóvil, y los intereses que van apareciendo, a causa de esta movilidad, hacen que éstos (los sujetos) entren en una lucha de intereses y contradicciones que hace difícil ubicar a uno sólo, de un lado del juego. Estas situaciones de colisión de intereses entre el poder y la sociedad, con la necesidad de establecer censura, no son poco comunes. Pero hay que distinguir entre situaciones de choque de intereses que propician cambios positivos hacia una sociedad más *democrática*, y choques de intereses que en su finalidad solo propenden por la anarquía y humillación sin sentido de un grupo de personas, o quebrantar la legitimidad del Estado. Esta diferencia entre colisiones que producen cambios provechosos o nulos, es muy difusa; no siempre está claro a dónde se llega cuando se produce una obra que intenta desestabilizar o balancear el poder. La censura sigue siendo uno de los mecanismos más importantes en el proceso de control de los flujos de información en un país; funciona como un fusible de seguridad, protegiendo a la sociedad para no caer en la entropía, y rotura de sus pilares éticos y políticos. Es un mecanismo, como ya hemos señalado en el primer capítulo, que inhibe un desarrollo excesivamente *liberal* de la sociedad.

⁶⁰ *Cuidado, religión* – la exposición del arte, que tuvo lugar en enero, 2003, en el Museo y centro cultural Sakharov, Moscú, con los organizadores Samodurov, Yuriy y Vasilovskaya, Lyudmila.

Pero la historia de la humanidad ha conocido eventos en los que la censura no ha alcanzado a reprimir (conjurar) *los peligros* de los discursos subversivos. En los casos en que la censura no ha alcanzado a extender su brazo *normalizador*, quedan los intersticios en los que se gestan nuevas formas de pensar y nuevos horizontes. Cuando estos espacios logran escapar de la luz-oscuridad de la censura encontramos personajes que los utilizan y son capaces de ofrecer una mirada fresca a través de esa grieta. Uno de los *art-groups* de nuestro estudio que surgen como transmisores de esta mirada, es ***The Blue Noses***, quienes han sido capaces de captar y reorganizar los elementos presentes en la sociedad y reordenarlos en un nuevo discurso alternativo.

4.2. The Blue noses: seguidores del género gag.

El *art-group Blue noses*, compuesto por Alexander Shaburov y Vyacheslav Myzin y en ocasiones acompañados por sus compañeros de la ciudad de Novosibirsk, desde el año 1999, han dedicado esfuerzos en mostrar un tipo de arte que intenta impactar en los espectadores, a través de imágenes grotescas y sencillas. El material que ellos exhiben (que consta de video instalaciones, collages, fotomontajes, etc.) tiene por objeto causar una especie de choque en la mente de quienes lo miran. El material presentado puede, incluso, llegar a ser obsceno u ofensivo. La permanencia o insistencia de hacer llegar su mensaje con este estilo, ellos lo explican como una negación a la utilización de los métodos del *hi-tech*. Para crear sus fotomontajes, *videogags* y carteles utilizan al mínimo las posibilidades que brindan en la actualidad la mecánica y la electrónica. El resultado posee un apelativo bastante dicente: *arte hecho sobre las piernas* – algo hecho rápido e incluso, negligentemente. Al mismo tiempo Shaburov y Myzin admiten la necesidad ser entendidos a través de la simplicidad: “para que lo entiendan desde los pensionistas hasta los

pioneros”⁶¹. El público, que se supone está casi siempre al margen de la obra, sólo como espectador, se vuelve parte de la misma. Ésta, aparece como un teatro griego en que el público es el coro. En una de las obras, por ejemplo, estos artistas desempeñan papeles de hombres rusos estereotipados: Myzin representa la imagen del hombre ruso torpe, con una botella de vodka abierta, un bárbaro incontrolable. Mientras Shaburov juega el papel del estafador intelectual, listo y astuto. Los dos papeles, en realidad, son iguales, cómicamente se completan uno a otro y se repiten⁶².



The Blue Noses. *El talento no se puede estropear bebiendo*, 2004, fotografía. 75 x 100 cm.

Hay que resaltar el carácter único y el potencial innovador de estos artistas, los cuales han logrado ser reconocidos en el contexto del arte ruso, y desde hace poco en la industria mundial de exposiciones y bienales. Procedentes de Novosibirsk y Sverdlovsk, dos ciudades rusas ajenas al *glamour* capitalino, han ganado *su lugar bajo del sol*, en cierta

⁶¹Un pionero – miembro de la organización infantil comunista.

⁶²GOLYNKO, Dmitriy. *Un beso de la militsia: censura (bio)política en Rusia*. [en línea]. Russkiy zhurnal, 2008, Nº1. <<http://magazines.russ.ru/nz/2008/1/vo15.html>> [Consulta: 23, Marzo, 2012].

medida gracias a los escándalos que han causado las exposiciones y declaraciones públicas controversiales acerca de la política nacional. *Época de caridad*,⁶³ la cual el ex-ministro de cultura de Rusia, Aleksander Sokolov el día 08.10.2007 (más detalles sobre este caso en el capítulo 3.8) tachó de pornografía, llegó a la exposición en un coche separado del resto de las obras, pero la comunidad, en particular extranjera, ya estaba al tanto de la censura en Rusia.



The Blue Noses, *Época de caridad*, 2007, fotomontaje, 105 x 50 cm.

En la obra están retratados dos militares que se besan en un bosque de abedules. Después de todas las revoluciones estéticas y morales que la sociedad ha sobrevivido durante el último siglo, hablar de daño social o de polémica sobre estética de orientación alternativa y humillación del poder ejecutivo, provocados por este fotomontaje, es inútil y puede parecer un anacronismo. De cualquier forma, la persecución por censura sirvió como promoción al colectivo *Blue Noses* y añadió un aire prestigioso de mártires por el arte. Este trabajo se convirtió en un objeto casi simbólico.

El motivo de la censura sobre esta obra en particular, *Época de caridad*, obedecía no tanto a la preservación hipócrita de una moralidad, como a un sentido de ofensa o burla frente al estado. El mecanismo de censura

⁶³The Blue Noses, *Época de caridad*, 2004, fotomontaje, 75 x 100 sm.

saltó, reaccionando al significado superficial de la obra, la cual exageraba y, al parecer, traspasaba los límites de lo permitido, incluso como disidencia o protesta.

“Cuando el cuadro sonrío, es ante todo una medicina social, pero en ningún caso un veneno⁶⁴”, afirmaba el periodista Victor Yerofeyev, hermano del curador Andrey Yerofeyev, famoso y por sus opiniones progresistas en el tema de arte contemporáneo durante su trabajo en la Galería Nacional de Tretyakov en Moscú, y por la polémica de últimas exposiciones censuradas. Exactamente este factor puede ser considerado el principal y más influyente en el juicio negativo de la obra por parte de los censores. La categoría de arte *ridículo* o *gag*, encaja a la perfección en algunos modelos de censura, toda vez que no resulte demasiado *ofensivo, corrosivo o desestabilizador*. Este tipo de arte es tolerado en cierta medida por el Estado o los censores *de facto*, y así debe serlo, en procura de mantener un orden con un carácter no-represivo, por lo menos en apariencia. Esta relación de poder (un tanto simbiótica) entre arte *débil*, políticamente hablado, y Estado censor, se vuelve la más adecuada para poder absorber cualquier intento de *de-subordinación*, ya sea por parte de grupos que mediante el arte protestan o bien, para acallar e incluir en el sistema cualquier anomalía (partidos políticos disidentes, escritores, poetas, movimientos sociales por los derechos civiles, etc.). Sólo de esta manera, lo *ridículo-permitido* puede escapar, e incluso ser estimulado por el poder censor⁶⁵.

Los dos militares del cuadro de los *Blue Noses* subvirtieron el modelo tradicional del poder, según el ministro de cultura, por sacar a la luz y llevar al absurdo estereotipos nacionales y anécdotas sobre el poder

⁶⁴YEROFEYEV, Victor. *¿Cuál es el sentido del arte ruso?*[en línea]. Revista electrónica GQ, N1, Enero 2008. < www.gq.ru> [Consulta: 10, Noviembre, 2010].

⁶⁵Un ejemplo de este arte permitido, que puede ser catalogado como *débil* por algunos críticos de arte y otros compañeros de trabajo, lo vemos en las del dueto Dmitriy Vrubel y Viktoriya Tymofeyeva, las cuales pueden ser encontradas *adornando* la Duma Estatal – edificio del Parlamento de la Federación de Rusia.

ejecutivo: bromas que estaban reservadas para la mesa de la cocina en casa, y resguardadas del ojo y oído del censor.

Perry Anderson, en su artículo *Dos revoluciones*, publicado en la revista política y socio-cultural *New Left Review*⁶⁶, hace un resumen de los métodos, resultados y consecuencias de las revoluciones comunistas en la Unión Soviética y en China. Y aunque existe una similitud considerable en términos de régimen, en Rusia, el poder del Estado no gozaba de la misma *aprobación* y aceptación que en China. En los últimos años de la existencia de la Unión Soviética como un país, la incredulidad se había apoderado de la opinión pública y ponía en duda su totalidad la obtención *del futuro feliz* que había prometido el Partido Comunista. Cuando Mijail Gorbachov⁶⁷ comenzó su trayecto como GenSek en la US, concluye Anderson: “Los 20 años de (precedente a Gorbachyov) Brezhnevism⁶⁸ habían dejado al Partido (comunista) como un bosque de funcionarios entumecidos que presidían una Nación en decadencia. El país experimentaba un crecimiento económico literalmente nulo (...) el cinismo era universal⁶⁹. Pasaron más de veinte años, pero el cinismo, fundado en un escepticismo frente a la clase dirigente, quedó en el ambiente, al igual que una constante desconfianza en el poder del Estado de ejecutar leyes sólidas en pro del éxito económico del país.

Los *Blue Noses* son conscientes de esta realidad, de esta herencia del régimen anterior, y lo que hacen es que la muestran a través de sus obras. Ambos, Myzin y Shaburov, han vivido durante los tiempos soviéticos, y durante la época de transición, en donde vieron fragmentada su realidad en 15 partes (división de la USSR en 15 repúblicas), y los

⁶⁶ANDERSON, Perry. *Two revolutions*. [en línea] *New Left Review*, N°61, January-February 2010. <Newleftreview.org> [Consulta: 28, Enero, 2011].

⁶⁷Mijaíl Gorbachov (1931) es un político ruso, fue Secretario General del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) de 1985 hasta 1989 y presidente ejecutivo de la Unión Soviética de 1989 a 1991.

⁶⁸Época del presidio de Leonid Brezhnev en el puesto del Secretario General del Comité Central (CC) del Partido Comunista de la Unión Soviética 1964-1982.

⁶⁹ANDERSON, Perry. *Two revolutions*. [en línea] *New Left Review*, N°61, January-February 2010. <Newleftreview.org> [Consulta: 28, Enero, 2011]. P.70.

osados 90s (llamados así por el crecimiento del racket con el desafuero universal), y el sentimiento de la desesperación de la crisis económica, y social.

Sin ninguna duda, casi 70 años de rendir cuentas y control ubicuo han dejado un cuño en la mentalidad de la nación. El cambio del régimen, lo cual significó básicamente: transición de un sistema político a otro, del socialismo al capitalismo, renuncia de los ideales antiguos (*libertad, igualdad, hermandad, ateísmo científico y progreso*) y la ausencia de los nuevos ideales, no pudo pasar, como era de esperarse, sin obstáculos y de manera instantánea. El *individuo soviético* de ayer, empieza a desarrollar una línea de comportamiento *adecuada* y en consonancia con el nuevo régimen, que a su vez intenta ubicar a este hombre, ya pos-soviético, en el espacio correcto. Los países pos-soviéticos han entrado en esta nueva época sin pasión, alegría o esperanza, sin el entusiasmo que manifestaron en los años 1920, cuando entraban a hacer parte del maratón comunista.

El descontento con el régimen antiguo, la crítica constante y la desconfianza frente al gobierno, la incapacidad de la nueva clase dirigente de satisfacer las demandas del pueblo, junto con el entusiasmo que traían *los vientos de cambio* del resto de Europa y América después de la caída de la Cortina de Hierro, abonó el terreno para que se llevaran a cabo cambios verdaderos en las ideas, y que estas se materializaran en acciones, que promovieran un tipo de libertad un poco más real que no estuviera restringida por el poder. Las nuevas ideas no solamente causaron un efecto directo en la forma de hacer arte, sino también en otras ramas de la actividad cultural (educación, ciencia, música, etc.), en las opiniones de los espectadores, y la creación de nuevas alternativas en búsqueda de vías de escape.

Al parecer, los *Blue Noses* han encontrado una alternativa en el *gag*⁷⁰, transformando cualquier apreciación seria, protocolaria y sensata de la realidad en una chanza o sátira corrosiva. Cualquier situación o personaje que juegue un papel serio o importante en la sociedad, es susceptible de caer bajo la mirada lúdica o burlesca de estos artistas. De esta manera, los estereotipos nacionales adquieren otro sentido no previsto tradicionalmente. Los asuntos de estado y economía se colocan a la altura de las personas ordinarias, a través del humor. *The Blue Noses* toman como referencia, entre otros, a los locos-mártires, quienes desde la edad media hasta la revolución del 1917 aparecían en las iglesias y eran estimados por el público. En la serie de fotomontajes *Nuevos Yurodivyis* (1999), los artistas, vistiendo ropa interior de colores vivos y botas, a pesar del frío invierno, se posan delante de iglesias antiguas moscovitas. Con esta acción los artistas querían poner de manifiesto que solamente los locos y los que no tienen nada que perder, pueden decir la verdad. En esta serie, resulta especialmente irónico que en el fondo de las imágenes figuren iglesias ortodoxas con cúpulas doradas y adornamiento excesivo, contrastando con la miseria y pobreza de los personajes casi desnudos y desposeídos⁷¹.

⁷⁰En las comedias, un *gag* o *gag visual* es algo que transmite su humor a través de las imágenes, frecuentemente sin utilizar palabras. Un *gag* puede incluir la imposibilidad física de algún hecho o sucesos inesperados. El término era utilizado por primera vez en *Life Magazine: Sight Gag Revival*. 3 February 1958.

⁷¹Según leyendas, el príncipe Vladimir en el año 988 aproximadamente ha elegido la religión ortodoxa entre otras razones por la belleza de las iglesias por dentro y a fuera.



THE BLUE NOSES, *Nuevos Yurodivyis*, 1999, fotografía digital. 75 x 50 cm.

Otro estereotipo presentado entre sus trabajos es la del vagabundo. El típico personaje desposeído, sin ninguna riqueza material ni espiritual, sin orgullo ni esperanzas, el individuo que no espera nada ni teme perder nada, porque ya lo ha perdido todo. Este personaje aparece como el protagonista de la serie *¿Acaso parezco un fracasado?!* (2001 año).



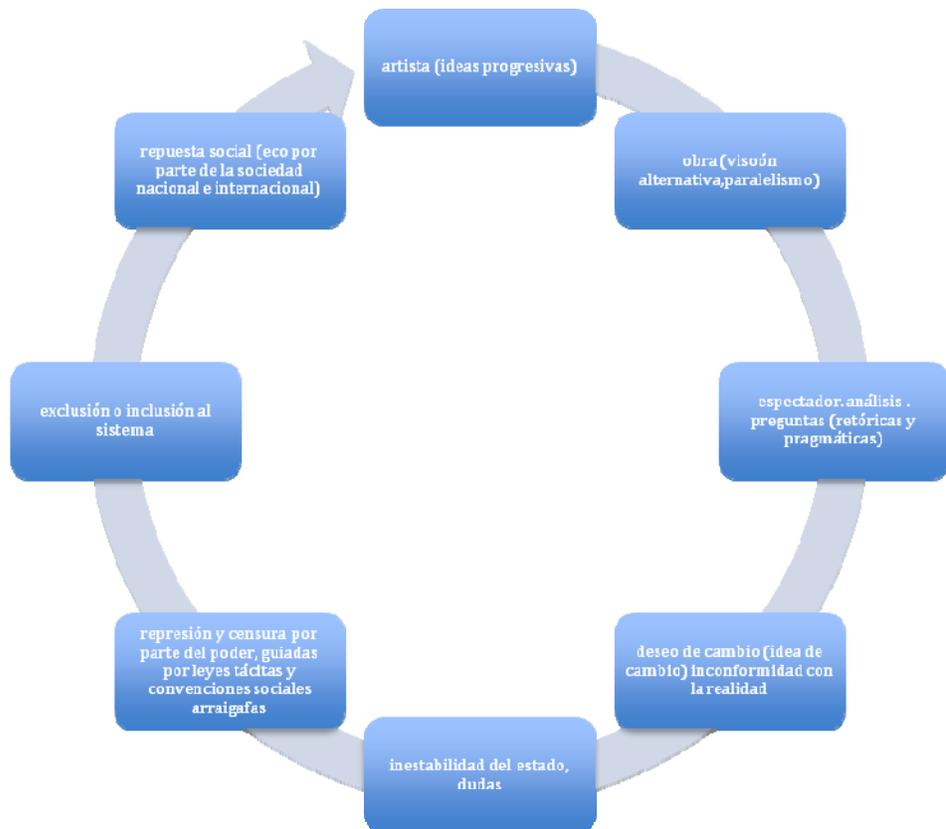
Разве только кофе, а Winston?

THE BLUE NOSES, *¿Sólo un café, por qué no un Winston⁷²?*, serie *¿Acaso parezco un fracasado?!* foto, 2001. 105 x 150 cm.

⁷²*Winston*- marca de cigarrillos.

En esta serie hay un doble juego: por una parte vemos crítica e ironía en la intención de los artistas, invitando a una autorreflexión sobre el estándar de vida que nos obliga a consumir más de lo necesario. Y por otro lado la parte tragicómica, en la que el mismo vagabundo desposeído también aspira a las posesiones y al consumo excesivo de ciertas marcas de productos publicitados por los mas-media. El espectador está encargado en hacer este paralelismo entre un estilo de vida austero pero, paradójicamente, en el fondo, lleno de pretensiones. El público está llamado a no solamente observar de manera contemplativa, y opinar y demostrar agrado o desagrado, la imagen invita, sobre todo, a *correr el riesgo* de asociar los personajes con su vida misma.

Una estructura esquemática general que se puede seguir para determinar si una obra es un objeto de censura o no.



En la primera parte de este esquema básico podemos observar que aquello que propone el artista son preguntas y dudas que parten desde las mismas inconsistencias de la sociedad. Incluso las preguntas que el artista propone son aplicables a su obra misma. Es una crítica y una autocrítica. En este sentido el artista también está preguntando a sí mismo si su producción puede considerarse como arte y, si es arte, qué tipo de arte es (arte social, arte político, etc.) o si ¿es otro nivel del arte contemporáneo, en el que el contenido prevalece sobre la técnica y la manera de creación de la obra? ¿Si cuando el autor de la obra sale del contexto histórico y estético del arte convencional, sigue siendo un artista?

Partimos de hecho que todas estas preguntas son validas. Ahora ¿quién tiene la potestad de responder estas preguntas? Cualquiera. Cualquiera puede opinar, juzgar, debatir. Pero no cualquiera puede censurar. Sin embargo, para el caso que nos atañe, encontramos que la facultad de censurar la detentaron personas que han extralimitado sus funciones, por ejemplo: el exministro de cultura de Rusia, Sokolov, quien tachó de pornografía la exposición *Sots-Art*, sin ningún fundamento teórico. El argumento que sustenta la censura en el caso de esta obra, está fundado en tradiciones y convencionalismos que nada tienen que ver con un análisis concienzudo de la obra en sí. Sin embargo, el argumento posee *un peso* válido ya que es una figura de poder.

La censura rusa, habitualmente sorda frente a las consignas democráticas y liberales, reaccionó *violentamente* a la creación de los *Blue Noses*, porque ellos se burlan de la *pobreza del bienestar comfortable*, que está presente en la conciencia pública y la subconciencia colectiva. En el caso de *Era de caridad* (2004), la censura no sólo viene del poder político, sino también de la ideología y del estilo de vida.

El Poder se representa en esta obra en la figura de dos *militsiantes* (policías) de una manera comprometedor e inusual, en la cual el poder mismo nunca quiere ser visto: débil, sentimental, torpe y lascivo. En otras palabras, *Blue Noses* ha expuesto su variante local rusa con una iconografía paródica y paradójica. Hasta hace poco, una representación parecida hubiera sido impensable, por dos razones básicas: en primer lugar, la imagen del policía como alguien serio y sobrio, honesto y abnegado, estaba fuertemente arraigada en la sociedad y por lo tanto la idea subversiva de que este personaje pudiera aparecer en el contexto cómico era impensable. Y, en segundo lugar, cualquier intento por desviar o restarle importancia a este personaje y a su función hubiera sido rápidamente acallado.

Durante los tiempos soviéticos, en la cultura oficial, el *militsiante* era mostrado en la pintura, literatura y televisión, creando un estereotipo en la conciencia colectiva de este personaje como un protector social. En los años noventa este estereotipo evolucionó hacia la figura de un muchacho campechano y alegre, iracundo y apacible, pero en general honrado y escrupuloso, una persona más cercana al pueblo. Hacia el año 2000 y subsiguientes la imagen que nos quedó del *militsiano* es la de un individuo débil, sobre el que recae el peso de una dualidad del poder: está bajo el control ilimitado de sus jefes, pero al mismo tiempo tiene el poder *ilimitado* sobre todos civiles.

La figura del *militsiano* ha pasado por muchas etapas: desde un ícono muy respetado hasta alguien que causa miedo y en ningún caso orgullo y respeto, y abusa constantemente de sus poderes. Shaburov y Myzin juegan con esta imagen, reduciéndola al absurdo, extrayendo la vulnerabilidad y comicidad de la inaccesibilidad de la figura oficial.

De otro lado, también la Era de Caridad puede ser considerada como referencia irónica a la obra de Vrubel y Timofeyeva, el beso de dos

políticos, expuesta en el muro de Berlín y replicada miles de veces en la publicidad.

4.3. Dmitriy Vrubel y Viktoriya Timofeyeva: el permitido humor político.

Al mismo tiempo, en el país considerado *post-totalitario* hay lugar y aire para otro tipo de arte político, como las obras de Vrubel y Timofeyeva, donde mandatarios del pasado y presente (la serie *12 estados de ánimo del presidente*, 2001) aparecen en situaciones cotidianas, mientras en otras obras de los mismos autores, encontramos caras de niños vagabundos y imágenes más emblemáticas desde periódicos (exposición 2007, en la galería de arte liberal de Guelman, Moscu).



VRUBEL, Dmitriy y
VINOGRADOVA,
Viktoriya.
Patria(fragmento).
2007. 12m x 2m.

Este dúo, a través de sus obras, ha creado un retrato de la modernidad en toda su gama tonal. A pesar de ser *la conciencia de la sociedad de nuestro tiempo*⁷³, como los denomina cierta parte del entorno creativo, el resto de artistas y críticos los acusa de deshonorar la profesión del artista

⁷³ KRAVTSOVA, Maria. Todos tenían miedo que les encarcelen. *Artchronica* [en línea]. 2008, no.11 [fecha de consulta: 12 Marzo 2012]. Disponible en <http://publishing.yudu.com/Awjg3/11-2008/resources/85.htm>

por llevar a cabo exposiciones en espacios no-habituales para un artista contemporáneo ruso, como en el Duma Estatal; y por colaborar con corporaciones estatales.



VRUBEL, Dmitriy y
VINOGRADOVA, Viktoriya. 12
Ánimos del presidente
(calendar). 2001.

Algunos de los personajes de sus obras, como hemos dicho, ocupan altos cargos en el negocio político, y aunque aparecen en situaciones cómicas, en ningún caso llegan a parecer *exageradamente* críticas. Por el contrario, un aura de respeto siempre envuelve este tipo de arte. En el trabajo de *Blue Noses*, este manto de respeto cae para dar paso a una escena mucho más cruda, y por consiguiente, más crítica, y por su puesto, *subversiva*. Aparte de esta reverencia relativa, las obras de Vrubel y Timofeyeva son más ambiciosas en cuanto al tamaño se refiere, y más conservadoras en su realización pictórica, que los del dúo de artistas conceptuales de Novosibirsk, para los cuales también es importante, evidente y paradójicamente, recibir apoyo estatal y ser reconocidos como artistas.

Bajo de la capa de graffitis del Muro de Berlín, todavía hay una obra del dúo Vrubel y Timofeyeva, que los oficiales alemanes tienen la intención

de rescatar. Se trata de una pintura mural sobre el beso entre dos hombres, esta vez entre políticos, y además no sólo dos políticos cualquiera, sino dos figuras reconocidas: secretarios generales de la URSS y RDA. En el dibujo, Leonid Brezhnev y Erih Honneker se saludan con un beso *apasionado*, con una frase bajo la imagen que reza: *Dios mío, ayúdame a sobrevivir a este amor mortal*. La frase está en alemán y ruso. Copiada en lápiz de la foto de la revista *Paris Match*, de una edición del año 1989, como esbozo, la obra no solamente fue permitida en el espacio público alemán, sino que sirvió de inspiración en el país natal de los artistas, a comerciantes, para fabricar y publicitar camisetas y otros accesorios turísticos.

No es el único caso en que cierta obra del arte se convierte en publicidad, *pervirtiendo* de cierta manera el sentido original con la que fue concebida. Podemos observar muchos casos, de los cuales no haremos mención, en que algún trabajo artístico termina siendo la base publicitaria de otro tipo de actividad, y cumpliendo una función importante, por no decir primaria: la función comercial para *vender* el producto final. Sin embargo, en este caso, es de especial importancia resaltar que aunque esta obra habla del progreso y tiene como base un pensamiento liberal, no estaba prohibida. El Estado entendió que no podía reprimir una declaración artística hecha en voz alta, sin importar cuán sarcástica o *subversiva* fuese, porque esto hubiera enturbiado la imagen del país como un paraíso democrático. Las posibilidades informáticas y el volumen y la velocidad de transferencia de la información no permite al Estado un control total sobre toda esta masa de conocimientos, sin embargo, posee mecanismos mediante los cuales puede por lo menos influir en la forma en que los integrantes del mismo (del Estado) asimilan esa misma información. En el caso de Rusia, parece que el público es reacio a aceptar algunos cambios, y en el caso del arte es aún más difícil, por la complejidad de los conceptos.

Hay ejemplos variados de esta falta de *entendimiento* por el público, en que el artista no era aceptado en su tierra, mientras que más allá de las fronteras tenía éxito. Más tarde, cuando las fronteras físicas y mentales fueron más accesibles, las ideas, otrora revolucionarias e irreverentes, fueron tomadas incluso como símbolo de ese mismo país, que alguna vez proscibió discursos y acciones. La obra de Kazimir Malevich, el *Cuadrado Negro*, es reconocida a nivel mundial, sin embargo, para el público ruso con conocimientos casi nulo sobre arte, esta pintura es una broma, mientras que para los entendidos (que es una minoría) es un avance importante en teoría del arte contemporáneo. Lo mismo aplica en general para la sociedad occidental, pero la diferencia entre el Occidente y Rusia en esta situación estribaría en el volumen de la industria y de la institución artística en Rusia frente al mundo occidental, donde éstas tienen más peso y tradición.

Otro nombre importante es el de Iliya Kabakov, quien logró introducir el conceptualismo pro-occidental al espacio soviético entre los años 70s-80, y al igual que otros artistas tuvo que emigrar en este caso a Estados Unidos, ya que sentía subestimadas sus ideas. Los 15 años precedentes a su emigración, Kabakov siguió desarrollando su línea artística, plasmando la realidad soviética en sus obras, pero en otro contexto.

Oleg Kulik, artista más reciente que los anteriores, y *alumno* de Kabakov, realizó performances que en su momento causaron sensación y repugnancia al público en general. El *Hombre-Perro*, fue una de estas presentaciones que provocaron el rechazo de los espectadores al principio y más tarde se convirtió en un referente importante en el área de performance.

Todos estos artistas tienen en común un momento histórico: la Rusia soviética como raíz y dirección de su manifestación artística. A Vrubel y Timofeyeva los encontramos en un contexto diferente, *menos represivo*, y

por tanto el matiz de su discurso no adquiere un tinte tan controversial ni relevante como el de la mayoría de los artistas que lograron encontrar un espacio adecuado para crear sus obras con una clara remenescencia a los tiempos soviéticos. Sin embargo, estos dos *nuevos* artistas, guardando las proporciones, tienen una voz diferente, u otro tono, dentro de su contexto histórico.

En el caso del *Beso* de Vrubel y Timofeyeva, la importancia radica en la elección del espacio en que se expone la obra, y además de la superposición de la realidad política como farsa; en ella se observa una evaluación del gesto parecido al *enroque* en ajedrez, dos figuras importantes de la política desde la punta de vista de un pancista, que ni siquiera está igualizado a un peón; lo mismo que el tamaño de la obra y su presentación no en ninguna galería en contexto del arte para los iniciados, ni en un periódico del arte, pero en el espacio abierto, público, y más de todo – contextual: todo esto añade valor al cuadro y mérito a sus creadores.

4.4. ¿Es posible la existencia de un Arte Político? y ¿Cómo debería ser la relación entre estas dos esferas?

El conflicto del arte con el Estado, es un fenómeno habitual, muy frecuentemente iniciado por el arte en un intento de probar los límites naturales y artificiales entre el estado y la sociedad. En la entrevista con el curador Andrey Yerofeyev, en relación con la censura de la exposición *Sots-art*, los comentaristas radiales ratificaron la posición oficial de que el arte debe quedarse aislado de la política⁷⁴. Aquí podemos ver la ruptura entre el arte y la sociedad, donde la última parece no entender el idioma del arte, ni sus funciones.

⁷⁴*Veredicto del juicio acerca de la exposición “Arte Prohibido, 2006”. Entrevista a Yerofeyev y Samodurov.* Transcripción de la edición del radio [en línea]. Echo de Moscú, 13.07.2010. <<http://echo.msk.ru/programs/razvorot/694927-echo/>> [Consulta: 20, enero, 2011].

Las opiniones de estos moderadores radiales solamente son relevantes, en la medida en que representan la (reunión) del *sentimiento* y la opinión del *pueblo*. Estas personas, que se desempeñan en un supuesto ámbito de imparcialidad, ya que la cadena radial que efectuó esta entrevista, es no-gubernamental y *notoriamente liberal en sus posiciones*; al parecer, ratifican la posición de la mayoría intelectual del país, es decir, que el oficio artístico no tiene herramientas conceptuales aplicables al entorno político, y por tanto cualquier mensaje que intente influir en los asuntos oficiales y de Estado, carecen de peso argumentativo.

Sin entrar en complejos detalles estadísticos, los cuales serían poco probable que se hagan en la realidad, podemos afirmar que es una opinión generalizada del rechazo del papel del arte en política. Este panorama es analizado por Andrey Yerofeyev, y él concluye que la situación en el país en relación al arte es deprimente.

El avance del conocimiento en el área de las humanidades en países eslavos, no había pasado el aprendizaje de la teoría modernista, en particular, no había llegado a la fase mencionada en los trabajos de Clement Greenberg, importante crítico de arte norteamericano, quien manifestó que el arte se desarrolla según su propia lógica, y según sus propias leyes, por supuesto, leyes que se refieren a un contexto específico, el expresionismo abstracto norteamericano de los años 50. La libertad de actuar, con derecho a no-seguir ningunas normas o leyes tuvo su fin en los EEUU con la llegada del pop-art y los conceptualistas. El arte por el arte, discurso que tuvo su auge, aunque corto, no alcanzó a permear las bases artísticas rusas, al igual que muchas otras tendencias y corrientes en el arte occidental, que no pudieron llegar al territorio de Rusia, ó si llegaron, lo hicieron tardíamente.

En Rusia y otros países pos-comunistas, el camino hacia la democracia, la educación y la libertad artística no tuvo y no tiene otro remedio que ir atravesando diversos estadios en los que el terreno tiene que ser allanado, y se tienen que sortear diversos obstáculos, y con su superación se crea la sensación y la convicción de que el siguiente escalón estará aún más de represión. Las colisiones entre el Poder la Concepción Liberal constituyen “La virtual necesidad de cada generación, en cierta forma, de experimentar las batallas contra la censura y la prohibición para incorporar y preservar el ideal de la libertad de la palabra en la vida diaria de la República”⁷⁵, como lo denuncian los redactores de la revista estadounidense *Art Journal* (órgano oficial de la asociación profesional de historiadores del arte – College Art-Association).

4.5. Recontextualización del símbolo.

El punto de desacuerdo entre críticos de arte, filósofos, curadores y escritores es el siguiente: ¿tiene derecho el artista a tomar como idea central de su producción, acontecimientos y temas políticos? Y además, bajo qué criterio puede una imagen, acción o actuación con contenido político, ser considerada *arte*?

Esta controversia existe desde hace mucho tiempo, y tiene dos grupos de adeptos. Entre los argumentos de los que niegan la legitimidad de la participación del arte en política, destaca la idea de que el arte debe estar *por encima* de las realidades *profanas*, que lo vulgarizan y lo abaratan, es decir que debe estar fuera de las leyes del mercado, de la demanda y la oferta. Otro argumento en contra de este rol legítimo, es que cada idea, imagen o performance que se haya hecho con motivo de algún tema político, sólo es válido para el contexto en que se ha realizado. Por lo tanto cualquier intento de darle sentido fuera de su tiempo, peca de

⁷⁵STORR, Robert. *Art, censorship and the first amendment*. *Art Journal*, vol.50, N.3 1991. P.12.

descontextualización. Este tipo de arte se convierte en algo no-actual muy rápido: el período de *vida* y de *semidesintegración* de las noticias, más que todo, las noticias políticas, es muy corto, dada la velocidad con que avanza nuestro mundo. Según este argumento, el arte basado en el contenido de estas noticias se hace incomprensible para el espectador, que no tiene tiempo para recordar, ni nostalgia por la época mostrada en los cuadros, ni conocimientos profundos de la historia del periodo representado, mucho menos de los nombres de los personajes involucrados en los escándalos o bulos, que incitaron el artista a construir un discurso visual basado en estos acontecimientos.

La respuesta rápida y evidente que rompe los argumentos anteriores ya la hemos visto muchas veces en la historia: la base teórica de este punto de vista tiene que ver con el símbolo y el contexto. Podemos hablar del cambio que sufren en la percepción por parte del espectador unos objetos de cultura, cómo se transforman, por ejemplo, los iconos u objetos de cualquier religión con el paso de tiempo: estos, pasan de ser objetos de culto, de creencia de masas, hasta ser observados y valorados como una obra de arte en un museo por gente ajena a todo el capital cultural original representado en la obra (sin miedo ni fe hacia los dioses pintados). Un icono ortodoxo del siglo XVII o una máscara de una tribu indígena de época precolombina, son símbolos, que curadores europeos han recontextualizado, colocándolos en un museo, en distintas salas, según su procedencia geográfica y época. El espectador ajeno a la cultura del objeto admira sus cualidades artísticas, estéticas, y el sentido original de la obra lo percibe objetivamente, a través del prisma de sus conocimientos y experiencia.

Es cierto que el sentido de una obra pierde su *sentido original* una vez que ha pasado la época o la temática a la que hacía referencia, incluso, si vamos más allá, el sentido de ésta puede que ya haya perdido algo cuando es exhibida ante el público, ya que su creador, es el único que

puede reconocer los detalles de la misma per se. Sin embargo, algo permanece, algo de ese sentido, aunque incipiente, queda.

4.6. Vyacheslav Sysoyev: artista prohibido dos veces.

Este peculiar fenómeno en el que el sentido de una obra sobrevive, para bien o para mal, lo encontramos retratado en el caso del artista que fue *prohibido dos veces*: Vyacheslav Sysoyev. Durante la época soviética, en el año 1983 fue exiliado, y enviado a los campos de trabajo, y en el 2007 fue excluido de la exposición *Sots-art*. El trabajo de Sysoyev, que consistía en caricaturas con temas políticos, sociales, filosóficos, sobrevivió varias décadas, y sirvió para mostrar, por lo menos, dos cosas, que el sentido de una obra sobrevive al paso del tiempo, y que un país no cambia sus tradiciones tan fácilmente. Sus trabajos, sólo pudieron aparecer póstumamente, para reafirmar que aunque los motivos de la censura y los ejecutores de la última cambian con el paso de tiempo, las causas, que están bajo la superficie, parecen quedarse intocables.



V.SYSOYEV, de la serie *Inválidos*, 1980-1982.

Las caricaturas de Sysoyev, mezclan imágenes políticas con imágenes clásicas de propaganda soviética, en un contexto aparentemente erótico o controvertido, que puede tener cualquier significado e intención, menos el de mostrar el acto sexual por sí mismo, como simple pornografía. El caricaturista, ridiculizaba vicios y úlceras palpables en la sociedad. El trasfondo de sus dibujos, potencialmente crítico hacia una moral y ética llenas de hipocresía, provocaba no solo reacción enérgica de los censores, sino también de la conciencia colectiva de las masas. El trabajo de Sysoyev, intentaba, al parecer, proporcionar una mirada fresca de la cotidianidad, y una crítica a la *miseria ideológica de la Unión Soviética*.

Si pudimos ver lógica en la acusación de pornografía del trabajo de Sysoyev durante la época del régimen soviético (y varios otros ejemplos de exilio con razones todavía menos justas), hoy en día, con la variedad de recursos, puntos de vista y derechos del artista a crear en su manera, su expulsión, pareció obedecer más a hostilidad personal hacia el autor, o miedo que el espectador ordinario viera lo que observaron los funcionarios: un nihilista radical, que niega todos los tipos de tabú.

El hecho de que los supervisores de la exposición, que representaban el poder, no quisieran aceptar las obras de Sysoyev a manera de *arqueología* del pensamiento soviético disidente, desde la distancia segura de historia, certifica que la vida de los símbolos políticos creados en actualidad pueden extenderse en comprensión hasta la siguiente generación, y no necesariamente acabarse con el fin de un régimen político. La crítica al poder, en forma de sátira, se convierte en arte, cuando el autor transforma una expresión lineal en una idea multidimensional, haciéndola pasar por el filtro de su propia experiencia y concepción del mundo, y le da forma material, para compartirla con los demás.

Vemos un ejemplo claro de adquisición del estatus *político* por una obra de arte, y al mismo tiempo, la imposibilidad de negar la actualidad de su carga semántica. En este ejemplo, el arte y los sucesos en la arena política comparten el mismo espacio de representación, aunque utilizan distintos medios de transmitir información. Si el público de otra época logra captar, por lo menos, unos matices del significado de la obra, esto quiere decir, que el autor no se centraba en las cosas particulares, sino en ciertas leyes de la naturaleza del hombre: en nuestro caso, su incapacidad de resistir a las *frutos* del poder, su palpitación en frente de los que lo tienen. Este artista, como vocero de la minoría, sacó a la luz, temas que no han cambiado con el paso del tiempo, son los mismos sujetos, con otros nombres y otra vestimenta los que aparecen en el centro de su obra.

Como conclusión, vemos claramente que los símbolos políticos, aunque raudos y cambiantes, permanecen llenos de sentido, con toda su carga semántica, mordaz y crítica, para todo el que quiera acceder a ella. Lo que espectador puede tomar de esta crítica no está sujeto necesariamente al momento histórico en que fue creada.

Los trabajos de los *Blue Noses* o de V. Sysoyev, escogidos como ejemplos de arte político que trascienden fronteras, tanto espaciales como temporales, abren un espacio para el análisis, el cuestionamiento y la crítica, en pocas palabras, para el pensamiento. El acto de censura de caricaturas políticas puede ser considerado como un intento de cerrar esta posibilidad, lo cual resulta mucho más peligroso que la supuesta ofensa de las creaciones artísticas hacia al régimen vigente.

Si existe algún tipo de ofensa, la parte agredida u ofendida por el arte, puede *responder*, con argumentos, con diálogo e incluso con mentiras, pero coartar la expresión, mediante la simple prohibición, es a todas vistas un retroceso en un mundo con marcadas tendencias liberales.

Como dijimos antes, lo único urgente a censurar, son aquellas manifestaciones que ponen en peligro la integridad física o humana, ahí donde el sujeto ya no está para responder, ya sea hoy o en el futuro, ya sea física o imaginariamente.

4.7. Legitimidad del artista para crear arte político

Los ejemplos anteriores, sin necesidad de ser analizados a fondo, sirven de fundamento para afirmar que al artista, como integrante de la sociedad, no sólo le asiste derecho de hacer de la política sujeto central de sus obras, sino que se vuelve algo necesario. En los tiempos que corren, la acción crítica del artista se vuelve perentoria e imprescindible. En otras palabras, éste no puede ignorar la realidad en la que está inmerso.

La afirmación de que el arte político no es factible por su vínculo necesario con el contexto, y que fuera de éste carece de sentido y pierde su objetivo y actualidad, aparece como un argumento débil, como hemos podido observar con las caricaturas de V. Sysoyev, las cuales sobreviven no sólo como obra de arte que habla en otra idioma y de otro tiempo, sino también con un sentido de humor totalmente diferente, que pertenecía, por supuesto a otra época. Además el trabajo de este artista sobrevive como testimonio entendible y perfectamente adaptable a la idiosincracia actual. Por otro lado, también hay que tener en cuenta que no sólo el poder político es el que evalúa y acepta o niega, sino también el público, cuya interpretación no es siempre predecible.

Sabemos que ninguna traducción es exacta, no solamente en el ámbito artístico, sino también en el ámbito lingüístico: por la ausencia de medios adecuados y elementos trasportables en el idioma. El mensaje artístico es doblemente traducido, podemos decir que pasa por mecanismos de la

translación. La realidad, en primer lugar, se transforma según la visión del artista; su técnica artística de reproducir la realidad determina la forma en que esta va a ser representada. En el segundo lugar encontramos el público que hace su propia *traducción* según los elementos que posee (tradiciones, opiniones, gustos⁷⁶). Y por eso, por la doble traducción, no es extraño que la sociedad pueda malinterpretar la obra, o confundir la intención original del artista.

4.8. Arte político y arte en servicio de política: reminiscencia de la propaganda.

En la sociedad rusa pos-soviética, este doble entendimiento hace más complicadas las cosas. En esta sociedad encontramos una confusión entre lo que es el **arte político** y **arte al servicio de la política**, ya que existen dos modos de abordar el tema político en el arte. Son conocidos muchos casos en los que el arte ha servido como promoción de ciertas ideas políticas. Incluso, se podría decir, que la historia del arte está llena de estos casos, o que la historia del arte misma es la historia de las ideas políticas y religiosas. Ciertas maneras de expresión tenían que estar en concordancia con el poder, ya que estar en contra de él, significaba la desaparición. El arte como tal existía en la Unión Soviética, pero tenía que utilizar *máscaras* para poder de sobrevivir.

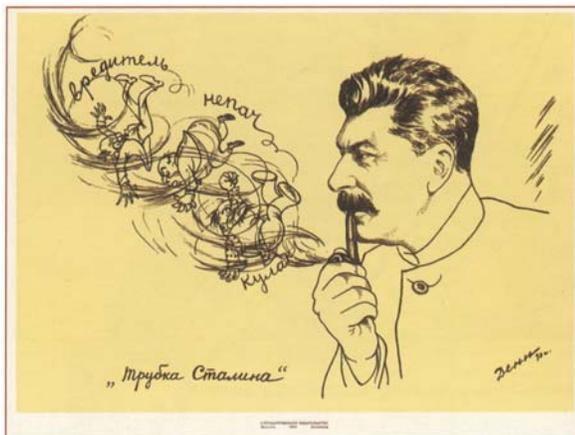
De esta manera, encontramos artistas de renombre, que pusieron su talento al servicio del régimen; pero aún así no podemos negar el mérito artístico de los trabajos de estos maestros de la propaganda (Пропаганда). Es el caso de personalidades como el caricaturista Boris Yefimov (Борис Ефимов), o el grupo de artistas *los Kukryniksos*

⁷⁶Hoy en día los mass media determinan en gran medida los gustos del público, imponiendo su visión de lo bueno y lo necesario. El *background* al que accede el nuevo público y los elementos de los que hace uso, no sólo para analizar una obra de arte, sino para su desarrollo en general dentro de la sociedad, vienen *pre-fabricados* por las autoridades audiovisuales. Y estos elementos podríamos decir, que son falsos, pero toda vez que se constituyen como argumentos de facto para asimilar la realidad política y estética, pueden considerarse como válidos.

(Кукрыниксы), el poeta y escritor Vladimir Mayakovskiy (Владимир Маяковский), etc. En los tiempos soviéticos, el artista en sus obras daba prioridad a servir las causas políticas, al partido vigente, sin dar importancia a la función estética y contemplativa del arte. Pero incluso en este tipo de arte un espectador atento y escrutador puede encontrar la semilla del arte político actual. Los artistas de aquella época tuvieron especial cuidado de no sobrepasar los límites oficiales de la censura fuerte, y ahora, las caricaturas y otras creaciones lograron ser reconocidas sólo hasta ahora con el término de *sátira positiva*.

“... a partir del año 1922 la prensa nacional no incluía en sus publicaciones ningún tipo de caricatura alusiva a los líderes de la US. Solamente era permitido utilizar un nombre genérico “el administrador” o “el funcionario” anónimo como causante de los problemas en el país. Esta era una posición muy conveniente para los gobernantes, los cuales podían desentenderse fácilmente de las críticas, y el artista no era castigado”⁷⁷.

Era un arte de presentar un arte: crear carteles y eslóganes con ideas un poco menos preconcebidas, que hacían un tipo de radiografía del régimen, un estudio de la situación, y proponían sus razonamientos bajo la capa del arte oficial.



DENI, Viktor. *Pipa de Stalin*, 1930. En esta caricatura, Deni hace alusión a todos los personajes que según el Partido Comunista, representaban peligro para la sociedad soviética. Observamos las pequeñas figuras fumadas por el líder I. Stalin, que no eran más que los personas que cayeron bajo la etiqueta de saboteadores.

⁷⁷ MOCHALOV, Vladimir. *Sobre mi mismo y no solamente. Autobiografía.*

Disponible en:

http://cartoonia.net/index.php?option=com_content&task=view&id=356&Itemid=55



KUKRYNIKSY, *Vamos a destrozar y exterminar despiadadamente al enemigo*. Cartel. 1941.

Con la apertura de las fronteras, con la *transparencia* de procesos electivos en casi todos los países, y con la presencia de corresponsales en todas las zonas de tensión del mundo, el término *propaganda* se usa ahora casi exclusivamente para el marketing publicitario. En la arena política mundial, este término ya hace tiempo que no se escucha, mientras en los países donde todavía existe – lo pronuncian en voz muy baja–, como en sociedades todavía comunistas, o totalitarias.

Han pasado veinte años desde el momento de la caída de Unión Soviética, pero todavía los representantes del poder y el público, en ocasiones, siguen confundiendo dos conceptos: el **arte al servicio de la política**, (forma única y oficial del arte en la era de Unión Soviética), cuya tarea y objetivo era glorificar el partido y fortalecer la ideología, y el **arte político**, que se centra en los problemas actuales en la escena política mundial y local. La diferencia entre la vanguardia y el realismo socialista todavía no está completamente diferenciada por la mayoría de la población rusa, así lo afirma la culturóloga y curadora de varias

exposiciones Elena Zaitseva⁷⁸. El lector/espectador siempre tiene la opción: aceptar la obra y *leerla* como una crítica verdadera hacia el poder; o rechazarla, pensando que sigue al servicio del poder y tiene como único objetivo convencerlo (al espectador) de los beneficios del partido.

Esta confusión existe todavía, y es difícil hacer la diferenciación, la cual es necesaria, particularmente si consideramos el curso democrático declarado de los países pos-soviéticos. Para trazar una línea de diferencia clara entre los dos fenómenos, tenemos que aceptar la existencia de sus similitudes: el arte contemporáneo centrado en acontecimientos políticos y las imágenes de propaganda política, pueden tener un logro común: llegar a las personas, influir en sus modos de pensamiento. Sin embargo, tienen soportes diferentes: en los tiempos de propaganda este rol lo hacía la publicidad, y ahora - la digitalización de la reproducción y difusión de la imagen.

Aunque estas dos formas de arte en relación directa con la política tienen un objetivo común que es el de llegar al público, observamos que hacen uso de diferentes tropos e idiomas diferentes. En el caso del arte al servicio de la política, la realidad presentada da la sensación de estar en consonancia con la ideología oficial, y los sucesos negativos aparecen como positivos, o no aparecen. Todo esto, en conjunto con la dificultad del público de acceder a información alternativa en las sociedades de control, hace que sea fácil construir una realidad falsa⁷⁹. El concepto de arte político se contrapone totalmente ya que su finalidad es, precisamente, sacar la información alternativa, o poco conveniente para el Poder, de la sombra.

⁷⁸ZAITSEVA, Elena. *El territorio de la libertad*. Index [en línea]. N27 2007. <<http://www.index.org.ru/journal/27/sai27.html>> [Consulta: 15 Marzo, 2012].

⁷⁹Existen estudios e investigaciones más profundos sobre las formas de hacer propaganda, encaminadas al convencimiento de las masas. Ver: R.MARLIN. *Propaganda and the ethics of persuasion*. Broadview Press. 2002.

4.9. Arte político como uno de los pilares de la democracia en las sociedades contemporáneas.

La *voluntad general*, como uno de los pilares de la democracia, supone que todas las opiniones deben ser representadas y tenidas en cuenta a la hora de tomar decisiones que afecten el curso político, económico y social del país. Sin embargo, no podemos negar que existe una dificultad para tomar en cuenta todas y cada una de las posiciones de los integrantes de la nación. Las instituciones oficiales políticas no pueden representar la diversidad natural de las opiniones, y por esto, teóricamente, la democracia, según su definición estricta, pierde un poco de peso en sus fundamentos. El espacio que no cubren las instituciones, al dejar por fuera algunas opiniones, lo viene a rellenar la actividad artística, que da vida a todo aquello que queda por fuera de la representación oficial. Esto es la forma en la que en las sociedades contemporáneas podemos observar un vínculo, no solamente estrecho, sino también necesario entre arte y política, una especie de dependencia, no contradictoria, sino más bien complementaria, incluso cuando en algunos discursos una esfera critique a la otra. Ya que la democracia no solamente es el poder de la mayoría, sino la consecuencia del debate con argumentos válidos.

“En los centros culturales occidentales se compila todo lo que no está representado en los parlamentos de los países occidentales; así, las colecciones contemporáneas en los museos, completan y perfeccionan la función representativa de las instituciones democráticas del poder”⁸⁰, dice el culturólogo y filósofo Boris Groys, refiriéndose al intercambio constante entre arte y política.

En historia existen ejemplos de híbridos de estas dos esferas, donde, por ejemplo, la manera de actuar en política, utiliza logros y medios de influencia que provienen del mundo del arte, y viceversa: donde el camino

⁸⁰GROYS, Boris. *Kunst-Kommentare*. Passagen: Wein, 1997. Versión rusa: *Comentarios al arte*. Editorial Revista Artística, 2003, p.42.

del arte está señalado y estimulado por la política. (Benjamin Walter hace una análisis interesante, centrado en los objetivos, medios y logros de las estéticas modernas: “[...] el esteticismo político, que el fascismo propugnaba, el comunismo le contestaba con la politización del arte”⁸¹).

A su vez, nosotros vivimos en un espacio, donde todas las acciones y/o actuaciones políticas tienen su estética, e intentan (y parcialmente logran) afectar las opiniones y juicios del pueblo a través de la imagen, su apariencia y la palabra apoyada visualmente, mientras que el artista, siente la demanda de solución de problemas y dudas vinculadas con el Poder y el Estado, y se ve obligado a responder a esta demanda.

4.10. Avdey Ter-Oganyan: ironía que puede dañar a la imagen del país.

El artista ruso, cuanto más marginado y criticado es, adquiría una aureola de *mártir* a la vista del espectador. Cuando el arte choca con el *funcionario*, con el poder, la obra se cubre de un estatus político. Esto era así porque en el época soviética, un intelectual (un bohémió, con educación elevada: artistas, músicos, científicos, etc.) perseguido y censurado no era observado como un criminal por parte del público, sino como una persona que había sufrido el peso del régimen. El concepto del mártir no es concepto religioso tradicional, en el que la persona debía atravesar un sinnúmero de castigos físicos para llegar a una elevación esperitual. El sentido que tomamos, es el de una persona que por el simple hecho de ser censurada sin razón aparente, pareciera que lleva algo de verdad en su discurso, tal como el lunático, el esquizofrénico o el yurodiviy.

⁸¹BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989, p. 15.

Avdey Ter-Oganyan (nacido en la URSS, con raíces armenias), artista que había sido perseguido en los años 90 por su performance (más detalles en el sig. Capítulo 5.2.1), es un ejemplo claro que demuestra, cómo el artista adquiere un estatus marginal y discutible, cuando su obra pasa de ser vista como una reflexión a una provocación rebelde contra el régimen vigente.

Su obra, *Abstraccionismo radical*, fue obstaculizada en su camino hacia una exposición en París, por funcionarios rusos, responsables del intercambio cultural entre países. La obra consistía en una serie de catorce cuadros con composiciones abstractas de formas geométricas sencillas con los extractos del Código Penal de la Federación Rusa al pie de cada cuadro. Se ve claramente la ironía del autor, y absurdo intencional en la yuxtaposición de dos idiomas: el artístico y el legislativo; el efecto de esta dualidad visual y textual permite al espectador hacer una alusión, pero no dice nada en modo concreto, por esto es muy difícil y forzado hablar del extremismo⁸².

En algunos casos, podemos observar algún vínculo metafórico entre la imagen y el pie. Por ejemplo, la exhortación en “transgresión a la vida y salud del V. Putin” está acompañada con la siguiente *ilustración*: en el rincón derecho inferior, hay un círculo blanco pequeño, mientras encima de él le *amenaza* un rectángulo negro grande, y todo esto está enmarcado en un fondo rojo.

⁸² Sin embargo, la obra fue catalogada extremista por el representante del Centro Nacional del Arte Contemporáneo [ГЦСИ] RiaNews 24 Septiembre 2010.
<<http://ria.ru/culture/20100924/278878068.htm>> [Consulta: 05 Abril, 2012].



Это произведение призывает к посягательству на жизнь государственного деятеля В. В. Путина в целях прекращения его государственной и политической деятельности.

TER-OGANYAN Avdey, *Esta obra exhorta a la transgresión de la vida y la salud un hombre de Estado, V. Putin, con la intención del cese de su actividad política y estatal.*
2004 acrilicos, 150x100cm.

El análisis del componente artístico de los cuadros de esta serie, solamente podría ser hecho de esta manera: una descripción de la composición simple, además de un intento de encontrar alguna alusión o vínculo entre el texto y la imagen. Como dice el autor, esta combinación fue estudiada, valorada, y al final agotada durante el conceptualismo moscovita (movimiento artístico no-oficial en los 70s-80s en la Unión Soviética), pero él admitió que su intención no era ser innovador⁸³. Esta es la razón por la cual los críticos se centran en el mensaje político de la obra, sustrayendo con mucho tacto el hecho de admitir la ausencia de la originalidad artística. Suponemos, que el carácter provocativo del *Abstraccionismo radical* incitó a los curadores del Louvre seleccionar estos trabajos para la exposición, teniendo en el fondo el interés occidental actual hacia la política rusa. Para la prensa occidental era conveniente, por cuestiones de marketing, catalogar los trabajos de Ter-

⁸³A.TER-OGANYAN, entrevista con el radio Svoboda: VOLCHEK, Dmitriy. *Alrededor del escándalo*[en línea]. Radio Svoboda. 03.10. 2010. <<http://www.svobodanews.ru/content/article/2175165.html>> [Consulta: 26, Mayo, 2012].

Oganyan dentro de la categoría del *arte anti-Putin*⁸⁴, al igual que los performances del art-group *Guerra* (Война), o las manifestaciones populares en Rusia en febrero, 2012.

Las obras mencionadas de Ter-Oganyan, han sido expuestas en otras ocasiones, en galerías nacionales, pero solamente han sido vetadas al ser exportadas. Es decir, la censura aparece cuando la obra trasciende la frontera, y lógicamente podemos suponer que la razón es un intento del gobierno, representado por los funcionarios, de conservar y defender la imagen positiva del país en la arena política mundial. De igual manera ocurrió con los trabajos de los *Blue noses*, quienes fueron censurados cuando intentaron aparecer en el plano internacional.

Para concluir, podemos decir que el arte político como tal ha sufrido cambios en el país en cual se centra nuestra investigación. Las transformaciones en cuanto a la forma de ver el arte, han sido sustanciales en determinados aspectos, uno de ellos es la concepción de éste, no como simple propaganda al servicio del poder, sino como discurso crítico independiente y con una función importante en la revolución del pensamiento. En este sentido de ideas, el arte político se ha convertido en el arma por excelencia para reflexionar sobre algunos problemas tanto actuales, como históricos. Dentro de esto proceso de cambio podemos resaltar ciertas pautas que marcaron el devenir de dicha transformación:

- En vez del *funcionario anónimo*, como chivo expiatorio de los fallos en el sistema en los tiempos soviéticos, en el escenario artístico aparecen figuras reales, con caras y nombres de líderes, es decir, la responsabilidad colectiva pasa a la responsabilidad individual.
- Los sucesos criticados y utilizados como razón de la obra artística pertenecen no solamente al presente, sino también al pasado. El tiempo soviético está observado como una parte indiscutible que no puede ser borrada de la historia del país (aunque no fuese el

⁸⁴ Ex-mandatario ruso, que postula su candidatura para la presidencia por un tercer periodo y las manifestaciones habían sido en contra de la injusticia, que regresara.

mismo país). El pasado, de esta manera, se queda en la memoria nacional.

- La simbología utilizada en los cuadros, (o por decirlo de alguna manera, en la jerga del artista, los personajes que provienen de la política, vida social, mass-media), da lugar a una paradoja: los autores niegan y rechazan las autoridades, pero al mismo tiempo, estas son imprescindibles para que la obra sea reconocida y tenga referencia a lo actual.
- En el tránsito de la cosmovisión antigua hacia la *democracia*, el artista juega el papel de *conductor*. Aunque este cambio requiere tiempo, y de ninguna manera puede ser inmediato, y en esa dinámica tenemos que admitir, que el material conductor (el artista) se fatiga o se agota en el proceso. Y este es un proceso natural e inevitable.

El volumen de este trabajo, y su carácter introductorio y recopilatorio, no nos permite examinar con más detenimiento otros casos de censura política en el arte ruso. Aunque hay una gran variedad de ejemplos en el pasado, en la actualidad siguen apareciendo otros más, unos más conocidos que otros. Y dada la complejidad que envuelve la dinámica censuradora, es factible que sigan apareciendo durante cierto tiempo más casos, que garantizarán la continuidad de esta investigación, y que propiciarán un análisis más detenido sobre actividad artística.

5. La religión y el arte.

En los países eslavos, el fin de la época comunista se quedó en la conciencia colectiva y la cultura de masas en forma de sensaciones nostálgicas por la grandeza soviética perdida. Aparte de ser un régimen autoritario, la URSS tenía un valor mucho más significativo en la arena mundial, que el nombre de Rusia, y quedó la sensación de la imposibilidad de no poder devolver a esta época, ni encontrar culpables de su caída, fuera del país y sus líderes. De manera extraordinaria, encontramos en todos los territorios pos-soviéticos un renacimiento incipiente del entusiasmo nacionalista, que reclama el regreso de los idiomas locales (aparte del ruso, que se ha quedado como lengua materna no oficial para millones de ucranianos, kazajos, bielorrusos, por ejemplo) y fortalecimiento de la religión en la estructura del poder.

Lo que observamos, es una reafirmación de la identidad de las naciones pos-soviéticas a partir de la negación de la misma. No se trata de un atraso en términos de ideas y corrientes filosóficas en estos países eslavos, sino una exacerbación del problema de la *identidad de la persona*. La caída de las culturas tradicionales (zarismo y feudalismo, por ejemplo) dejó al individuo soviético sin un suelo firme, sin la certeza de la pertenencia a un grupo, y de esta manera, lo privó de la confianza en sí mismo. La revolución destruyó las clases y la religión, y el proceso de *Perestroika* destruyó el comunismo. Una persona ya no podía identificarse como proletario o comunista, o como perteneciente a una clase opuesta a estos dos, ya que se hacía difícil posicionarse o identificarse con una ideología clara. Los países eslavos experimentan actualmente este escenario, la *crisis de las ideologías*, la cual en Occidente había sido superada hace tiempo.

Sin ahondar mucho en el tema, podemos añadir, que en el psicoanálisis hay un término para describir las secuelas que deja en un individuo o en una sociedad un choque psíquico, una guerra o una revolución. Se trata

de la *regresión*, mecanismo de defensa mediante el cual la persona experimenta una regresión a un estado de cosas conocido y placentero, tal como su infancia o en el caso de la sociedad, la sensación de seguridad y abundancia. Así mismo, muchos autores⁸⁵ coinciden en llamar el siglo XX en los territorios pos-soviéticos, como el siglo de la regresión tribal, o el siglo del nacionalismo. Utilizamos el término nacionalismo en el siguiente sentido: después de haber perdido casi todo, el individuo recuerda algo que nadie le puede quitar, algo que queda guardado en el profundo de su mente y que en determinado momento puede utilizar como fundamento de su orgullo o dignidad. A tales efectos, el color de la piel, la nacionalidad, el idioma nativo, e incluso, las costumbres de sus ancestros.

5.1. La relación del arte y la religión en la historia, el arte como actividad sagrada del hombre.

Acercándonos al tema de convivencia del arte y la religión, no está demás echar una mirada breve a los siglos anteriores. James Elkins, crítico e historiador de arte, postulaba: “una y otra vez, el arte en cada lugar fue religioso”⁸⁶. La práctica de crear arte era parte importante del ritual religioso, tanto así que para las civilizaciones prehistóricas no había una palabra para hacer distinción entre lo que llamamos *religión* y *arte*. A lo que referimos cuando hablamos de estos dos términos, era inseparable durante la mayor parte de la historia grabada de China, India y Mesoamérica, por ejemplo. En Europa, el arte siguió sirviendo a la religión a lo largo de la Edad Media, en Bizancio y hasta el Renacimiento, donde

⁸⁵ Autores como Stephen D. Krasner, Ulrich Beck o Abram Fet hacen mención de este fenómeno. La versión más sucinta está en el artículo de Michael Lowy en :
LOWY, Michael. *Barbarie y modernidad en el Siglo XX* (en línea). Ediciones Simbóticas 6, Noviembre, 2004. <<http://www.edicionessimboticas.info/Barbarie-y-modernidad-en-el-Siglo>> [Consulta: 10, Junio, 2012].

⁸⁶ ELKINS, James. *On the strange place of religion in contemporary art*. Taylor & Francis Books. Routledge, 2004. P.5-6.

ocurrió un cambio, y el sentido del arte se transformó; por primera vez en la historia, se hizo posible crear objetos visuales que glorificaban al artista, e incluso invitaban a los espectadores a fijarse en las habilidades del artista, más que en el tema de la obra. A partir de este momento, las opiniones de los críticos de arte no coincidieron en reconocer el arte como medio improvisado y único de la religión. El arte postmodernista solamente ha hecho esta ruptura más decisiva. El pop art, el minimalismo, el arte conceptual, el video arte y la instalación parecen estar muy lejos de la religión, por no decir que existen en distintos planos. Aunque en estos tipos de representaciones artísticas hay huellas de elementos religiosos, o mejor dicho, espirituales, no pueden decirse que estén enteramente a servicio de la religión. El arte contemporáneo se encuentra, probablemente, en su punto más distante con respecto a la religión occidental, como nunca lo llegó a estar. La religión, como sabemos, raramente es tomada en cuenta en las escuelas de arte, por un lado, porque está considerada como algo que pertenece a la esfera de lo privado, de lo individual, y por otro, por la convicción de que las creencias religiosas no deben estar dentro del programa de estudios. Cuando los temas religiosos hacen aparición en el mundo del arte moderno, casi siempre comporta una polémica o un escándalo, ya que casi siempre su manifestación tiene un alto contenido de crítica, por ejemplo, la Virgen pintada, utilizando estiércol de elefante, o la cruz, símbolo del cristianismo en un recipiente que supuestamente está lleno de orina (obras que se encontraban en la exposición *Sensación*, Nueva York, 1999).



SERRANO, Andres. *Piss Christ*.
Fotografía. 1987.

Aparte de unas excepciones poco frecuentes, la religión nunca está mencionada en las obras de arte, a menos que sea de forma irónica, escéptica o escandalosa. Curiosamente, el arte netamente religioso tiende a ser ignorado por los críticos, mientras el arte que critica a la religión, marca cierta polémica entre los críticos de arte. “Como regla ambiciosa, anota J. Elkins, el arte contemporáneo exitoso, es exhaustivamente no-religioso. La mayor parte del arte religioso, lo estoy diciendo francamente aquí porque eso tiene que ser dicho, es sólo arte malo. Virtualmente, todo el arte religioso hecho para las casas e iglesias es escaso e irrelevante. No es solamente porque estos artistas tengan menos talento que Jasper Johns o Andy Warhol; es porque el arte que se establece para transmitir los valores religiosos, va a contrapelo de la historia del modernismo.”⁸⁷

Por otro lado, encontramos algunas obras, con referencias pictográficas y lingüísticas religiosas, pero que en realidad no estaban destinadas a iniciar una polémica en círculos religiosos. Uno de estos ejemplos, es la

⁸⁷Ibid. P.20.

escultura de Martin Kippenberger, quien hacía uso de una imagen tradicional de la cruz, pero este trabajo tenía un significado absolutamente autobiográfico, vinculado con su experiencia en la superación de la adicción a las drogas. En la obra se observaba la figura de un sapo crucificado con un huevo en una mano y una jarra en otra. Según el autor, así se sentía durante su proceso de recuperación.



Kippenberger M., *Zuerst die Füße (primero los pies)* 1990. 100cm x 80 cm. Madera y cerámica.

5.1.1. La coexistencia de dos contrastes, tecnología y fe.

Dentro de las creencias de una persona en nuestra sociedad contemporánea, logran coexistir varios polos, que en otras épocas hubieran resultado mutua y necesariamente excluyentes: el psicoanálisis y la religión, Internet y astrología, chamanismo y teoría cuántica. Al final, parece que todos los modos de ver que la humanidad se ha forjado (aleatoriamente) durante milenios, están apilados en un orden único, y proporcionan a cada uno de sus usuarios el derecho de elegir cuál le conviene más. La sociedad postindustrial, como cualquier otra, posee una

mitología propia, formas de ritos, moral, ética, estética, maneras de comunicarse con lo trascendente, etc. Durante la época en que la religión tenía una predominancia en la labor de guiar a la sociedad, la función del control y del orden estaba en manos de la Iglesia. Ahora, después de muchos procesos revolucionarios y hechos históricos convulsivos, la religión ha perdido ese poder que permeaba todas las esferas sociales, y la función de guiar y unificar el modo de pensar, descansa y encuentra su motor en la cultura popular, con todo lo que ésta conlleva: componentes psicológicos y éticos contruidos a partir de las mass-media, el conjunto de patrones culturales y manifestaciones artísticas y literarias creadas o consumidas preferentemente por el pueblo llano, por contraposición con una cultura académica, alta u oficial centrada en medios de expresión tradicionalmente valorados como superiores y generalmente más elitista y excluyente.

Sin embargo, a pesar de todos cambios y la pérdida de terreno que ha sufrido la Religión, como referencia fundamental y única de valores buenos y necesarios, conserva algo de poder. Así, cada una de las creencias existentes (los cristianos, musulmanes, judíos, budistas, etc.) aún ofrece su *receta* de salvación, su *ready-made* variante de la visión del mundo, e insisten en su originalidad y veracidad. Esta puja por ofrecer la visión más real del mundo, viene a ser una lucha por tener el derecho de la privatización de la *verdad*. La religión, como un componente importante de la cultura, solía participar en la producción de la visión coherente del mundo para un hombre. Sin embargo, esta coherencia cultural no significaba una coherencia lógica, en el sentido racional y científico, lo cual viene a significar, que las culturas se sostenían mediante otro tipo de enlace: uno que se basaba en un *pensamiento primitivo*, que basaba su lógica en la supremacía de los prejuicios y la comparación de elementos (distintos).

Otros los factores por los cuales la religión ha perdido poder, es gracias a la posibilidad que brinda la facilidad del acceso a la información. La

multitud de opiniones da una sensación de multielección y es difícil que una sola idea pueda constituirse como único referente. En este panorama, es poco pensable que un libro pueda *contener* todo el conocimiento humano, como ocurría hace mil años. Ahora los flujos de información han heredado atributos divinos, y la mayoría de la humanidad está interconectada a través de la televisión e Internet, mediante los que recibe diariamente una carga de noticias mundiales. El mass-media se ha convertido en un fenómeno con su propia filosofía, su propia dinámica y leyes, y todos nosotros pertenecemos a ésta, o somos susceptibles de sufrir o beneficiarnos de sus efectos.

En el mundo contemporáneo, con la crisis moral de la humanidad, o en palabras de Friedrich Nietzsche, con la *muerte de Dios*, nos enfrentamos a una elección personal para decidir en que se va a basarse nuestra visión del mundo: Dios, Buda, Alá, progreso tecnológico o cualquier otra creencia, entidad estética, lo suficientemente poderosa, que nos garantice la tranquilidad de consciencia, y que soporte todos los valores, que en el fondo, queremos como beneficiosos y buenos. Esto, no obstante (la posibilidad de elegir), siempre estará presente como una fantasía.

5.1.2. Antecedentes de la censura en la religión.

De la misma forma que en capítulos anteriores intentamos definir el término poder, así mismo hay que definir en general lo que concebimos como *religión*.

La religión es una parte de la *actividad humana* consistente en creencias y prácticas acerca de lo considerado como *divino* o *sagrado*, de tipo existencial, moral y espiritual. Se habla de religiones para hacer referencia a formas específicas de manifestación del fenómeno religioso, compartidas por los diferentes grupos humanos. Hay religiones que están organizadas de formas más o menos rígidas, mientras que otras carecen de estructura formal y están integradas en las tradiciones culturales de la

sociedad o etnia en la que se practican. El término hace referencia tanto a las creencias y prácticas personales como a ritos y enseñanzas colectivas.

La Religión también significa capturas (conjunto) de los siguientes sistemas: ritos, liturgias, catecismos, calendarios, días santos, ornamentos, oraciones, himnos y canciones, homilías, las obligaciones, los sacramentos, las confesiones y los votos, peregrinaciones, credos y mandamientos, y los textos sagrados. Como quiera que sea no nos referimos cuando hablamos de religión, a la espiritualidad, la cual es un término distinto, que tiene unos puntos de contacto con la religión, pero es más personal, sin enlaces obligatorios a la cierta creencia con sus reglas impuestas, y muchas veces pasa sin hablar en voz alta, y/o no reconocido.

En el mundo del arte, el foco de atención de la crítica suele centrarse en el Catolicismo y a veces el Protestantismo. Es más raro encontrar un discurso crítico sobre el Judaísmo en el arte, y todavía menos común obras dirigidas a poner en duda las funciones del Islam o el Budismo, por ejemplo. El acto de repensar la Ortodoxia a través del arte tampoco es una imagen frecuente, aunque parece que está tomando más fuerza en las últimas décadas.

La interpretación alternativa de la religión o el pensamiento crítico sobre una creencia, ha pasado varias etapas: desde herejía, hasta ocupar una posición casi justificada en los años 70-80 en Rusia, bajo el nombre *carnevalización*. El término fue introducido por el filósofo y teórico literario ruso Mijaíl Bakhtin⁸⁸. Bakhtin describe el Carnavalismo como algo creado cuando los temas del carnaval retuercen, transmutan e invierten los temas comunes de la composición social dominante. Bakhtin nos hace ver en la teoría contemporánea hasta qué extremo, la cultura popular en los

⁸⁸Más detallado en: BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Indiana University Press, 1984.

comienzos de la Europa Moderna incluían las florecientes tradiciones de lo carnavalesco que se mofaban de la autoridad y parodiaban ideas oficiales sobre la sociedad, la historia, el destino o la suerte como algo inalterable. Con sus máscaras y monstruos, fiestas y juegos, dramas y procesiones, el carnaval era muchas cosas a la vez. Era placer festivo, el mundo patas arriba, destrucción y creación; era una teoría del tiempo, de la historia y del destino; era utopía, cosmología y filosofía. Los propios placeres del carnaval eran al mismo tiempo modelos filosóficos. Las yuxtaposiciones extravagantes, la mezcla grotesca y las confrontaciones entre alto y bajo, clases superiores y clases inferiores, espiritual y material, joven y viejo, hombre y mujer, identidad diaria y disfraz festivo, convenciones serias y sus parodias, tiempos serios medievales y visiones utópicas jocosas. La cultura carnavalesca del Renacimiento implicaba la suspensión temporal de todas las distinciones jerárquicas y barreras entre los hombres...y de las prohibiciones de la vida corriente.

“El miedo y la risa son las formas de la verdad popular sobre el mundo con la igualdad de los derechos, que conviven en una unidad integral. En el caso de estudiarlos de forma aislada uno de otro, la integridad de la percepción del mundo se divide en dos o más ideologías no comunicadas entre sí, lo cual puede ser visto en las culturas oficiales, donde la ambivalencia inicial de la percepción del mundo por la gente está deformada, ó debido a la exclusión mutua de los elementos pares de carnaval (ante todo, el miedo y la risa), ó porque un elemento está supreso por el otro, ó los dos están neutralizados⁸⁹.”

La violación sacrílega de las prohibiciones y de los tabúes, es una característica necesaria de la cultura, e incluso, podría considerarse un acto igual de sagrado que la obediencia a las prohibiciones. En otras palabras, ninguna religión puede reclamar un control total sobre toda la esfera de lo sagrado en una sociedad dada, y los actos notoriamente *de-*

⁸⁹ Ibid. P.107.

sacralizadores, fuera de poner el poder de la religión en duda, paradójicamente, le dan la posibilidad de participar en un diálogo: demostrar su flexibilidad, y ausencia de rigidez.

En la actuación de los *yurodiviys* o el colectivo Pussy Riot, como veremos más adelante en este capítulo, se escuchan los ecos de la tradición carnavalesca. Sus actuaciones, aunque irreverentes, tienen cabida en la dinámica social. En otras palabras, la blasfemia periódica hacia un dios sería útil para la afirmación de la fe de los creyentes, y la sensación de carnaval en el comportamiento de los *yurodiviys*, lo que hace es reafirmar el concepto de lo divino. Por contraste, añade vida y ayuda al proceso natural del desarrollo y cambio: ajuste de la religión a la actualidad.

La religión como sistema, se vale y se basa en la oposición de la creencia en lo sagrado contra el conocimiento científico, es decir, lo laico. Si antes, la negación de lo sagrado era observada como herejía, ahora es una elección personal. Pero como han cambiado los términos, cánones y significados de lo *bello*, lo *feo* y otros conceptos filosófico-culturales, durante la historia de la humanidad, de la misma manera, ha ido cambiando la actitud del hombre hacia una crítica de la religión, y definición para él mismo, de qué es lo *sagrado*, y qué puede ser considerado como blasfemia. Ésta, en sentido general es una intervención de forma no-convencional en el espacio sagrado de la mente del individuo y la forma como lo percibe. La antípoda de la blasfemia, lo sagrado, está observado por los creyentes como una clave para la vida moral.

Según Leszek Kolokowski, filósofo e historiador de origen polaco, afirma que la religión es un camino del hombre para aceptar la vida como una derrota inevitable⁹⁰. En su opinión, negar lo sagrado significa negar los límites del hombre, y así, abrir vías de peligro, por no aceptar que las cosas son así, y no pueden ser de otra manera. Según esta

⁹⁰ KOLAKOWSKI, Leszek. *My correct views on everything*. St. Augustine's Press, 2005. P. 156.

interpretación, lo sagrado se acerca a la noción de tabú, que opera con la misma táctica: determina un espacio social apartado (donde el orden de las cosas son de una forma, porque de otra manera, es peligroso para la comunidad), y en el que protege al individuo de cualquier intervención. Lo sagrado, sigue Kolokowski, simplemente reafirma y estabiliza la estructura de la sociedad: sus normas y sus sistemas de divisiones, al igual como sus injusticias, privilegios, y herramientas institucionalizadas de opresión. La blasfemia y lo sagrado, en otras palabras, tratan no solamente acerca de la teología y la religión, sino también sobre la política y el poder. Podemos ver la forma en que la blasfemia y lo sagrado han ayudado al poder social y político a entrar en una dialéctica y una pugna al tiempo. Por muchos siglos, en Europa, el poder político y el poder religioso iban con la misma *velocidad*, hasta el punto que cada uno de sus líderes (Iglesia y Estado) rivalizaban. Desde siglo XI hasta XVII, aproximadamente, existían dos órdenes de tribunales: los juicios de la iglesia que resolvían todos los casos eclesiásticos, y que tenían que ver con los heréticos o, en otras palabras, disidencia religiosa; mientras los tribunales del rey se ocupaban de lo referente a los delitos contra la persona o la propiedad. Si nos fijamos en los métodos, o *herramientas* de los juicios llevados a cabo por la iglesia (hablando de transgresión de la norma moral), suponemos, que a pesar de la preocupación por Dios y el reforzamiento/debilidad del cristianismo, la proscripción (temor) de la blasfemia, en su tiempo, servía más para la protección de la santidad del Estado que a la defensa de lo divino.

La retribución por transgredir los límites de lo sagrado podía llegar a pagarse con la muerte. Con el tiempo, y con la evolución en los mecanismos y criterios de castigo, la pena impuesta por el acto de blasfemar se fue haciendo más laxa, e incluso, podemos decir que nuestra sociedad se fue tornando más tolerante o inmune a opiniones alternativas alrededor de la religión, pero esta tolerancia es forzada por un multiculturalismo reciente en la mayoría de los países modernos. La línea

de conducta del poder social y político hacia la blasfemia era elaborada en la sociedad, que se imaginaba a sí misma como homogénea. Pero para una sociedad que se piense y se auto-perciba como plural, la blasfemia ya no puede desempeñar el antiguo papel *co-accionador*, por lo menos en su sentido tradicional. Sin embargo, tampoco se trata de decir que determinada sociedad era tan homogénea y que ahora cualquier sociedad contemporánea es más plural, lo que importa es la percepción de este cambio, y las consecuencias de esta percepción en las ideas de lo que es sagrado o blasfemo. Cuando la gente llegó a asimilar el hecho de vivir en una sociedad mucho más plural, la blasfemia tuvo que ser revisada, y se convirtió al final no en una afrenta contra Dios, o incluso contra la religión, sino en contra de la identidad de un individuo.

El Estado ya no está apoyado por la religión dominante en un país secularizado, ahora la crítica o la negación de lo sagrado no *debe* y no puede socavar los cimientos de la vida pública y la ley. Pero lo que sigue haciendo, y que puede ser utilizado en provecho propio del poder (tanto religioso, social, como político) es ser un insulto personal a un creyente.

5.1.3. Censura religiosa en la literatura: Los versos satánicos de Salamon Rushdi.

Un ejemplo fuera del ámbito del arte, de lo que se considera blasfemo, lo encontramos en la literatura, los *Versos Satánicos*, obra de Salamon Rushdi, es un libro considerado como indignante para el mundo islámico y censurado en muchos países.

Lo que afirma uno de sus detractores, es que: “se sentía como si Rushdie hubiera saqueado todo lo que es querido (para él) y despojado el santuario interior de su identidad. Cada palabra se dirigía a mí y yo lo tomé todo personalmente. Así es como recuerdo que pensé, que debe

sentir uno al ser violado.⁹¹ Estas eran las palabras de Sardar Zhiauddin, quien representaba el sentir general del pueblo musulmán.

Esta respuesta, intensa y emocional, representa la brecha del cambio en la forma en que los creyentes entienden su relación con la religión. La fe siempre ha tenido un componente emocional y para algunas religiones, la espiritualidad emocional ha sido fundamental para su visión. Los sociólogos hablan de la aparición de la *cultura de la terapia* para describir el crecimiento de la emotividad de nuestra época. Ellos apuntan que crecimiento se instituye como una parte importante del *individualismo expresivo*: la forma de espiritualidad basada en la primacía de la experiencia individual, arraigada en la vida social y los valores personales. Los movimientos de renovación religiosa de finales del siglo XX están marcados por un "anti-intelectualismo que favorece a una religiosidad más emocional, de modo que los sentimientos son más importantes que el conocimiento"⁹². Esto es cierto no sólo para el islamismo radical, como el caso de la respuesta del mundo islámico a la obra de Salomon Rushdi, o la recientes caricaturas del profeta Mahoma publicadas en el periódico danés Jyllands-Posten, sino también para otras religiones de reciente aparición, como el cristianismo carismático, Lubavitch, uno de los mayores comunidades judías jasídicos, y la Hinduvta, movimiento de renovación hindú, etc. y que se han fortalecido haciendo uso de marcadores simbólicos. Estas *nuevas* creencias, utilizan la emoción de los rituales y expresiones colectivas de la fe en su propio provecho.

⁹¹ZHIAUDDIN, Sardar. *Desperately seeking paradise: journeys of a sceptical Muslim*. Ganta Books. 2004 p.279.

⁹²MALIK, Kenan. *Beyond the sacred*[en línea]. Apuntes de su discurso en conferencia *Blasphemy*, Center For Inquiry, Londres. 28 Enero 2012. < <http://kenanmalik.wordpress.com/2012/01/29/beyond-the-sacred/>> [Consulta: 10, Mayo, 2012].

5.1.4. La difusa línea divisoria entre lo laico y lo religioso.

En las últimas décadas, la fe, en otras palabras, se transformó en el ala religiosa de la política de identidad. La religión se ha secularizado y ha encontrado su fundamento irónicamente no en la búsqueda de la piedad y la santidad, como en la identidad y el sentido de pertenencia. El auge de las políticas de identidad ha transformado el significado no sólo de la religión, sino también de la blasfemia. Ésta solía ser considerada como un pecado contra Dios. Hoy día, se percibe como una falta contra el creyente, una ofensa contra el yo y la identidad. Razón por la cual muchas leyes, promulgadas en las constituciones de varios países, protegen la fe y la libertad de religión, todo esto enmarcado principalmente en términos de protección de la cultura e identidad de las comunidades.

La transformación del sentido de la blasfemia, sin embargo, no ha transformado su papel fundamental. La prohibición de la blasfemia sigue siendo una categoría más en la gramática cultural: un contrato implícito entre los participantes de la sociedad, el cual tiene como tarea, la reafirmación y estabilización de la estructura de la sociedad. Las posiciones hacia religión están así proclamadas, y no pueden ser de otra manera. La ilegalidad declarada de la blasfemia proporciona un medio de protección de las creencias, las cuales no son esenciales para la sociedad en su conjunto, sino a comunidades específicas, o para la identidad de un individuo y su autoestima. No obstante, de esta conclusión se derivan otras preguntas: ¿qué es lo que define a una comunidad?, ¿quién define qué creencias son esenciales para una comunidad o para la identidad de los individuos dentro de ella? Éstos y más, son asuntos que ni la teología, e incluso la sociología están en potestad a responder. La respuesta, si se puede llamar así, viene dada por el poder, en forma de normas y reglas de comportamiento. La lucha por definir ciertas creencias o pensamientos como ofensivos o blasfemos, es una lucha por establecer el poder dentro

de una comunidad y erigir una sola voz como representante o auténtica de la misma. Lo que se considera *falta* u ofensa en una comunidad es, en realidad, por lo general el punto de partida de un debate *dentro* de la misma. Pero en el momento en que aparece el concepto de blasfemia, inmediatamente una de las partes que intervienen en el debate, toma una posición irrefutablemente agresiva.

La división entre lo religioso y lo laico siempre ha sido difusa. Además, la división entre estos dos términos como los conocemos hoy, tiene un horizonte histórico parecido. La iglesia de hoy está en su tope secular de toda su historia. El proceso de trazar los límites de los dos espacios, religioso y laico, nunca ha sido instantáneo. Esta barrera siempre está en movimiento, y siguen batallas para saber en donde colocar los límites. La última palabra, con más peso ahora mismo en esta discusión pertenece al estado, el cual en la persona de sus instituciones, utilizando los especialistas en religiones como parte de su aparato ideológico, vuelve a trazar la línea constantemente, nunca perdiendo de vista la idea de la auto-preservación del estado. La desviación de la línea divisoria de esta frontera a favor de iglesia, deja a la religión salir de sus restricciones, lo cual se considera como un peligro para un estado soberano, al igual que puede ocurrir en el caso contrario, cuando la religión recibe demasiada presión del lado laico (del Estado). En relación con esto todo, el poder siempre tiene que patrullar a las barreras entre lo religioso y lo laico, cambiándolos, moviéndolos, dependiendo de los intereses del momento.

5.1.5. Negación de la iglesia en la URSS, el ateísmo científico aceptado como doctrina oficial.

El ateísmo, la visión científico-materialista del mundo que niega cualquiera religión, sin ser formalmente proclamada como una parte de la ideología del Estado soviético, era apoyado activamente por el partido y el

gobierno hasta el año 1988, cuando se produjo una liberalización política e ideológica. Es bien conocida la frase de Lenin, líder comunista de la revolución de 1917 contra la religión: "Debemos luchar contra la religión. Es la ABC de todo el materialismo, y por lo tanto del marxismo. Pero el marxismo no es el materialismo, que se detuvo en la ABC. El marxismo va más allá. Él dice que debemos ser capaces de luchar contra la religión, y para ello hay que explicar de manera materialista el origen de la fe y la religión de las masas"⁹³.

La política oficial hacia la iglesia se diferenciaba en distintos periodos: desde la persecución y arrestos masivos de los clérigos y predicadores religiosos en los años 20 y 30 por las autoridades del gobierno, cuando la iglesia era percibida no sólo como un enemigo ideológico, sino también como un adversario político interno, un foco de la contrarrevolución; hasta el apoyo, que el gobierno Soviético proporcionaba a ciertas iglesias de acuerdo a sus intereses políticos. Sin embargo, la eliminación completa de la vida religiosa nunca tuvo lugar en la Unión Soviética, incluso, en algunos períodos de la historia del comunismo, el estado proporcionaba apoyo a la iglesia, a cambio de apoyo representativo.

Los esfuerzos del régimen por erradicar la religión en la Unión Soviética, sin embargo, variaron a lo largo de los años con respecto a las religiones particulares y se vieron afectados por los intereses superiores del Estado. Las políticas oficiales y las prácticas no sólo variaban con el tiempo, sino también diferían en su aplicación de una nacionalidad a otra, y de una religión a otra. Aunque todos los líderes soviéticos tenían la misma meta a largo plazo de desarrollo de un pueblo soviético cohesionado, siguieron políticas diferentes para lograrlo. Para el régimen soviético, las cuestiones de la nacionalidad y la religión estuvieron siempre estrechamente vinculados. No es de extrañar, por tanto, que la actitud hacia la religión

⁹³LENIN, Vladimir. *Sobre las relaciones entre el partido laboral hacia la religión* (13 (26) mayo 1909) // Colección completa de las obras. . — M.: Edición Literatura política, 1964—1981. — T. 17. — P. 418

variara también de una prohibición total de algunas religiones al apoyo oficial de los demás.

La lucha contra la religión y la Iglesia en el Estado Soviético empezó prácticamente en cuanto el partido leninista se apropió del poder. Sin embargo, en esta lucha hubo varias etapas. Si al principio los bolcheviques no tenían un programa concreto de la destrucción de la Iglesia ortodoxa (ya que era la confesión mayoritaria del país), a partir del 1922 sí aparece este programa, la cual puso a la Iglesia ortodoxa en situación de dependencia de los intereses políticos de los poderes bolcheviques. Y si tomamos en consideración que el fin estratégico del partido era una eliminación completa de la religión y la Iglesia, las perspectivas de pervivencia en la URSS de las organizaciones religiosas (antes que nada, de la Iglesia Ortodoxa Rusa) no eran nada esperanzadoras.

El papel de la religión en la vida cotidiana de los ciudadanos soviéticos varió enormemente. Dos tercios de la población soviética, sin embargo, eran irreligiosos. Aproximadamente la mitad de la población, incluidos miembros del gobernante partido comunista y funcionarios de alto nivel del gobierno, profesaban el ateísmo. Para la mayoría de los ciudadanos soviéticos, por lo tanto, la religión parecía irrelevante, aunque en las zonas rurales la religión y los rituales referentes a ella, marcaban el ritmo de vida, aunque en secreto.

5.1.6. Lugar de iglesia en la Rusia moderna

Podemos observar, cómo gradualmente la espiritualidad está rellorando el vacío que quedó después de la época soviética. En la enseñanza secundaria fueron nuevamente incluidos cursos obligatorios de principios religiosos, con posible elección entre el lado cosmopolita, o tradicional ortodoxo. En los actos oficiales, por ejemplo, como la posesión del

presidente, la presencia de la máxima figura de la ortodoxia volvió a ser obligatoria. Como quiera que sea, esto resulta un proceso largo y duradero, ya que sólo 20 años, que es el tiempo que ha pasado desde el final de la era soviética, apenas deja ver los inicios de lo que sería un regreso a las raíces religiosas. De igual manera, este tránsito se nos antoja incierto, ya que no intervendrán de ninguna manera, los mismos factores, gracias al paso del tiempo, las nuevas ideologías y tecnologías. En nuestro país “han prohibido a Dios, pero olvidaron volver a permitirlo”, por esto la iglesia existe, pero las cuestiones del individuo no quedan resueltas de igual manera.

Rusia está pretendiendo ser un sistema laico, en el cual, cualquier pretensión de obtener hegemonía en la esfera religiosa, debe ser controlado o limitado por alguien o por alguna institución, que restrinja su libre esparcimiento. Desde esta perspectiva, parece, que en la sociedad rusa, durante los últimos 5 o 7 años, la tendencia está orientada hacia la aceptación de los postulados de la iglesia Ortodoxa. No hablamos, sin embargo, de la Iglesia, en el sentido de organización, que se ocupa de la administración del perdón o el castigo de los pecados cometidos, sino de una institución más, que se encuentra al mismo nivel de otros estamentos nacionales, con un poder que se iguala al de altos mandatarios, incluido el presidente. Aún así, sigue manteniendo como iglesia, la responsabilidad de definir, hasta cierto punto, el origen y el derrotero espiritual de la sociedad.

Durante la última década, sigue el revuelo y los recelos alrededor del dilema de si la restauración de la Iglesia después de todos estos los años de persecuciones, puede resultar en el re-establecimiento del control de la iglesia sobre la sociedad. La Iglesia Rusa Ortodoxa es un sucesor directo de la Iglesia prerrevolucionaria estatificada, la cual gozaba libremente de la censura religiosa; y de la Iglesia soviética, la cual sobrevivió gracias a la lealtad (aunque forzada) al aparato represivo del país totalitario. Este

tipo de herencia permite, para no decir obliga, a sospechar de la iglesia actual, la cual puede que tenga intenciones antiliberales hacia la sociedad en general. Todavía no tenemos en nuestra disposición las pruebas que confirmen esta tendencia, pero tampoco existen argumentos que demuestre de lo contrario, ya que según lo que se ha podido observar, la Iglesia, al igual que el Estado, en estos momentos no sigue una línea única y clara en su política; además, aparte de los líderes oficiales religiosos, en las parroquias locales, las opiniones pueden variar tremendamente, lo cual impide la creación de una concepción unitaria en el país.

La posición oficial de la IRO (Iglesia Rusa Ortodoxa) fue formulada en el documento *Fundamentos de la Concepción Oficial*, el 12 de septiembre de 2005, en la cual se establecían las relaciones con los mass-media: la Iglesia no puede censurar los medios de comunicación, pero conserva el derecho de la evaluación; es decir, que en caso de conflicto, la Iglesia puede en efecto, cesar todos los vínculos con el medio de comunicación, que en este caso actúe como agresor, o el escritor o periodista; la Iglesia, en realidad, tiene cierto poder de censura no oficial, ya que tiene la facultad de exhortar a los creyentes a que boicoteen al *agresor* de la fe; puede también dirigirse a los órganos del poder estatal para que intervenga en la resolución del conflicto o apelar a la excomunión.⁹⁴ En la vida real, esto significa restricción de los derechos de las religiones *no-tradicionales*, apoyo proporcionado a la IRO por el Estado, regreso de los estudios religiosos obligatorios a las escuelas, y cierto tipo de control sobre la cultura y los mass-media a manera de una *comisión de peritos*.

Como hemos notado antes, la esfera de influencia de la Iglesia más sustancial, es la esfera de la moralidad. Pero esto no significa que la sociedad va a estar de acuerdo categóricamente con la posición oficial de

⁹⁴*Los fundamentos de la concepción social de la Iglesia Rusa Ortodoxa* [en línea]. Materiales del Concilio Nacional, 2000 <<http://www.patriarchia.ru/db/text/141422.html>> [fecha de consulta: 20 marzo, 2012].

la Iglesia: la mayoría de los ciudadanos están dispuestos a escucharla, pero lo más probable, es que van a seguir funcionando con sus propias ideas (tradiciones familiares, arraigadas, que muy probablemente tienen poco de la esencia religiosa). Sin embargo, la aspiración de la IRO a obtener un rol especial en el país es contundente, toda vez que el gobierno prácticamente, la admite como la organización religiosa principal, lo cual la pone en una posición privilegiada que le permite, a menudo, apoyarse en el poder estatal para resolver conflictos religiosos a su favor. Esta mutualidad que consiste en un apoyo incondicional hace que las personas que hasta el momento han permanecido ajenas a la religión, empiezan a tener curiosidad y cierto respeto de ésta. Durante los últimos dos o tres años, los líderes de la Iglesia han insistido una y otra vez, en poner en duda el triunfo de la inserción de los valores liberales en la sociedad rusa. Afirmación que será muy poco aceptada por el público en general, ya que la Iglesia como tal todavía no es considerada como un grupo de expertos, pero sí, una institución con intenciones autoritarias.

5.2. Conflictos entre la Iglesia y el Arte, artistas iniciadores del debate.

5.2.1. Posición del artista-vanguardista. Caso de Ter-Oganyan.

“Incluso, si el trabajo que es crítico hacia la religión es un trabajo bueno, de alguna forma es insatisfactorio como arte. Da la sensación de que el cuadro o la fotografía está utilizada para un propósito inapropiado⁹⁵.”

Avdey Ter-Oganyan ya había aparecido en el capítulo anterior donde esbozábamos la relación entre política y arte, pero en éste hablaremos de su trabajo en los años 90, que se consideró como explícitamente anti-religioso, lo cual atrajo e incluyó a la Iglesia en la polémica. El performance llevado a cabo por el artista *Ateo Joven*, se hizo

⁹⁵ ELKINS, James. *On the strange place of religion in contemporary art*. Taylor & Francis Books. Routledge, 2004. P.77

emblemático y marcó una pauta para reconocimiento nacional del artista, y al mismo tiempo fue la causa de que la Iglesia dictara su excomunión.

El performance, exhibido en diciembre de 1998, en el espacio cultural Art Arena, consistía en una lista de acciones que los espectadores podían comprar, entre los ítems se encontraban acciones como escribir maldiciones sobre fotocopias de íconos religiosos, o romperlas con una hacha, etc. Los asistentes tenían la posibilidad de adquirir por una suma de dinero alguno de estos *actos sacrílegos* por una suma simbólica de dinero, pero la acción de destruir el ícono era realizado por el artista. El performer fue interrumpido, paradójicamente, por el propio personal de la seguridad de la galería. La presentación, gracias a su alto contenido polémico, adquirió una resonancia pública amplia, al punto de llegar a los tribunales, ya que la Iglesia se encargó de entablar una demanda formal contra el artista apelando a la incitación a la enemistad religiosa, estipulada en el artículo 282 del Código Penal de la Federación Rusa. La parte ofendida, argumentaba a su favor que el artista destruyó y dañó símbolos religiosos frente a personas, que seguramente eran feligreses, y argüían además que la acción judicial era apenas justa, teniendo en cuenta que si se hubiera tratado de otra religión, como el Islam, las sanciones hubieran sido mucho más severas. El lado ofensor (el artista) se defendía diciendo, que no eran íconos verdaderos, sino fotocopias, y que además toda la presentación se había llevado a cabo en un espacio específico adecuado y lejos de la esfera religiosa, donde se intentaba hacer alusiones artísticas e históricas, pero en ningún caso, ataques directas contra la religión. El performance, aunque estaba destinado para una comunidad específica, el discurso, iniciado por Ter-Oganyan, trascendió los límites impuestos por su autor.



TER-OGANYAN, Avdey. Performance *Ateo joven*.
Manezh, Moscú, 4 Dic.1998.

La actuación *Ateo Joven* según su autor, tiene varios objetivos, por un lado, significa una protesta en contra de la burocracia y la corrupción que permean la mayoría de las esferas del país, incluso, los círculos religiosos. Es de esta manera, que debe ser entendido el sentido de destrucción, ya que si bien, Ter-Organyan arremete violentamente contra imágenes sacras, no necesariamente significa una agresión contra las mismas, se trata más bien de una especie de búsqueda espiritual, vía destrucción de los objetos, en la que critica el carácter mercantil que se le ha atribuido. Así, solamente cuando el objeto de culto no existe, renace el sentido que en principio lo envolvía, y sólo nos queda la verdadera fe.

Otra manera de ver la obra, que se aleja completamente del sentido religioso como tal, ya que su autor no era precisamente creyente, es como un corte axial de la *generación sin ideales* que quedó como herencia de la URSS. El artista representaba de esta manera un joven cualquiera, nacido y criado durante el comunismo en Rusia, el cual no tiene una actitud de respeto o creencia hacia la iglesia, éste, al igual que sus padres, creció sin la convicción de valores religiosos.

La pretensión explícita del artista era dejar sentada una afirmación contundente: el gesto artístico radical, como factor de choque o controversia, que logre captar la atención del público, ya no existe en el espacio del arte contemporáneo, todo su potencial, según él, ha sido agotado en el siglo XX. Y el artista que se considere vanguardista, debe adoptar una posición de rechazo y crítica a todo aquello lo limite, entiéndase, religión, Estado, etc.

Sin embargo, Ter-Organyan se precia de innovador y hace una afirmación paralela y contradictoria, al decir que todavía es posible sacudir los cimientos sólidos de una sociedad incapaz de sorprenderse: cuando el artista se sale de los límites del arte, e interviene en otras esferas que muchas veces están vetadas (política o religión). Este artista, sin embargo, no era el único que incorporaba en su trabajo esa intencionalidad; había ya una escuela de vanguardia trabajando bajo la premisa del arte como oposición (Aleksandr Brener, Anatoliy Osmolovskiy, Oleg Kulik, etc.).

Como quiera que sea, las acciones de este y otros artistas seguirán siendo vistas, por un lado, como acto vandálico y sacrílego, y por otro, incluso los menos extremistas y escépticos lo verán como exagerado. Solamente queda una minoría que pertenece al mundo del arte, capaz de sustraerse de sus prejuicios y que logra comprender el sentido ulterior de la obra. Queda la pregunta, polémica por cierto, de si estos tipos de trabajos deben ser presentados al público, y si es así, dónde.

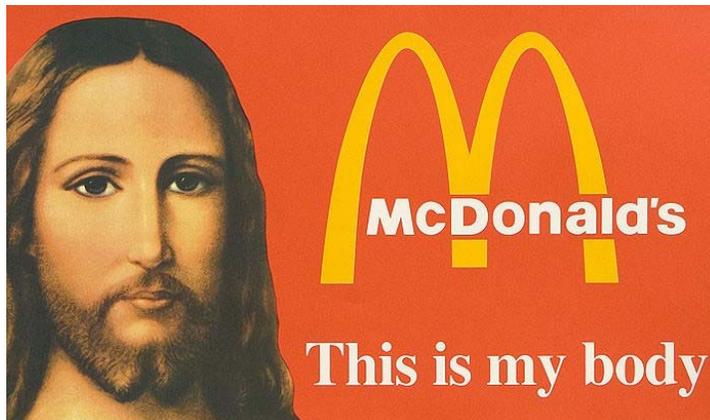
5.2.2. Destino de la exposición *Cuidado, religión* (Moscu, 2003) y sus organizadores.

Los artífices de esta exposición crecieron en una sociedad *secularizada*, en donde el mundo no se regía estrictamente bajo el paradigma de la religión, de ahí que tomaran libremente la estética y símbolos religiosos y

los mezclaran, sin ningún prejuicio con elementos de la cultura popular, dando lugar a un discurso totalmente nuevo y recalcitrante. No obstante, en la mira de la crítica, no se encontraba la religión como tal, sino la institución que la representa, la Iglesia, la cual, junto con el Estado, por siglos han construido y jugado en una mascarada, utilizando el concepto de la *religión* a su antojo y acomodo.

La advertencia que figura como título de dicha exposición puede ser entendida como una invitación a tratar la religión con un cuidado especial y sin extremismos a la hora de criticarla, pero también como un aviso de peligro cuando las creencias se tornan en pseudo religión (sustitución del sentido primario religioso, la fe, por lo beneficioso para una institución). La iglesia hace uso de los ritos, de las tradiciones y la fe, pero detrás de todo este paisaje cuidadosamente organizado, la verdadera espiritualidad, libre de cualquier sentido mercantilista y demagógico, tiene poca cabida.

Refiriéndonos concretamente al contenido de la exposición, ciertas representaciones podrían resultar, a simple vista, como insultantes u ofensivas. La imagen de Jesucristo, junto al logotipo de la reconocida empresa de comida rápida *McDonald's*, con la frase *This is my body* (Este es mi cuerpo) es, sin duda, una provocación directa a la fe del espectador/creyente.



KOSOLAPOV,
Aleksandr. *This is my
body*. Collage. 2002.

Por otro lado, el espectador, que esté más atento y tenga una mente abierta, fuera de sentir agredida su creencia, vería claramente en la intención del artista, no la profanación de un ícono, sino una alusión crítica a la sociedad de consumo, donde McDonald's substituye la búsqueda espiritual. En este caso, el espectador debe ser competente en cuestiones de arte, y saber que y quien está detrás de la imagen, es decir, tener la capacidad de ver la capa oculta de carga semántica que agregó el artista.

En caso contrario, cuando ciertas personas no hacen el esfuerzo de entender un poco el sentido de algunas obras, observamos situaciones como la que ocurrió con respecto a esta exposición. El creciente auge de la ortodoxia ha hecho que cualquier persona, tome la potestad de defender ciegamente y sin conocimientos cualquier elemento externo que suponga una amenaza para la comunidad de feligreses. En este caso, la defensa de la fe significó la destrucción de las obras.

Uno de los trabajos más emblemáticos y que ha causado más polémica, en cuanto a su contenido, el cual propone una *actualización* de la imagen religiosa, pertenece a Andrey Sigutin, con su instalación *La vida de personas notables*, que consiste en una serie de cuadros de dos capas: en la primera, aparecen imágenes de santos, al estilo canónico, y encima ella, pinceladas anchas de colores.



SIGUTIN, Andrey y ANZELM V. De la serie *Vida de las Personas Notables, Jorge de Capadocia*. Oleo. 2003.

No es sorprendente que los espectadores/creyentes no aceptaran las obras como sólo artísticas, sino que añadieron un sentido religioso, o mejor dicho, blasfemo. El artista fue atacado y las obras tuvieron que ser retiradas de la galería, y en los próximos acontecimientos artísticos, el apellido Sigutin aparecería en los periódicos con el epíteto de *escandaloso*.

Si nos fijamos bien, los discursos más *anti-religiosos* no se han pronunciado tanto con respecto al arte visual, sino dentro de la teología misma: desde Friedrich Max Muller hasta Nietzsche. El lenguaje del arte netamente religioso, el lenguaje que es crítico hacia la religión, y el lenguaje que invita a la reflexión sobre el papel de la religión, ha ido cambiando con el paso del tiempo, y ahora es imposible representar una experiencia religiosa con medios tradicionales, como en la época medieval, por ejemplo, en donde cualquier experiencia de tipo religioso y su representación estaba regida por cánones pictóricos. Según la conclusión de Elkins, en sus experimentos con los sentidos religiosos, ellos (los artistas) están en la búsqueda de un *camino* que se acerca o se

aleja de la religión⁹⁶. En el proceso de esta búsqueda se generan nuevas interpretaciones y significados para los símbolos antiguos y otros, estables de la fe. Ésta se constituye como una de las tareas más importantes del discurso sobre el arte y del arte mismo. En el caso de Sigutin, en contraposición con la obra de Ter-Oganyan, se puede observar un intento por parte del primero, de reevaluar la religión, la ortodoxa en particular, de manera positiva, ya que no es una negación absoluta del sentido religioso ni de la fe, sino una invitación a reflexionar y repensar, la cual puede servir a los propósitos verdaderamente espirituales. Por tanto, Sigutin es uno de los artistas que se acercan a la religión con una propuesta renovadora.

Esta tendencia de *acercamiento* y propuesta de la búsqueda de una *verdadera espiritualidad* ha sido plasmada por muchos artistas en sus obras, incluso los más polémicos en términos religiosos, tales como Andres Serrano, del cual hablaremos más adelante, León Ferrari, Andy Warhol, etc. Artistas que aunque declarados escépticos y conflictivos, son creyentes, católicos.

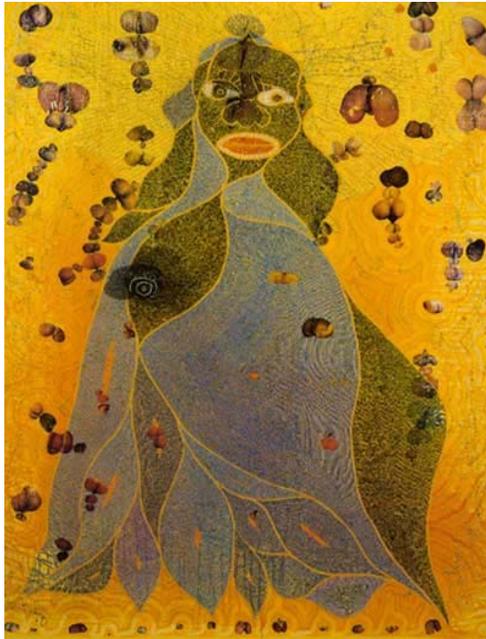
5.2.3. Polémica iniciada después de la *Sensación* (Nueva York, 1999)

Como casi siempre ocurre con las *guerras culturales* del mundo artístico, el suceso que las ha provocado, resulta ser mucho menos significativo que la lucha política que ha suscitado. Uno de estos casos, es la exposición *Sensación*, que reunió trabajos de artistas británicos jóvenes, y llegó a Nueva York dos años después de su estreno en Londres. Con esta exposición, se pudo observar hasta qué punto una interpretación básica y primitiva del arte religioso, lleva a un enfrentamiento sin precedentes. Este evento tuvo lugar hace menos de veinte años, pero se convirtió en

⁹⁶ ELKINS, James. *On the strange place of religion in contemporary art*. Taylor & Francis Books. Routledge, 2004. P.74

un caso clásico en el que se enfrentaron arte y religión. La exposición reunía 40 artistas, con más de 90 trabajos, esculturas e instalaciones, ocupando dos plantas del Museo del Arte de Brooklyn. Entre los artistas se encontraban D. Hirst, Chapman Brothers, Gary Hume, entre otros, pero el que más destacó fue Chris Ofili, con su trabajo *Santa María Virgen*, el cual desató una gran controversia a nivel local y nacional en EEUU, llegando a ser catalogado como *enfermo*⁹⁷. En él, aparecía una mujer negra, envuelta en una túnica azul (atuendo tradicional con que se representa pictóricamente la Virgen María). El trabajo empleaba técnicas mixtas pictográficas, y también estiércol de elefante e imágenes pornográficas a modo de collage. Esta Madonna se encontraba acompañada de pequeñas imágenes, que a primera vista se asemejaban a mariposas, pero al acercarse y ver el detalle, aparecían claramente fotografías de genitales femeninos, como una referencia irónica, según el artista, a los *cupidos* que aparecen en el arte religioso tradicional. Muchas otras obras de Ofili de este mismo período, entre ellos *No Woman No Cry*, estuvieron inspiradas por su procedencia (Zimbawe), de tal manera que incorporaron estiércol de elefante, en particular, como soporte para el lienzo.

⁹⁷ *Sensation sparks New York storm* (en línea). BBC News, 23 September, 1999. <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/455902.stm>> [Fecha de consulta: 10, Junio, 2012].



OFILI, Cris. *The Holy Virgin Mary*. Técnica mixta, 1996.

La potente mezcla de lo sagrado (Virgen María) y lo profano (el excremento y la pornografía) se convirtió en un motivo de controversia en los EEUU. La ciudad de Nueva York y el alcalde Rudolph Giuliani presentaron una demanda judicial contra el Museo de Brooklyn. Giuliani intentó retirar la beca anual de \$ 7.000.000 proporcionada por el Ayuntamiento al museo, y amenazó con el desalojo. El museo resistió las demandas de Giuliani, y su director, Arnold L. Lehman, presentó una contra-demanda federal contra Giuliani por violación de la Primera Enmienda⁹⁸. El museo, finalmente ganó el caso en las cortes.

La situación, trajo reminiscencias a los conservadores religiosos norteamericanos, quienes se opusieron de igual manera, en su momento, a las exposiciones de Mapplethorpe, Finley, Wojnarowicz y Serrano. Según los detractores de la obra de Ofili, la sensibilidad, la fe y la moral del país, habían sido pisoteadas nuevamente por los sospechosos habituales, los artistas. La censura apareció bajo la forma de amenaza del

⁹⁸ *La Primera Enmienda* a la Constitución de los Estados Unidos es un parte de la Carta de Derechos de los Estados Unidos. Prohíbe que la legislatura haga ley alguna con respecto a la adopción de una religión o haga ley alguna que prohíba la libertad de culto, de expresión, de prensa, de reunión, o de petición.

retiro de la subvención del estado. El artista más cercano a Ofili, en su provocación a la Iglesia Católica, era Serrano. El trabajo de ambos yuxtaponía íconos Cristianos a residuos corporales. Pero mientras el título de Serrano *Piss Crist* era una referencia directa a lo escatológico, el título *the Holy Virgin Mary* de Ofili no hacía explícita ninguna ofensa, y Ofili rechazó dar argumentos acerca de lo que significaba su trabajo políticamente⁹⁹.

Está claro que el gobierno podría controlar la expresión artística a través de una amenaza de retirar el financiamiento para ciertas obras o instituciones. Tal como ocurrió en este caso, la censura hizo su aparición no solo mediante la prohibición, sino también mediante la regulación consensuada de los temas que se pueden tratar en el país, los puntos de vista que se pueden adoptar, e incluso la forma y los géneros de los que el artista tiene permitido hacer uso. De esta manera, si la opinión pública (la cual no se descarta que esté manipulada por medios publicitarios al favor del Estado), rechaza la obra, muy seguramente, ésta no tendrá vía libre ni para ser expuesta ni mucho menos financiada.

Hemos tomado un ejemplo de censura religiosa que tiene elementos a la vez parecidos, y a la vez lejanos de nuestro discurso de la censura del arte ruso. En este caso los símbolos de los cuales los artistas hicieron burla, no eran ortodoxos, sino católicos, y Estados Unidos es un país, si no opuesto a Rusia, muy diferente de él, pero lo curioso y lo importante de este ejemplo, es que el conflicto derivado de la ofensa, no fue resuelto por un órgano o entidad religiosa como tal, sino por el poder político, es decir, por los laicos, casi sin interferencia de la Iglesia.

⁹⁹ ROTHFIELD, Lawrence, ed. *Unsettling Sensation. Arts-policy lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*. Rutgers university press 2001. P.3.

5.2.4. *Pussy Riot*. Espacio de la religión. Problema de las interpretaciones.

El límite entre lo laico y lo religioso siempre en movimiento, y como dijimos anteriormente, las líneas que dividen estas dos esferas, son difusas. Siempre encontramos intentos de ambas partes por expandir sus dominios, y de esta manera siempre hay conflictos, ya que hay intereses que en ocasiones se interpretan como transgresión de la norma o de la convención que mantiene estos dos territorios en *paz*. Uno de estos ejemplos, es del grupo *Pussy Riot*, quienes trataron de movilizar a favor de lo laico la línea divisoria. La iniciativa de estas artistas consistía en una serie de performances en lugares públicos, abiertos y no-convencionales, como por ejemplo, estaciones de metro de la capital, techos de tranvías, La Plaza Roja de Moscú y la Catedral de Cristo Salvador, la cual sería el último lugar donde este grupo pudo presentarse. El grupo, de corte feminista, estaba internado por 8 o 10 personas, todos jóvenes, quienes a la vez pretendían constituirse como banda de rock, pero su éxito no se debió a la popularidad de sus canciones, sino al sentido crítico sobre política y otros asuntos que trataban en sus actuaciones.

Aunque el grupo había llevado a cabo con anterioridad algunas actuaciones o performances, no adquirieron tanta popularidad hasta la intervención del 21 de febrero de 2012, la cual tuvo lugar en el templo principal de Moscú (la Catedral de Cristo Salvador), cuando las activistas integrantes del grupo (cuasi artistas, según su propia denominación) entraron al templo, usando vestidos y pasamontañas de colores, y entonaron un cántico que ellos llamaron *cántico-punk*, que hacía clara alusión a la liturgia religiosa, pero con guitarras, altavoces y por supuesto, un mensaje totalmente diferente: “María, Madre de Dios, saca a Putin del poder” decía el título de la canción. La letra hacía referencia a la

controvertida relación entre la administración del Patriarcado Moscovita¹⁰⁰ con el ex-presidente Putin, y con los servicios de inteligencia nacional. En las fuentes oficiales, esta relación se niega y es omitida, ya que suponer que el Patriarca de toda la Iglesia Ortodoxa estuvo vinculado con la inteligencia soviética en su pasado, significa que tiene poder no sólo a nivel religioso, sino político.

Las jóvenes performers, al principio de su entrada al recinto sagrado, rezaron como cualquier otro feligrés, y un instante después se dispusieron a cantar. Todo el evento fue utilizado en la posterior creación de una especie de video clip (musical art), que fue colgado en su página Internet, para poder ser accedido por todos los internautas.

Las jóvenes fueron detenidas por los guardias de seguridad de la catedral, y posteriormente acusadas de ofensa a los sentimientos de los feligreses, e incitación al odio religioso, aunque según varias opiniones de los abogados y críticos, la actuación de las jóvenes, como máximo podría haber merecido la acusación de gamberrismo en lugar público. Por lo tanto la pena impuesta aparece como excesiva hasta para sus detractores, quienes se supone son la parte ofendida. Tres participantes de art-grupo *Pussy Riot* se encuentran aún bajo arresto provisional, en espera de un juicio, en el que posiblemente sean condenadas a 7 años de prisión.

¹⁰⁰ El Patriarcado de Moscú (en ruso: Московский Патриархат) es la denominación oficial alternativa de la Iglesia ortodoxa rusa, cuyo máximo representante es el Patriarca de Moscú y de todas las Rusias.



Actuación de Pussy Riot en el templo de Jesús Salvador, Moscú, 21.02.2012¹⁰¹.

Aunque nos enfrentamos a la indeterminación de la obra, queda planteada la pregunta (clave) de cómo sería más correcto clasificar esta acción: como un acto religioso en busca de la verdad y dentro de la fe, sin intención alguna de ofensa o sátira (una liturgia al estilo *yurodiviy*, de santo loco) ó, como una actuación profana, sacrílega, ofensiva y profundamente crítica, una acción artística en forma de protesta política y civil. De esta manera, el debate sigue teniendo vigencia, ya que cada parte lo interpreta según sus intereses.

Centrándonos en cuestiones de tipo jurídico, podemos observar algunos vacíos, que deben ser resueltos por el poder y los representantes de éste en Rusia, por ejemplo ¿el *cántico-punk* puede ser considerado como una acción religiosa? Como consecuencia, ¿qué acciones pueden ser admitidas bajo la etiqueta *religiosas*, y así permitidas en concordancia con el artículo 28 de la Constitución de la FR (la libertad de conciencia y religión), y cuáles (hasta la próxima colisión en los juicios) deben ser observadas y valoradas como vandalismo laico, o profanación intencional? Qué tipo de espacio viene siendo el templo en este caso, el templo de Cristo Salvador? (Sabido que aparte de sus funciones eminentemente religiosas, también cumple función mundana reuniones políticas, exposiciones artísticas, etc.). La acción de Pussy Riot es

¹⁰¹ El internet página oficial del grupo: <<http://pussy-riot.livejournal.com/>> [Fecha de consulta: 10, Junio, 2012].

observada hasta ahora como una ofensa a los sentimientos de los creyentes. Quién puede ser considerado como creyente entonces, y quién no.

Este es a groso modo la descripción de los hechos. Y mientras en ciertos espacios académicos, culturales y virtuales, se sigue discutiendo si esta acción era válida, legítima o simplemente un capricho y una falta de respeto al recinto y a la comunidad religiosa, queda el hecho indiscutible, y el que nos interesa, de que como quiera que sea, marca una pauta importante en el discurso que versa sobre la versatilidad o ambigüedad de la línea que separa lo religioso de lo profano.

5.3. Conclusiones acerca de la ortodoxía y el arte.

El lugar de la iglesia ortodoxa en Rusia ha sufrido cambios contrastantes en menos de 100 años, pasando por etapas en las que su poder estaba bastante consolidado y se equiparaba con el poder del Zar (hasta 1917), después de esta época enfrentó el advenimiento de una especie de ocaso en la que fue desvinculada del poder político, la iglesia ortodoxa y sus integrantes fueron asesinados y ésta fue relegada al olvido (en los tiempos soviéticos). Pasados los años la Iglesia ha resurgido como institución importante, necesaria y *salvadora*, como respuesta a la crisis de valores y del estado mismo. La imagen de la religión, de lo que pertenece a ella (lo sagrado) también ha cambiado durante estas épocas. Entre el público coexisten opiniones tanto ateístas: los que provienen de la generación sin ídolos del tiempo del auge de la URSS, y los que tienen todavía creencias profundamente religiosas. Peculiarmente, podemos observar, que las organizaciones religiosas ortodoxas, aparte de la estructura del IRO, adquieren más fuerza y seguidores. Se nota la ambigua dependencia del estado de la IRO, la fusión de la iglesia con el poder político, y por eso, cualquier acto mínimamente transgresor en contra de los preceptos de la iglesia, se consideran como sacrílegos o

blasfemos y adquieren el estatus (gracias al poder de los mas-media) de crimen a escala nacional.

El sentimiento de patriotismo en cada nación apela a la historia y la memoria de la población. Hoy en día, los íconos de la Unión Soviética son demasiado polémicos y carecen de poder cohesionador¹⁰². La nueva ideología del poder en Rusia, detrás de la cara obvia del parlamentarismo, adoptó como modelo, algunos símbolos del imperio pre-revolucionario, entre otros. Gracias a los mass media, los símbolos ortodoxos se posicionan como atributos inherentes al poder estatal, sin embargo, este crecimiento hacia una popularización forzada de la iglesia, no significa que ella quiere y/o puede cumplir su función primaria como guía del pueblo en general, es decir, responder las preguntas actuales sobre la relación entre la ortodoxia y la contemporaneidad. La explicación de hechos históricos claves como el Holocausto, la Segunda Guerra Mundial y el auge y la caída del sistema soviético, no caben dentro de las funciones de esta iglesia, como tampoco la relación entre la ortodoxia y Occidente, o la relación entre la vida religiosa y laica. Puede ser que esta incapacidad explique la inclinación de la dirección de la IRO hacia una estrategia que le permita ganar poder entre los feligreses, y en el poder estatal mismo a través de los más media. Mecanismo que consistiría en hacer uso de una especie de la publicidad que distraiga de los verdaderos intereses y preguntas del pueblo.

Los artistas rusos son, en parte, conscientes de esta realidad, y del poder y el auge que tuvo y nuevamente está recuperando la ortodoxia, por lo tanto, la mayoría de éstos en sus trabajos tratan el tema religioso con mucho cuidado, no sólo porque ya tratar el tema es delicado, sino porque el mecanismo de autocensura se hace presente inmediatamente. Quizá se puede atribuir el cuidadoso abordaje estético y discursivo a la

¹⁰² DUBIN, Boris. *Ortodoxia de carácter masivo en Rusia (años noventa) (en línea)*. INDEX. 2000. n.11. <<http://index.org.ru/journal/11/dubin.html>> [Consulta: 01 junio, 2012.]

educación, la influencia familiar y social. Por lo menos, en la generación de artistas más antiguos (generación más religiosa) que los contemporáneos. De igual manera, se hace presente en ambos casos, el miedo a traspasar los límites convencionales, y por esta razón, muchos de los trabajos de artistas rusos (hay excepciones que hemos presentado en este trabajo) contemporáneos, cuando centran su atención en el tema de la religión, aunque éstos puedan adquirir formas de crítica e incluso de sátira, siempre se trata más de una revisión del pensamiento ortodoxo (como esperanza de retorno a unos verdaderos valores) que una crítica directa y destructiva.

La idea de que ciertos puntos de vista están fuera de límites de la decencia, ya que son ofensivos o blasfemos, es a la vez una expresión de una visión esencializada de lo que constituye una comunidad y un medio para justificar esa opinión. Por un lado, la noción de blasfemia de manera contemporánea, basada en el peligro para la identidad personal, sólo tiene sentido si aceptamos el mito que las comunidades de ahora son homogéneas, distintivas y auténticas, que consisten de las personas que hablan con una sola voz. Por otro lado, es un medio de prolongar la vida de este mito, establecer una verdad dentro de esta comunidad *homogénea*, y subvencionar el Poder con el derecho/responsabilidad de callar las opiniones opuestas, así llamados *blasfemos*. O, para decirlo de otro modo, "No se puede decir eso!" es la respuesta de quienes tienen el poder cuando su poder está desafiado. Aceptar que no se puede decir ciertas cosas significa aceptar que ciertas formas de poder no pueden ser cuestionadas, que ciertas creencias son tan importantes o valiosas o esenciales que están más allá de la posibilidad de ser insultado, o caricaturizado, o incluso cuestionado. Se trata de la creación de una caja fuerte de espacio sagrado, libre de la posibilidad de la violación.

La idea de blasfemia u ofensa, habla con el poder en el segundo sentido también. Se ha convertido en un medio importante no sólo para

proporcionar el poder a los líderes de la comunidad en particular, sino para permitir al Estado regular las relaciones entre los grupos sociales. El argumento moderno de leyes contra la blasfemia, es que son en aras de la armonía social, para proteger la tranquilidad interna del Estado. De hecho, como la consecuencia de esas leyes podemos considerar la creación de mayor discordia y la confusión. Cada grupo ha tratado de crear su propio espacio sagrado, el cual nadie puede invadir, dando lugar a una explosión de rivalidades sectarias, ya que cada uno reclama su derecho a no ser ofendido o blasfemado en contra. Sin embargo, el mercado de la indignación ha creado no sólo un problema sino también una oportunidad: en una sociedad fragmentada, tribal, el Estado es capaz de intervenir como pacificador. La regulación de voz se ha convertido en un mecanismo mediante el cual es posible regular las relaciones sociales entre los grupos en la era de la política de la identidad. Y eso sólo establece aún más seguramente la necesidad de un espacio sagrado-laico, o más bien de un gran número de espacios sagrados-laicos, ninguno de los cuales debe ser violado.

La importancia de la blasfemia está en la prestación del poder a un lenguaje. Aceptación de que ciertos puntos de vista, ciertas ideas, ciertas prácticas, incluso ciertos pensamientos, deben ser prohibidos mediante el tabú, eso incluye que hay que aceptar que ciertas formas de poder no pueden ser impugnadas. La importancia del principio de la libertad de expresión consiste en la provisión de un desafío permanente a la idea de que algunas preguntas están más allá de la contención, y por lo tanto, de la ejecución de la prueba constante de la autoridad. Su importancia radica en insistir en que nada es tan sagrado que no puede ser cuestionado o debatido. Una vez que nos damos por vencidos, el derecho a ofender o blasfemar, una vez que aceptamos la idea de un espacio sagrado, ya sea religiosa o secular, entonces se erosiona nuestra capacidad de desafiar a los poderosos.

Conclusiones.

Sobre la censura se puede decir, sin temor a equivocarnos, que es una manifestación del poder, y ha existido y seguirá existiendo en sus formas negativas y positivas. Cuando aparece un conflicto o tensión entre arte y política, por ejemplo, comienza el debate, y los límites de lo permitido y de lo prohibido en la sociedad, cambian o mutan.

Lo importante, es saber cuál es el estado de las cosas, es decir, cómo y de qué manera la censura se está llevando a cabo, y cuáles son los límites que ésta tiene que salvaguardar, ya que es impensable una sociedad sin mecanismos controladores, pero es necesario identificar si el control se excede y no permite el desarrollo de una sociedad.

Como hemos visto, la censura siempre viene de/y recae sobre los individuos, y por lo tanto no es un proceso aislado ni impersonal que tenga lugar fuera de la sociedad. Su poder limitador y correccional siempre tendrá un punto de apoyo o de referencia: el ser humano.

Nuestra tarea como investigadores, sería analizar hechos históricos y considerarlos como fuente y base de los sucesos modernos, para posteriormente actuar acorde a los preceptos modernos de la censura, o sea, conocer más o menos cuáles han sido los puntos claves del pasado, aprender de ellos y elaborar una estrategia sobre la lógica de los acontecimientos. Por esta razón, éste y otros trabajos que abarquen la misma temática, tienen total relevancia y pertinencia, ya que su objetivo principal es poner de manifiesto el poder de la censura, como dijimos anteriormente, no como denuncia, sino como mecanismo actual, vigente, y que ejerce un papel determinante en la construcción y de-construcción de los cimientos sobre los que descansa la ideología de un país, nación o pueblo.

Algo que debemos resaltar, y que se ha tratado de mostrar ampliamente a lo largo del trabajo, es que la censura como tal posee dos caras: por un lado una cara visible y negativa, que prohíbe, mutila y elimina, la cual se pone de manifiesto claramente en el mundo literario, artístico, e incluso, en algunos casos, científico; pero también cumple una función que bien pudiéramos llamar necesaria, ya que fortalece y protege la estructura del poder, el Estado mismo. Esta función de la censura tiene un efecto organizador, que conjura los peligros de la anarquía y libra hasta cierto punto al poder político de una especie de desbalance.

Para finalizar, podemos decir, que aunque esta breve investigación tiene un carácter puntual, y que se ha circunscrito a un espacio determinado, es decir, Rusia, constituye una herramienta fundamental en la construcción de un discurso posterior mucho más elaborado y aplicable a nivel global. A su vez, el periodo de tiempo dentro del que se ha movido nuestro análisis, es relativamente corto, pero sustancial ya que significó el ocaso y la ruptura de un paradigma ideológico. Por lo tanto, las conclusiones que se puedan extraer, tendrán una importancia fundamental a la hora de analizar y comparar otros escenarios, que muy probablemente compartirán elementos comunes, toda vez que en la condición humana tiende a la obtención del poder. Los seres humanos, a nivel general y ontológicamente hablando, compartimos características innatas, que nos ponen en cualquier lugar del mundo en condiciones similares.

Además, con el paso de tiempo, los procesos de globalización e intercambio cultural, la línea que separa el Oeste y el Occidente, se vuelve más y más difusa, y ya no podremos observar estos fenómenos como algo estrictamente *ruso*, o *eslavo*, sino como un panorama más amplio en sentido territorial. Asistimos y somos testigos, como integrantes del mundo, de un macroproceso.

Bibliografía.

- ANDERSON, Perry. *Two revolutions*. New Left Review, Nº61, January-February 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his world*. Indiana University Press, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989
- CICERÓN. *Diálogos*. Moscú, 1966.
- CHOMSKY, Noam. *Necessary Illusions. Thought control in democratic societies*. Pluto Press, Londres, 1989.
- COETZEE, John Maxwell. *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Ed. Debate, 2007.
- GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*. The University of Chicago Press, 1995.
- DANTO, Arthur Coleman. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1997.
- DE LA NUEZ, Iván. *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en barreras políticas. 1989-2009*. Ed. Debate, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones. Pre-textos*, Valencia, 1999.
- DELEUZE Gilles [et al.]. *Michele Foucault como filósofo*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1990.
- ELKINS, James. *On the strange place of religion in contemporary art*. Ed. Taylor & Francis Books, Routledge, 2004.
- FREEDBERG, David. *The power of images: studies of history and theory of response*. University of Chicago Press, 1991.
- _____. *Iconoclasts and their Motives*. Public, Toronto, 1993.
- _____. *Censorship Revisited*. En: Res, 21, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Ed. Tusquets, Buenos Aires, 1992.
- _____. *Historia de la sexualidad. Tomo I, La voluntad de saber (1976)*. Ed. Siglo XXI, Buenos aires, 2005.

- _____. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writing* (1980). Ed. Pantheon Books, Nueva York, 2005.
- GROYS, Boris. *Kunst-Kommentare*. Passagen: Wein, 1997. Versión rusa: *Comentarios sobre el arte*. Editorial Revista Artística, 2003.
- HABERMAS, Jürgen. *Modernidad versus postmodernidad*. En: *New German Critique*, num.22, 1981.
- HOFFMAN, Barbara y STORR, Robert (ed.). *Uneasy pieces: controversial works*. En: *Art Journal*. Vol.50 (1991), Nº3, Nº4, Vol. 51 (1992), Nº1.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *My correct views on everything*. Ed. St. Augustine's, 2005.
- MILL, John Stuart. *On Liberty and other essays*. (1859) Ed. Digireads, 2010.
- MOSQUERA, Gerardo. *Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades*. Conferencia del autor en *Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia(s) del arte*, organizado por Brumaria como parte de su participación en Documenta 12 Magazines. Madrid, enero de 2007.
- NOVIKOV, Timur. *El nuevo clasicismo ruso*. Ed. Museo Ruso Nacional, Sant-Petersburgo, 1998.
- ROTHFIELD, Lawrence (ed.). *Unsettling Sensation. Arts-policy lessons from the Brooklyn Museum of Art Controversy*. Ed. Rutgers university, 2001.
- RUIZ, Luís Ramón y RUIZ, María Jesús (ed.). *El arte a juicio*. Ed. Tirant lo Blanch, Valencia, 2009.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus, Madrid, 1998.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos, Madrid, 2010.
- TEPPER, Steven J. *Not here, not now, not that!: protest over art and culture in America*. University of Chicago Press, 2011.

Páginas visitadas.

- < aerofeev.ru/ > [Consulta: 16 mayo, 2012].
- <artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_Agente.pdf> [fecha de consulta: 16 mayo, 2012].
- < artprotest.org/> [Consulta: 20 mayo, 2012].
- <buscon.rae.es/draef/SrvltObtenerHtml?origen=RAE&IDLEMA=16360&NEDIC=Si> [Consulta: 3 Enero, 2012].
- < chaskor.ru/ > [Consulta: 16 mayo, 2012].
- < echo.msk.ru/programs/razvorot/694927-echo/> [Consulta: 20, enero, 2011].
- <ecsocman.edu.ru/socis/msg/207329.html> [Consulta: 01 mayo, 2012]
- < edicionessimbioticas.info/Barbarie-y-modernidad-en-el-Siglo> [Consulta: 10, Junio, 2012].
- <elpais.com/diario/2007/05/18/sociedad/1179439203_850215.html> [Consulta: 1 mayo 2012].
- < guardian.co.uk/world/2007/oct/12/artnews.russia> [Consulta: 15, Abril, 2012].
- <index.org.ru> [Consulta: 19, Septiembre,2011].
- < kenanmalik.wordpress.com/2012/01/29/beyond-the-sacred/> [Consulta: 10, Mayo, 2012].
- < [lamaisonrouge .org/spip.php?article_215&date=archives](http://lamaisonrouge.org/spip.php?article_215&date=archives) > [Consulta: 10, Junio, 2012].
- < magazines.russ.ru/nz/2008/1/vo15.html> [Consulta: 23, Marzo, 2012].
- <news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/455902.stm> [Fecha de consulta: 10, Junio, 2012].
- <patriarchia.ru/db/text/141422.html> [fecha de consulta: 20 marzo, 2012].
- <publishing.yudu.com/Awjg3/11-2008/resources/85.htm> [Consulta, 10 Abril, 2012].
- < pussy-riot.livejournal.com/> [Fecha de consulta: 10, Junio, 2012].
- <revistas.um.es/respublica/issue/view/2691> [Consulta: 15 abril, 2012]
- <sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/forbidden-art/tabu-art/texts/> [Consulta: 10 mayo, 2012].

< svobodanews.tomsk.ru/archive/get/ncat/ru_bz_ft/date/20100929/cat/896/scat/113/> [Consulta: 16 mayo, 2012].

<thefileroom.org> [Consulta: 26, Noviembre, 2011].