

ARTURO DESIMONE

## ARTE, IZQUIERDA Y LIBERTAD DE EXPRESIÓN. LA CENSURA ARTÍSTICA EN LA POSMODERNIDAD\*

*Donde se quemen libros, también  
se acabarán quemando personas.*

Heinrich Heine (1821)<sup>1</sup>

**A**rtistas y curadores, tanto como militantes y personas de izquierda en general, deben oponerse públicamente, con palabras y acciones, a la censura del arte en las sociedades occidentales, orientales y del Sur Global. O deben, por lo menos, dejar de ser partícipes o cómplices en el avasallamiento de la libertad de expresión.

Un ejemplo típico de la censura contemporánea en democracia fue el protagonizado por curadores, estudiantes y activistas sudafricanos en Ciudad del Cabo con la quema de unos 75 cuadros, entre ellos *Hovering Dog* («Perro Levitando»), del poeta sudafricano, artista visual y veterano activista *anti-apartheid* Breyten Breytenbach, en el campus de la Universidad de Ciudad del Cabo, en febrero de 2016.

Como experimento, intente usted escribir la palabra clave «censura» en la barra de búsqueda de E-Flux, la publicación más influyente de arte contemporáneo en el mundo, entre curadores y artistas (aunque otras publicaciones cuentan con más coleccionistas entre sus lectores). La mayoría de los resultados de la búsqueda de la palabra clave «censura» arrojarán una miríada de menciones que remiten a Cuba, Rusia, Belarús y Tailandia, entre otros regímenes sombríos y lejanos, pero a ninguna democracia occidental.

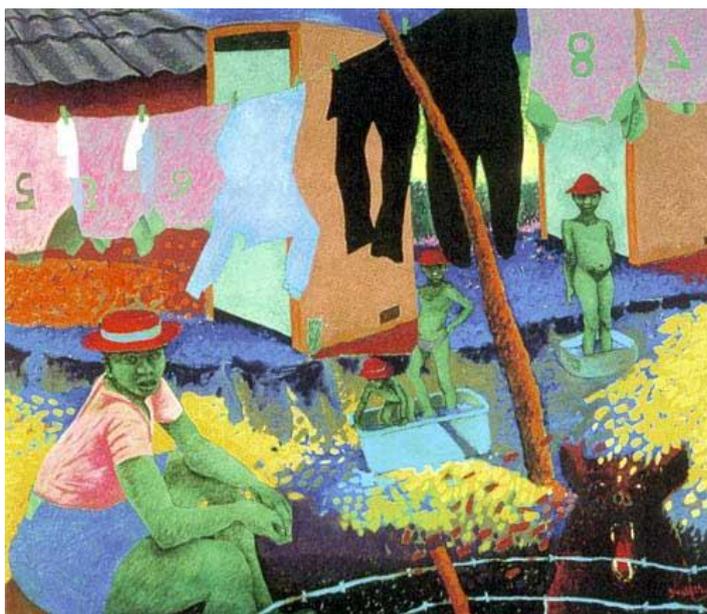
Los ministerios y las secretarías que se especializan en la censura suelen ser llamados por su nombre en países como Irán o Sudán, por aquellos valientes murmuradores que cuestionan la narrativa oficial, y especialmente por los artistas y escritores susurrantes que deben eludir a poderosos burócratas para los que la sangre humana corre como el agua. En las democracias occidentales, sin embargo, los que están al frente de la censura prefieren una terminología totalmente distinta. A menudo, en el «Occidente opulento», los censores resultan ser académicos, artistas, curadores y preciosistas consumados.

Nuestro mundo liberal del arte sigue discutiendo la censura contemporánea como si fuera un fenómeno asiático. Aunque suele tener otro nombre, la censura asoma la cabeza con frecuencia en las democracias occidentales del siglo XXI. Afecta a los países occidentales prósperos que disfrutaron de una «experiencia

---

\* El presente ensayo es una versión totalmente reelaborada y muy ampliada del que fuera publicado –en inglés– en el sitio web *Africanah.org*, el sábado 9 de febrero de 2019, bajo el título “Censorship of art in Western, Eastern and Global South societies”. Véase <https://africanah.org/censorship-of-art-in-western-eastern-and-global-south-societies>.

<sup>1</sup> Cit. por el periodista sudafricano Geoff Siffrin en respuesta a la quema de arte en la Universidad de Ciudad del Cabo, en 2016, de la que se habla en este ensayo.



*A Passerby* (“Un transeúnte”), de Zweletu Mthetwa. Acrílico y pastel sobre lienzo, 1996, 140 x 160cm, Museo Irma Stern (Sudáfrica).

Una de las obras destrozadas en el campus de la Universidad de Ciudad del Cabo cuando se produjo la campaña de censura en 2016.

democrática» más larga, así como a las democracias más jóvenes de las excolonias que conforman el llamado “Sur Global” (ex “Tercer Mundo”). En estos contextos, la vieja fuerza de la censura adopta una máscara híper-moderna y desconcertante. Nuestros censores exigen una terminología diferente, nueva, para renombrar el mismo acto de censura. El grotesco neologismo en inglés *deplatforming* o «desplataformar» se hizo popular después de que los grupos feministas liberales estadounidenses, liderados por la catedrática de derecho Catherine MacKinnon, junto a sus compinches las activistas jurídicas Andrea Dworkin y Kate Millet, fomentaron esta cultura en las universidades y en la judicatura estatal. Según su lógica, una guerra, para reducir la propagación cancerosa de imágenes grotescas que inspiran crueldad y “violencia simbólica”, en particular contra las mujeres, no podría llamarse censura, sobre todo si tales militantes que apoyan la reducción y el control de esas imágenes son progresistas que están en contra de la religión organizada y al patriarcado, los abanderados tradicionales de la censura. Por supuesto, el problema con este tipo de pensamiento es que ¿quién va a decidir en última instancia si *Un chien andalou* de Buñuel –en la que el ojo de una actriz es abierto por una cuchilla de afeitar y se transforma en la luna creciente– no es en sí misma una película *snuff* o una porno de tortura?<sup>2</sup> “Contextualización”, al igual que “explicación”, son los términos preferidos por los portavoces de los estados autoritarios, así como por los departamentos de Recursos Humanos y los activistas de los museos. Tanto el Ministerio de Asuntos Exteriores israelí como el iraní y el ucraniano hablan de la necesidad de una “explicación” y una “contextualización” adecuadas cada vez que intentan controlar y acabar con la difusión de la prensa negativa (a menudo merecida) sobre sus respectivos regímenes. Mientras que en el pasado los regímenes condenaban a los disidentes a una celda acolchada o a una cámara de contención, hoy el espectador ofendido busca castigo por mano propia en los infames “espacios seguros”, o salas sin información antagonista o perturbadora, como menciona Žižek en su crítica (editada en el blog *Russia Today* en inglés, y por ende, ya censurada) a la indexación de la “masculinidad tóxica” por parte de la Asociación Estadounidense de Psicología como otro diagnóstico indiscutible de enfermedad psiquiátrica. “Espacio seguro” (cuestiones de seguridad), entre otros términos, son famosos y están de moda últimamente entre los cuerpos estudiantiles, quienes anteriormente protestaban contra las campañas antiterroristas del Department of Homeland Security.

<sup>2</sup> Encontramos una precursora de esta línea de pensamiento en Catharine MacKinnon, profesora de derecho feminista estadounidense y coautora (junto con su par, la más conocida Andrea Dworkin) de códigos legales cuya meta era prohibir y penalizar la pornografía y otros actos obscenos en ciudades como Mineápolis; “Censurar la pornografía no la deslegitimaría, yo quiero deslegitimarla”. C. MacKinnon, *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge (MA), Harvard U. Press, 1987, p.140.

### Partenones del silencio<sup>3</sup>

¿Estarán los curadores de arte contemporáneo a la altura de sus obligaciones profesionales como guardianes y protectores del arte? ¿O prefieren considerar la censura como un problema del «Tercer Mundo» y quizá como un fenómeno «lejano», incluso «oriental»?

Durante toda la primavera y el verano de 2017, en el Friedrichplatz de Kassel, se mantuvo en pie, imponente, más de ochenta años después de la quema nazi de cientos de miles de libros declarados “no alemanes”, *El Partenón de los libros prohibidos*. Se alzaba como una construcción majestuosa, lúdica y enigmática.

La artista argentina Marta Minujín construyó un castillo de libros censurados con la forma del antiguo templo griego del Partenón, aunque adornando una ciudad mucho más gris y bastante menos excitante de lo que es Atenas en cualquier época del año. Kassel, pequeña ciudad alemana, goza de renombre por su feria de arte y sus fábricas de municiones. Además, Kassel disfruta de renombre en Montenegro por las fiestas en el bar-piscina del Hotel Montenegro, el único referente local de los «Balcanes» antes de que la Grecia contemporánea se convirtiera en objeto de fascinación para el equipo de curadores internacionales que celebran sus congresos en Kassel cada cinco años.

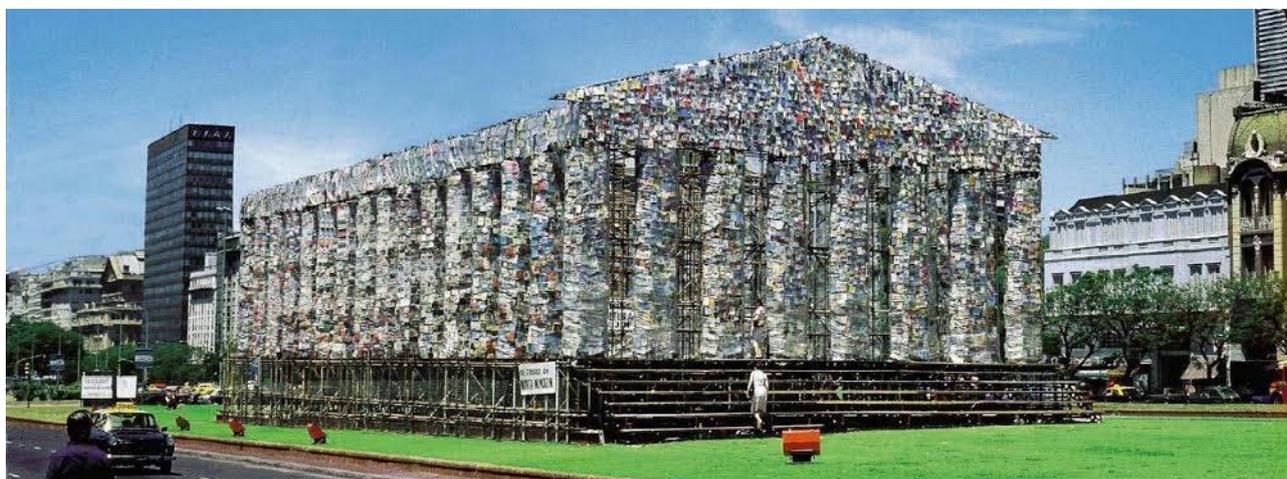


Adam Szymczyk, entonces curador principal de la 14ª edición del Documenta, declaró sobre el *Partenón* de la artista argentina: “La censura, la persecución de escritores y la prohibición de sus textos motivada por intereses políticos y que intenta influir en nuestros pensamientos, nuestras ideas y nuestros cuerpos vuelve a estar muy extendida hoy en día. *El Partenón de los libros prohibidos* es un ejemplo contra la violencia, la discriminación y la intolerancia”.

Sostenido por plástico industrial, el «Templo de la Sabiduría» de Minujín era una obra autorreplicativa, autorreferencial. Este *Partenón II* de la exitosa diseñadora latinoamericana ofrecía una sombra plastificada del primer monumento conceptual de este tipo que la artista había hecho como joven arquitecta en 1983, cuando el monumento argentino *Partenón I*, que construyó por entonces, cantó un réquiem a las políticas de censura literaria del «Proceso», la dictadura militar más famosa de la historia argentina. El primer

<sup>3</sup> Este apartado es un extracto adaptado de un ensayo anterior del autor, “Parthenon of Silences”, que apareció por primera vez en la revista «decolonial» sudafricana *Herri*, n° 3, 2017, disponible en <https://herri.org.za/3/arturo-desimone>.

monumento neoclasicista utilizaba todos los títulos de los libros prohibidos por la Junta Militar como bloques de construcción. Si algún funcionario de la dictadura hubiera visto el templo de Minujín, lo habría juzgado como una prueba de la conspiración judeo-masónica-bolchevique en la que creían (aunque hoy los defensores argentinos del golpe militar afirman que ya no profesan ideas antisemitas).



Construir de nuevo un antiguo templo griego clásico implicaba todos los estilos y motivos del diseño y la arquitectura fascistas en Europa. Aunque el fascismo argentino nunca fue lo suficientemente estático ni creativo como para tener un estilo arquitectónico único –más allá de los austeros monolitos puramente prácticos, sin balcones–, las ideologías dominantes argentinas habían encontrado inspiración en los fascismos alemán, español e italiano del siglo XX.<sup>4</sup>

No hace mucho, Atenas todavía representaba el faro de la democracia y los antiguos orígenes del humanismo. Hoy, cuando los argentinos oyen “Grecia”, es más probable que la palabra les evoque imágenes de crisis financieras que afectan a lo que parece un pueblo o una cultura similar –incluso afín– en los lejanos Balcanes.

En 2017, Minujín realizó una investigación que parece mucho más desenfadada que el monumento de 1983 sobre los libros incluidos en las listas negras de los despiadados dictadores argentinos. El nuevo templo, por ejemplo, contenía ejemplares de *Alicia en el País de las Maravillas*, prohibido por el maoísmo por su mensaje aparentemente anti-agrario; y *Caperucita Roja*, prohibida en la España franquista por lo del abrigo de color *rojo*.

Extrañamente, para una declaración sobre información omitida, Minujín y Documenta parecían deseosos de colaborar con la altamente corporativa Feria del Libro de Fráncfort, conocida por hacer hincapié estrictamente en el *marketing* por encima de cualquier amor por los libros y lo libresco.

Contrasta el esfuerzo lúdico de Minujín con su primer *Partenón* de 1983 en Argentina: una artificial primavera política flotaba en el aire, ya que la dictadura acababa de ceder el poder tras la autodestrucción de su imagen, ayudada por informes internacionales y testimonios de atrocidades. (Los miembros de mi familia, artistas amenazados por la violencia de la Junta, aún no habían regresado al país; algunos nunca lo harían) La democracia fue un regalo concedido a condición de una forma de censura, de un código llamado *Amnistía*, bajo el cual las facciones polarizadas del pueblo argentino fueron acordando la autocensura en diferentes formas, con el fin de proteger a los culpables.

<sup>4</sup> Anahi Ballent, “Faces of Modernity in the Architecture of the Peronist State, 1943-1955”, en *Fascism. Journal of Comparative Fascist Studies*, vol. 7, 2018, pp. 80-108, disponible en <https://doi.org/10.1163/22116257-00701005>.

El pacto de autocensura y borrado de memoria –una sangrienta traición a los ojos de muchos de los agraviados– pasó bajo el dudoso apelativo de falsa promesa de redención de *Amnistía*, que ofrecía la no persecución de los crímenes de guerra “de ambos bandos”, dando a entender que los crímenes del bando de los militares golpistas usurpadores y los de la resistencia armada de izquierdas eran parejos. La sociedad argentina siempre ha amado y temido su propia polarización, viviendo en tensión entre estas fuerzas opuestas. Mientras se prohibían muchos libros, las traducciones de la literatura nazi alemana prohibida entonces en Europa disfrutaron de un resurgimiento editorial en Argentina. La dictadura se abrió paso, resultando en una democracia que acordaría informalmente la no interferencia con el proyecto económico neoliberal impuesto originalmente, como un caballo de Troya, por los señores de la Junta a instancias de los organismos financieros globales.

Entre los libros prohibidos del primer *Partenón* de Minujín figuraban *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, y libros de relatos satíricos de Julio Cortázar, Griselda Gambaro, la novela de aventuras pornográfico-psicodélica *Strip-tease*, de Enrique Medina, y muchas obras clásicas de la literatura.

Los libros prohibidos en el más reciente *Partenón II* de Documenta incluían títulos como la novela superventas de Khaled Hosseini sobre el aeropuerto, *The Kite Runner*, y otros libros censurados o considerados polémicos en Irán, Rusia, Afganistán y China –tanto la maoísta como la capitalista–. Estos son los regímenes más frecuentemente asociados a la censura en los medios de comunicación occidentales: Afganistán, Rusia, Irán y China. Según Documenta, el mundo del arte contemporáneo (que incluye el mundo literario y académico) se niega a sucumbir a esa normalización de la censura. En países como Irán se suele llamar a las juntas de censura por su nombre. En Occidente, quienes están al frente de la censura prefieren una terminología totalmente distinta. Tal vez invoquen la lucha contra las *fake news*, como ha hecho recientemente el presidente francés Macron, haciéndose eco de los artículos del secretario general de la OTAN, Jens Stoltenberg, publicados en periódicos europeos, donde aboga por la prohibición de las “noticias falsas”, a petición de una extensa organización militar que se identifica como víctima agraviada de las presuntas *fake news*.<sup>5</sup>

¿Cómo le iría a un artista como Orson Welles en el entorno contemporáneo? ¿Habría sido Orson Welles objeto de una censura más estricta? ¿O es que las sociedades occidentales del «Primer Mundo» gozan de una admirable ausencia de censura?

La censura, según las concepciones liberales y del mundo del arte, parece ser un fenómeno asiático u oriental. Cuando la censura se da en las sociedades occidentales del siglo XXI, recibe un nombre diferente: quizás *deplatforming*, “espacio seguro”, “contextualización” u otros eufemismos infames, tan de moda últimamente.

¿Por qué, entonces, la censura contemporánea no fue un «tema candente» en la quinquenal Documenta, considerada por muchos un acontecimiento definitivo en el mundo del arte? La Documenta, tanto para sus amigos como para sus enemigos, es conocida como un sacudimiento de conciencias por parte de curadores internacionales, que utilizan las exposiciones en los mismos lugares donde fueron las atrocidades de la época del Holocausto para debatir cómo las lecciones de la historia siguen aplicándose a nuestros días.

Para el festival Documenta de 2017, Argentina se había convertido de nuevo en un país donde el revisionismo histórico contra la memoria reaparecía en el horizonte, menos democrático que en 1984. A pesar de la intención de conmemorar las quemaduras de libros perpetradas por los nazis y la Junta, la lista entregada a Minujín por la Feria del Libro de Fráncfort monumentalizaba la ironía y el *wishful thinking*, con

<sup>5</sup> Cf. [www.uscpublicdiplomacy.org/blog/nato-era-fake-news-and-disinformation](http://www.uscpublicdiplomacy.org/blog/nato-era-fake-news-and-disinformation). Vid. también [www.youtube.com/watch?v=gIVgUjj6RxU](https://www.youtube.com/watch?v=gIVgUjj6RxU).

<sup>6</sup> Esta palabra no tiene traducción exacta al castellano. Significa la acción de instituciones que ceden ante presiones para revocar su decisión de brindar una plataforma a los voceros de ideologías que devienen indeseadas. Se limita así el acceso de ciertas ideas a las plataformas, físicas o virtuales.

un amplio abanico de libros censurados por los totalitarismos derrotados del pasado. Sin embargo, era una crítica demasiado fácil, incluso contraproducente, aprovechar la oportunidad de invocar el *orientalismo*, en esa forma vacua y vengativa en que se suele esgrimir la teoría: como arma para que los académicos limiten la expresión creativa y los debates sobre los no occidentales, que tienen lugar en Occidente.

Minujín sigue sus curiosidades lo mejor que puede. “De cada cual según su capacidad, a cada cual según su necesidad”, como han dicho tanto Perón como Mao, aliados secretos de *Caperucita Roja* y enemigos acérrimos de *Alicia en el País de las Maravillas* durante la Guerra Fría.

No muy lejos del *Partenón* de Kassel, y no muy lejos de la Selva Negra, tierra natal de la Caperucita Roja de los hermanos Grimm, una batalla cultural de censura se cuece a fuego lento desde el año 2016, en torno a un poema escrito en una pared –un poema en español, un poema de América del Sur y del siglo anterior, que hace referencia a los bulevares, a las mujeres y las flores–. Mujeres matriculadas en la Alice Salomon Hochschule para trabajadoras sociales presentaron una petición exigiendo que se cubriera el poema con pintura.<sup>7</sup>

El poeta boliviano-suizo Eugen Gomringer, uno de los creadores del movimiento sudamericano de Poesía Concreta en 1951, ronda los noventa años y se ve envuelto en un problema judicial, luchando para impedir la remoción de su poema. La amenaza llegó sólo cinco años después de ser pintado, cuando la misma Alice Salomon Hochschule le había concedido el Premio Alice Salomon de Poesía. El poema, *Avenidas*, dice así:

Avenidas  
 Avenidas y flores  
 Flores  
 Flores y mujeres  
 Avenidas  
 Avenidas y mujeres  
 Avenidas y flores y mujeres y  
 un admirador.  
 Avenidas  
 Avenidas y flores  
 Flores  
 Flores y mujeres  
 Avenidas  
 Avenidas y mujeres  
 Avenidas y flores y mujeres y  
 un admirador.<sup>8</sup>

Se clausuró el mirador. Pintado en letras grandes en la fachada sur, el poema quedó en el punto de mira de la indignación estudiantil. Se publicó una carta abierta donde se afirmaba que este poema no sólo reproduce una tradición artística patriarcal clásica en la que las mujeres son exclusivamente las bellas musas que inspiran a los artistas masculinos a realizar actos creativos, sino que también recuerda el acoso sexual, al que las mujeres están expuestas todos los días.<sup>9</sup> El poema mural boliviano fue tapado con aguarrás y pintura blanca tras un largo simulacro de juicio.

<sup>7</sup> Cf. [www.dw.com/en/poem-on-berlin-college-wall-sparks-sexism-debate/a-40384180](http://www.dw.com/en/poem-on-berlin-college-wall-sparks-sexism-debate/a-40384180).

<sup>8</sup> La forma del poema es su núcleo: la aparición estructurada de distintos elementos crea una sensación de movimiento en el tiempo, al final del cual aparece el admirador, como un personaje de una primitiva animación primitiva en un kinetoscopio. La ubicación de las palabras “un admirador” crea la sensación de que aparece un mirón. El instituto educativo no consiguió educar a las manifestantes, que sólo miraban el contenido.

<sup>9</sup> Véase <http://www.dw.com/en/berlin-college-to-remove-mural-poem-deemed-sexist/a-42300838?maca=en-Facebook-sharing>.

Cuando en 2017 se eliminaron los genitales de los carteles de *La chica con medias de color naranja* y *Autorretrato desnudo* del pintor austríaco Egon Schiele en Londres, sorprendentemente pocos comentaristas del mundo del arte gritaron en solidaridad con el artista muerto, que también había estado en la lista negra en la Alemania nazi de los años 30 por “arte degenerado”. (Si esto lo sorprende, es señal de que no está familiarizado con el arte contemporáneo).

### **La meta de la crítica no es borrar**

Ese mismo año de 2017, la empresaria neoyorquina Mia Merrill publicó su petición exigiendo la retirada del cuadro de Balthus *Thérèse Dreaming* del Museo Metropolitano, y exigió un “texto correctivo” para “contextualizar” el cuadro, para que no desencadenara conductas de acoso sexual entre aquellos a los que la feminista empresarial Merrill se refiere como “las masas” en su panfleto. La petición de Merrill de retirar la pintura ofensiva del centro de Nueva York añadió un toque final a la larga sanitización y ordenamiento de la ciudad, esa tendencia a menudo llamada por el popular, aunque desconcertante apodo de *gentrificación*. Sin duda, muchos de los activistas que protestan contra la desinfección del centro de la ciudad siguen apoyando peticiones y acciones como la de Merrill, al tiempo que exigen “avisos de contenido” en los libros y refugios de «espacio seguro» para todos.

La *gentrificación* es un proyecto de «saneamiento», en el sentido de que busca «descontaminar» espacios de consumo, tanto en el mundo físico del *real estate* (bienes raíces) como en el mundo virtual, por ej., la red Z, ex Twitter (el prominente serpentario mediático cuyos usuarios, según los comentaristas liberales, están «en peligro» por la suspensión de reglas de cibercensura bajo el nuevo dueño).

Se dice que hay *gentrificación* cuando los habitantes de un barrio popular deben mudarse, presionados por precios y alquileres que van aumentando según el valor de las propiedades en el mercado inmobiliario. Este proceso atrae inversión y también una mayor presencia de las autoridades policíacas, las cuales buscan proteger las propiedades a favor de sus nuevos dueños, echando a mendigos, locos, obreros y lúmpenes para garantizar el valor. Llamativamente, muchas veces los militantes anti-*gentrificación* culpan a los artistas y bohemios –quienes hoy por hoy son predominantemente hijos e hijas de las élites, jóvenes graduados en las universidades, conformes con las reglas de comportamiento del *establishment*– por iniciar el proceso de *gentrificación* cuando se reubican en un barrio pobre en busca de alquileres pagables, haciendo que arrabales notorios adquieran un aura de legitimidad o atractivo. El mensaje *aquí vive gente creativa y respetable*, personas que poco y nada se parecen a los *poètes maudits* degenerados del romanticismo, funciona como una cartelera promocional para compradores de viviendas. Ayuda a eso también que muchos artistas contemporáneos trabajan en *advertising*. La fama que los artistas portan hoy en día, de querer ser los primeros en ajustarse a los valores burgueses y «neovictorianos» –compatibles con la militancia de Mia Merrill–, reforzó la percepción que tiene el mercado inmobiliario de los barrios bohemios como vecindarios inocuos.

Dentro del mundo artístico contemporáneo, existe una infinidad de charlas y conferencias alrededor del tema de la *gentrificación*, que, sin embargo, evitan discutir las raíces del problema: el mercado ilimitado del neoliberalismo y la inocuidad de los artistas actuales. El fenómeno se explica a menudo en forma reductiva en la izquierda angloamericana como un síntoma de las relaciones raciales, o como una tendencia puramente económica, atribuida a ciertas empresas específicas como Airbnb. Rara vez estas críticas exploran la cultura que acompaña a la *gentrificación*, la moralidad de la *gentrificación*. Este proyecto sanitario es, por supuesto, una actividad humana, encabezada por ciertos grupos de consumidores e individuos con ideas, estilos de vida y valores específicos, que quieren una estética «neovictoriana» para su entorno.

El llamamiento a la pulcritud y a la moralidad pública, exigido por los arribistas acomodados, forma parte fundamental del proceso tantas veces denunciado como “gentrificación de la ciudad”. Y, al parecer, los mecenas de moda ya no necesitan a reaccionarios católicos de derecha como Rudy Giuliani para censurar el arte ofensivo. Como alcalde de Nueva York, Giuliani exigió en 1999 la remoción del ícono de la Virgen María del artista trinitense Chris Ophili de un museo, porque el marco utilizaba excremento de elefante como material. Hoy en día, quienes piden el retiro de las obras «ofensivas» se parecen más a Merrill: jóvenes profesionales, sedicentes progresistas, laicos y a menudo con formación académica en artes y humanidades. La petición de cancelar a Balthus no fue en absoluto casual ni ajena a la gentrificación. La meritocracia de los empleados corporativos y los empresarios de alto nivel exige un lugar para aquellos, que satisfaga sus caprichos, en el corazón del centro urbano, como si se tratara de los dóciles suburbios. La cultura contemporánea del trabajo ha borrado cualquier barrera de tiempo y espacio entre el trabajo y el ocio, así como entre los suburbios y las oficinas corporativas en los rascacielos. El prístino entorno de los burócratas auditores corporativos de alto nivel debería, por tanto, reflejar aquellos valores que los ayudaron a ascender en la escala socioeconómica. Dictan el contenido de un museo nacional lo mismo que el de las aceras –libres de criminales y grafitis– como si fueran sus salones y estuvieran eligiendo cortinas que hagan juego.

Consideremos una petición más antigua para expulsar a un «degenerado» menos afortunado que Balthus: en la Arlés francesa del siglo XIX, miles de ciudadanos «respectables» decidieron gentrificar, por lo que firmaron una petición para que se prohibiera al vagabundo, apestoso e insoportable Vincent van Gogh la entrada en la ciudad, donde hacía sus «supuestas obras de arte» cuando no perseguía a las prostitutas. El resurgimiento en el siglo XXI de las tendencias económicas del siglo XIX ha demostrado implicar, inexorablemente, la resurrección de la moral del siglo XIX.

El apoyo indirecto al aspirante a iconoclasta provino de destacadas voces de la esfera de la curaduría, como Thomas Michelli, que escribe ensayos de catálogos para museos internacionales y coedita numerosos libros sobre curaduría. En *Hyperallergic Weekend* –una de las revistas de referencia del arte contemporáneo en los Estados Unidos– Michelli denuncia que “una adolescente semidesnuda es la clave no sólo de la incómoda recepción crítica a su exposición en el Met, sino de su incómodo lugar en el canon modernista”, subrayando además “la basura en la mentalidad retrógrada del artista”<sup>10</sup>. El discurso de Thomas Michelli, haciéndose eco de Merrill, hace de “lo retrógrado” la clave: ¿quién define el *Zeitgeist*, el espíritu de nuestro tiempo? ¿Qué es el atraso? ¿Quién determina la «Gran Marcha Adelante» en nuestros valores? Los curadores compiten por ocupar un puesto entre los fabricantes de valores dominantes y los diseñadores del canon. por lo que el amor al arte no figura como prioridad. Cualquier mención al “amor por el arte” suena despectiva, trivial, conservadora para los ilustrados, que parecen aburridos de su acceso a la alta cultura porque siempre la han tenido a su alcance. A tal punto, que cabe preguntarse si, como resultado de su tedio, no habrán desarrollado algún gusto por la destrucción casual, que tan molesto resulta a quienes no han tenido el privilegio del sobreacceso a la cultura, sea por su condición de excluidos sociales o por hallarse alejados de las metrópolis del mundo occidental, de Londres, de Nueva York, de Buenos Aires.

Elocuentemente, las mujeres que escriben para *Frieze* (otro diario influyente sobre arte) salieron en defensa de *Thérèse Dreaming* contra la iconoclasia pueril defendida por Michelli, que escribe sobre la preocupación por la “sensualidad de menores”, prohibida para los artistas. La moda de los *varones feministas*, hombres que expresan su indignación en solidaridad con el feminismo radical, ha dado lugar a una tendencia inquietante, que reabre la puerta trasera de las actitudes conservadoras en nombre del «respeto a las mujeres». Las personas que proceden de sociedades conservadoras pueden entender más intuitivamente los peligros de esa santurronería cuando aparece con el disfraz parroquiano de «respeto» y «solidaridad» con el feminismo

<sup>10</sup> Lauren Elkin, “Showing Balthus at the Met Isn’t About Voyeurism, It’s About the Right to Unsettle”, en *Frieze Magazine*, 19 de diciembre de 2017, [www.frieze.com/article/showing-balthus-met-isnt-about-voyeurism-its-about-right-unsettle](http://www.frieze.com/article/showing-balthus-met-isnt-about-voyeurism-its-about-right-unsettle).

radical censorador que se ha convertido en un *sine qua non* en los campos del arte. Cuando recibía mi educación colonial en un pequeño y conservador pueblo de la isla caribeña de Aruba, los profesores de la escuela trataban de castigarme, o me quitaban los materiales de dibujo en nombre del “respeto a las mujeres” cuando encontraban mis dibujos de desnudos. Los conservadores imploraban respeto por “nuestras hermanas, madres e hijas” al ver los desnudos.

Y aunque en países occidentales las élites responden con hastío cuando vean la silueta de una mujer desnuda, condenada como rebeldía pasada de moda, esto no es el caso en países del norte de África. Recordamos la reacción cuando una egipcia adolescente, Aliaa Maghda Elmahdy, durante las revueltas del 2011, subió su foto posando en un blog con un breve manifiesto que parecía escrito en un café parisino de los años 60: el resultado fue la persecución, y emergió una extraña solidaridad entre los militantes estudiantiles del movimiento islámico-salafista de Egipto –quienes quisieron condenar Elmahdy a latigazos– y académicas feministas escandinavas, quienes ningunearon el acto valiente de la joven como «encarnando el autoorientalismo». Aunque las feministas escandinavas no hablaron de latigazos, estuvieron de acuerdo con que Elmahdy era una «privilegiada» que se había vendido a los valores occidentales, y que su «*performance* orientalizada de la feminidad» había menoscabado la autenticidad de la revolución.

Muchos artistas y pensadores que provienen de sociedades conservadoras en las periferias se trasladan a los centros occidentales del mundo del arte sólo para encontrarse con una raza de intelectuales metropolitanos jóvenes y displicentes que han decidido que la mojigatería y la domesticidad sean tanto lo *chic*, lo «copado», como la norma social para su generación y las siguientes. La moda no se está desvaneciendo. Las descripciones sobre las antiguas formas en que las modas tienden a ir y venir han constituido la fenomenología social de la moda; los comentaristas de derecha e izquierda radical que dan la voz de alarma han sido tachados de reaccionarios o histéricos, de disléxicos, no iniciados y analfabetos de los ciclos vitales naturales de la moda y del mundo de la moda. Pero en este caso, parece que la moda no está desvaneciéndose. Esto sugiere una fenomenología subyacente totalmente distinta. El «libre mercado» nunca fue más autoritario. Va invadiendo y socavando a los viejos espacios de experimentación y cultura alternativa, los cuales dieron vida a movimientos de vanguardia como el *punk*.

Al igual que el apoyo a la iconoclasia pueril en Nueva York, en Inglaterra, por esas fechas, la conservadora Claire Gannaway justificó la remoción de *Hilas y las ninfas* –un cuadro erótico prerrafaelista de John William Waterhouse– de la Galería de Arte de Mánchester, calificando su presencia de “antiguada y perjudicial”.

El remilgo de los censores en la modernidad occidental representa obviamente menos peligro que un Stalin o un Videla. Los *focus groups* se comportan como clientes iracundos, seguros de que, en el capitalismo, *el cliente siempre tiene razón*: si un producto ofende, que lo retiren de la estantería. «Retirada» es, de hecho, la palabra preferida para sustituir a «censura» entre los activistas: se puede retirar una línea de productos defectuosos, se puede retirar un artículo (de la estantería). «Retirada» ofende menos.

Pero, ¿qué ocurre cuando el escultor de Sudán, que no puede exponer esculturas que muestran el desnudo femenino en su país, descubre de repente que tampoco puede exponerlas en las democracias occidentales?

Un colectivo de artistas dirigido por la artista británica Hannah Black en la Bienal del Whitney insistió en que «censura» era una descripción injusta de su demanda de quemar públicamente un cuadro, *Open Casket* de Dana Schutz, en 2017. El cuadro debía arder, según su petición *online*, para castigar a un artista blanco por representar una escena histórica del joven negro asesinado Emmett Till.

Activistas que se autoproclaman paladines del ajusticiamiento racial negro y de la expiación blanca, prácticamente ignoraron al pintor negro californiano Henri Taylor, cuyos cuadros en la bienal representaban

tragedias contemporáneas de tiroteos policiales. Las exposiciones de curaduría suelen mostrar obras de diferentes artistas, materiales y estilos, tratando el mismo tema desde ángulos y experiencias variadas. Esta petición, que representa un ataque a la propia curaduría, no encontró prácticamente ninguna oposición por parte de los curadores Christopher Lew y Mia Locks.

Los curadores, en la mayoría de estas situaciones, se muestran avergonzados, reacios y temerosos de desafiar a los airados grupos de presión. Si los curadores quieren justificar su prestigio como preservadores y críticos de la cultura, ¿pueden permitirse ser tan blandos y tibios cuando llega el momento de defender el arte? ¿Se puede considerar que una curaduría ha tenido éxito cuando el curador se retracta de las decisiones tomadas, del arte seleccionado y de las declaraciones artísticas presuntamente «ofensivas»?

Las vanguardias de la Europa de los años 20, como los futuristas y surrealistas, acogieron las expresiones de rabia e histeria del público. Es famoso el curador futurista italiano Marinetti, que colocó mazos junto a las obras futuristas en la noche de la inauguración, lo que quizá originó la primera exposición interactiva. De este modo, los futuristas, que favorecían políticamente a la derecha radical por su irracionalismo y adoración de la tecnología, iniciaron la tradición fascista de permitir a los consumidores enfurecidos destruir los productos «ofensivos».

Los artistas y escritores de manifiestos futuristas y surrealistas recibieron de frente esas respuestas de odio. Después de la sensiblería y el ciego optimismo que guiaron a los europeos a la Primera Guerra Mundial, los artistas de vanguardia buscaban evocar extremos emocionales en su público. Las vanguardias de antaño defendían su derecho a enfurecer. Aceptando las consecuencias, se mantuvieron firmes.

Ningún derecho parece hoy menos reivindicado, más abandonado, que el derecho del arte a ofender. La curaduría de hoy busca la interactividad cerebral con el público, quizá evocando sólo las emociones que pueden ser contenidas en la cultura del pensamiento del consuelo terapéutico y en la política del placebo. Pero paran la mano cuando la cosa va demasiado lejos para algunas audiencias. La capitulación de la curaduría parece esencial para este tipo de censura: normalmente los curadores dan prioridad a la voluntad de un activista denunciante, que representa el espectro de la «Sociedad Civil». En una época de utilitarismo, los activistas de las ONGs se erigen en vencedores de la batalla financiera para conseguir la atención y el apoyo de los filántropos, mientras que el arte ha salido perdiendo.

El típico donante filántropo actual del «Primer Mundo» invierte antes en ONGs, fundaciones benéficas y buenas causas. Ya no compite por la otrora envidiable aureola del *mecenas de las artes*. En lugar de defender el valor del arte, los curadores utilizan el lenguaje inocuo de las ONGs para intentar convencer a la clase adinerada filantrópica de que invertir en arte activista puede ser igual que donar a una causa benéfica.

Ya sea apelando a los consejos artísticos o a los círculos de coleccionistas privados influyentes, tanto el curador como el artista se encuentran en el empeño «feudal» de luchar por recuperar el apoyo de un benefactor patricio cuyas prioridades y valores estéticos fundamentales se han desplazado hacia lo utilitario en el siglo XXI. Las élites dirigentes occidentales ya no buscan distinguirse mediante el mecenazgo de la cultura, sino que prefieren el estrellato filantrópico y la defensa de la utilidad que ejemplifica Bill Gates, una vanidad diferente que los retratistas de antaño no pueden satisfacer con facilidad.

El filósofo Ruwen Ogien defendió la libertad de ofender como esencial para la creación artística. Los curadores que prefieran no salir en defensa de ese derecho esencial a ofender, deberían dimitir. En lugar de declaraciones públicas de dimisión por sus fracasos, extienden disculpas en nombre de las obras de arte que ofenden. En su serie de conferencias de los años 50 *La situación humana*, Aldous Huxley predijo correctamente el regreso de la demagogia de la derecha coincidiendo con una época de «corrección política» en el arte: el autor de *Un mundo feliz* dijo a su audiencia universitaria de Santa Bárbara que, cuando el

público puede elegir entre la labia o el odio, el odio gana por sus mayores dividendos emocionales. A largo plazo, la apologética simplista de los conservadores no puede aplacar la ira de los incendiarios.

Curiosamente, Huxley también elogió a los pintores europeos de vanguardia que aprendieron del arte polinesio y africano a representar los extremos emocionales en sus obras, reviviendo el arte occidental a través de influencias no occidentales, un proceso que hoy sería denunciado por «apropiación cultural».

Entonces, ¿por qué la censura contemporánea no ha sido un *hot topic* en ningún evento importante del mundo del arte recientemente?

Los curadores de Documenta 14 invocaron la libertad artística cuando fueron atacados por el supuesto «derroche» del dinero alemán en Grecia, una controversia que refleja los verdaderos valores de los inversores que están detrás de la megamuestra de buenas intenciones de Kassel. En 2017, un equipo mayoritariamente no alemán utilizó el dinero de los benefactores alemanes, destinado a Kassel, para organizar una exposición en Grecia, un pequeño país que en ese momento era objeto de la ira de las élites políticas y los medios de comunicación alemanes. Los curadores sólo supieron que su libertad estaba en juego cuando los patrocinadores los castigaron, difamando al equipo de Kassel en la prensa por «corrupción». Al prodigar el dinero de la Esparta germana a los indolentes deudores balcánicos, los curadores, en su mayoría importados, habían violado una confianza sagrada, sobrepasando los límites.

Lo ideal es que los curadores de cualquier institución tengan una formación en historia del arte. Inevitablemente, se mantienen informados de los escándalos de censura contemporáneos en el mundo de los museos, como la petición contra *Thérèse Dreaming*; o la prohibición de los desnudos de Egon Schiele en el metro de Londres,<sup>11</sup> o la cantidad de casos más recientes de cancelaciones que siguen siendo variaciones *ad nauseam* de la misma lógica cultural.

El consumo y el trabajo deben ir juntos: *ergo*, los pasajeros londinenses del metro debían ahorrarse cualquier confrontación con la belleza mortal de los desnudos de Egon Schiele *Muchacha con medias de color naranja* y *Autorretrato desnudo* en los carteles retirados por las autoridades de transporte y el alcalde. Los viajeros que se desplazan entre el trabajo y el ocio deben concentrarse en su itinerario, sin que se produzcan trastornos estéticos o emocionales en su psiquis, sin que se descarrilen las conductas rutinarias.

Los curadores que viven en democracia, en un mundo del arte global, deben utilizar sus conocimientos y su poder para extender su solidaridad a las víctimas vivas y muertas de esta violación habitual de la libertad artística. Sin embargo, parecen más dispuestos a respaldar la censura. No ven ninguna diferencia entre decir *todo el arte es político* y *todo el arte debe adherirse a un programa político*. Tal vez en una época en que la democracia está en recesión por doquier, la reacción sea decir a los artistas que deben producir un arte que simula la democracia. Todo arte es político, pero el doble discurso no es arte.

La palabra «curador» implica custodia, así como el significado latino de «cuarentena», «cuidado», «curación» de los enfermos. Son palabras que podrían servir como metáforas ambiguas, describiendo la edición, adquisición y exclusión de obras, preferentemente en base a evaluaciones estéticas.

En Buenos Aires, en 2004, manifestantes católicos irrumpieron en una exposición en el Centro Cultural Recoleta, sirviéndose de la violencia para exigir la retirada de una obra «blasfema» de León Ferrari. La curadora argentina Andrea Giunta salió en defensa del arte, manteniendo contactos con la policía, la Iglesia y el gobierno de la ciudad, e insistiendo en mantener la exposición en su sitio, sin pedir disculpas. ¿Tenemos la suficiente fuerza intelectual para reproducir este manual de autodefensa cuando los manifestantes no son reaccionarios católicos, sino autoproclamados progresistas o grupos marginados como los musulmanes?

---

<sup>11</sup> <http://www.francoziliani.blog/2017/12/01/nella-londra-del-sindaco-sadiq-khan-le-opere-schiele-tornano-arte-degenerata>.

Si ya no creemos en la estética, las decisiones editoriales sólo pueden tomarse por otros motivos, como el *marketing*, la utilidad o la moral. Las decisiones editoriales basadas en criterios comerciales o utilitarios conducen a la confluencia de la moda y el mercado de accesorios de diseño, con el arte. Las decisiones editoriales que obedecen al moralismo, conducen a la censura. Pero los curadores no deberían elegir la «libertad» de renunciar a cualquier compromiso con la estética, después de haber elegido el arte.

Si los custodios y protectores del arte no están a la altura de sus deberes profesionales y éticos de protección contra la violencia moralista, ¿todavía los necesitamos como autoridades? ¿Han aprendido algo de la historia estos maestros? Como dice la sentencia anarquista de Chomsky: *si las élites dirigentes no pueden legitimar su existencia, hay que deshacerse de ellas*.

### La quema de arte en el hemisferio sur

Como ya adelantamos al principio de este ensayo, un ejemplo típico de la censura contemporánea en democracia fue llevado a cabo por curadores, estudiantes y activistas del mundo del arte sudafricanos en el campus de la Universidad de Ciudad del Cabo, allá por febrero de 2016, con la quema de unos 75 cuadros, entre ellos *Hovering Dog*, de Breyten Breytenbach.<sup>12</sup>

Los disturbios que condujeron a la quema de obras de arte se produjeron al mismo tiempo que el movimiento estudiantil *#RhodesMustFall*, que pedía que se retiraran de la vista del público los monumentos construidos por el colonialismo. Que se retiren las estatuas del magnate británico Cecil Rhodes no parece una idea tan extraña: normalmente, cuando cae un régimen, a los monumentos del régimen derrotado se les asigna un nuevo destino, con suerte un museo.

Después de que la ciudad de Pretoria –que lleva el nombre del colonizador bóer Andreis Pretorius– cambiara oficialmente su nombre bajo el gobierno del CNA por el de Tshwane en 2005 –para gran indignación de los blancos sudafricanos–, no parece nada radical exigir el traslado de las estatuas del histórico colonizador Cecil Rhodes a –por ejemplo– un museo de historia nacional.

Curiosamente, los ataques tuvieron como objetivo, y quemaron efectivamente, obras de artistas africanos contemporáneos que realmente se resistieron al *Apartheid* cuando vivían bajo su tiranía.

Durante el *Apartheid*, Breytenbach fue juzgado por escribir poemas que ofendían a las autoridades bóeres, y resultó detenido y encarcelado por apoyar el levantamiento de los negros. Uno de los ensayos de J. M. Coetzee sobre la censura recogidos en *Giving Offense* relata cómo los supremacistas blancos persiguieron a Breytenbach por haber preguntado, con versos en afrikáans, cómo un comisario de policía podía tocar las partes íntimas de su esposa con la misma mano con que había masacrado a los niños negros.<sup>13</sup>

En una entrevista que me concedió durante la pandemia, la artista y profesora universitaria sudafricana Penny Siopis insistió en que la destrucción de pinturas en la Universidad de Ciudad del Cabo nunca sucedió. ¡*Fake news!* Siopis no ofreció prueba alguna para sus afirmaciones y luego cortó toda comunicación.

Más recientemente, cuando *Hovering Dog* se mencionó como una de las obras de arte quemadas en un documento filtrado a la revista *Ground Up*, Breytenbach se unió a David Goldblatt (escultor de una obra destruida que representa a una mujer sudafricana esclavizada) y a otros artistas que declararon públicamente

<sup>12</sup> Para una lista de todas las obras de arte destruidas o retiradas en la Universidad de Ciudad del Cabo, véase el siguiente artículo: <https://www.groundup.org.za/article/here-list-art-destroyed-uct>. Consúltense también este *dossier* compilado por el editor de *South African Art Times*: <https://arttimes.co.za/wp-content/uploads/2017/07/Art-Under-Threat-at-University-of-Cape-Town-Dossier.pdf>

<sup>13</sup> Véase el precitado libro de J. M. Coetzee, *Giving Offense*, para un comentario sobre el juicio contra el poeta.

que la Universidad de Ciudad del Cabo no respeta sus derechos según la constitución democrática sudafricana posterior al *Apartheid*. El poeta y escultor pidió a todos los artistas sudafricanos que retiraran su arte de las universidades sudafricanas. La Universidad de Ciudad del Cabo se negó a responder a la prensa sobre los incendios.

En respuesta, un joven crítico de arte que apoyó la quema, Wamuwi Mbao, hizo declaraciones invocando la jerga familiar del mundo de la curaduría, con sabor a Foucault. Mbao se quejó de “un pánico anacrónico obligado por el espectro de la censura que tiende a invitar a la subestimación. El arte tiene que ver con el significado y el público. Así que podría ser útil, si vamos a pensar en la difícil cuestión de lo que constituye la censura, entender que la censura implica una dinámica particular de poder y control (a través de la retención) de la información que tiene una configuración particular en el mundo. Retirar una obra de arte de una sala porque su significado no es satisfactorio para su público no es censura. Es simplemente cambiar la configuración de ese arte en el mundo. Sigue estando ahí”<sup>14</sup>, incluso después de haber sido destruido.

El lenguaje del pirómano refleja el de los curadores contemporáneos. No es casualidad, ya que Mbao es un periodista de arte, que habita el vago espacio que generalmente se entiende como «curaduría contemporánea».

Un grupo de curadores que organizaba una exposición en la Universidad de Stellenbosch celebró la defensa de Mbao de la hoguera en un texto donde también se arremete contra Breytenbach por estar casado con una vietnamita (aunque bajo el *Apartheid* eso era una violación de las leyes raciales) y por ser “tan aburrido” con su alegato contra la quema del arte. Mbao insiste en que Breytenbach se ha vuelto reaccionario, señalando que el poeta ya había denunciado los planes de la Universidad de suprimir los estudios de lengua afrikáans. El afrikáans, una lengua criolla colonial derivada del neerlandés, es la lengua en la que Breytenbach escribe sus poemas. Entonces, ¿habla Mbao en serio o sólo está engatusando e intimidando (con una pizca de Foucault para que la intimidación tenga aires de intelectualidad)?

No tiene en cuenta la ironía de cómo Breytenbach soportó la censura y la prisión bajo el *Apartheid*. Tal vez la admisión de aburrimiento de Mbao revele un factor motivador clave detrás de la piromanía iconoclasta global: la frustración hastiada, resultado del ascenso de la clase media, el *ennui* letal, un tipo de aburrimiento del que nos advirtieron los poetas *maudits* franceses y latinoamericanos.

El escritor de *SA Arts*, Edward Tsume, denunció las quemaduras de Ciudad del Cabo como una violación de la democracia y la libertad artística. Cuando se le preguntó si el arte puede descolonizarse, dijo a la prensa: “Dejemos que el arte prevalezca, sea colonial o no. Es una expresión de cómo ciertos artistas interpretaron lo que vieron en ciertos momentos de la historia. Dejemos que el público lo vea todo”. Y añadió: “Lo que me molesta es que la gente se ofenda en mi nombre y, por tanto, intente pensar por mí qué arte debo ver como adulto. Se me debería permitir ofenderme en mi nombre, sin que nadie se ofenda por mí”<sup>15</sup>.

La moda de los progresistas de ofenderse en nombre de otro al principio parecía un problema del «Primer Mundo», ilustrativo de las posiciones neuróticas asumidas por los activistas censores de los países más ricos. Los incidentes de Ciudad del Cabo demuestran lo contrario, aunque los activistas que estaban detrás de la hoguera artística del campus contaban en su mayoría con estudiantes de clase media.

¿Por qué se informó tan poco de los incidentes fuera de Sudáfrica? Las exposiciones en Occidente que documentan y utilizan el arte sobre el movimiento *#RhodesMustFall*, como la muestra *Re(as)isting Narratives in South Africa* en el famoso centro de arte contemporáneo FramerFramed de Ámsterdam, no

---

<sup>14</sup> Entrevista a Wamuwi Mbao, *LitNet*, 26/4/2016, <https://www.litnet.co.za/the-removal-of-art-at-uct-interview-with-wamuwi-mbao>.

<sup>15</sup> Entrevista a Edward Tsume, *LitNet*, 14/4/2016, <https://www.litnet.co.za/the-removal-of-art-at-uct-interview-with-edward-tsume>.

mencionaron las quemas de cuadros contemporáneos. El movimiento detrás de las hogueras tuvo un papel protagónico en la exposición colectiva de Ámsterdam de 2016, antes de que se trasladara a Ciudad del Cabo. Algunos visitantes que asistieron a la exposición de Ámsterdam celebraron en las redes sociales las justificaciones publicadas por Mbao sobre las quemas.

En el caso de la Universidad de Ciudad del Cabo, se desplegó una dinámica contemporánea muy conocida: el profesorado se pone del lado de los estudiantes demagogos, negándose a hacer cumplir la ley, y mucho menos a cumplir con cualquier función de preservación del conocimiento o con el deber intelectual de desafiar las nociones preconcebidas que un grupo agresivo pero honesto consideraba evidentes.

Las quemas de Ciudad del Cabo presagiaron los acontecimientos del Whitney del año siguiente. La insistencia de los jóvenes artistas en que la quema de obras de otros artistas es una forma de activismo progresista, su negligencia con respecto a la historia y su ira cuando se utilizó la palabra «censura», hicieron recordar, aunque vagamente, los horrores de la quema de libros tal y como los previó el verdadero poeta Heinrich Heine en su Alemania natal. En Ciudad del Cabo, igual que en Mánchester, Londres y Nueva York, un grupo de censores insistió en que sus acciones no se identificaran como censura. Invocando a los teóricos académicos de la cultura, se negaron a reconocer que la libertad de expresión artística había sido cercenada. ¿Debemos sentirnos obligados a usar el eufemismo que los censores prefieran? Quizás su obsesión podría llamarse «nominalismo»: la idea de que las cosas son concebidas por cómo se las nombra.

En 2018 se produjeron otros dos colosales incendios provocados. En Río de Janeiro sólo quedan ahora las cenizas del Museo Nacional de Brasil, de 200 años de antigüedad. Se perdió un gran patrimonio cultural y científico de Brasil y todo el mundo, incluidos algunos de los fósiles humanos más antiguos y momias egipcias recolectadas por los emperadores brasileños del siglo XIX, así como grabaciones de lenguas amazónicas extinguidas.

Este tipo de incendios no es en absoluto un fenómeno estrictamente sureño o «tercermundista»: el incendio brasileño se produjo apenas cuatro meses después del incendio –también intencional– que destruyó la histórica Academia de Arte de Glasgow, un edificio diseñado por el arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh.

Ante estos actos, debemos responder al tratamiento brutal de la cultura presente e histórica con el mismo fervor e insistencia con que los progresistas suelen invocar el ecologismo para proteger la naturaleza en peligro. Los progresistas creen en la urgencia de proteger el medio ambiente cuando la opinión científica indica que hay que hacerlo. No protegemos la historia del arte o la libertad artística de la misma manera, al no creer en el valor de lo impráctico, de aquello para lo que no hay «datos» ni bagaje de opinión científica que declaren su relevancia. Aunque los propios científicos a menudo se benefician del arte y la cultura, cuando lo admiten así, de repente ya no cuenta como «opinión científica» o «prueba» del valor del arte.

El Museo Nacional de Río ardió a causa de las políticas económicas neoliberales que juró un parlamento golpista, que redujo el presupuesto anual de mantenimiento del centenario edificio a una suma de unos 3.000 dólares. El incendio de Ciudad del Cabo tuvo motivos ideológicos más variopintos, entre ellos el *Zeitgeist* transnacional en los campus universitarios. Aunque el incendio de Brasil no fue intencionado como acto de censura, el desprecio por el patrimonio y por un museo tiene el mismo origen que la censura contemporánea: un consumismo violento, una amnesia autoimpuesta y una apatía que surgen en el hemisferio sur y que reflejan lo que desde hace tiempo está en marcha en las «exitosas» sociedades capitalistas del Norte Global. Mientras tanto, el lenguaje de Foucault y de los postestructuralistas, junto con la jerga presupuestaria más aburrida de los economistas neoliberales, han servido en diferentes contextos para justificar la pasividad mientras burócratas aburridos alimentan la hoguera con el arte y la historia del arte.

En toda esta oscuridad, ¿dónde están los defensores del arte y la cultura?

Los curadores y artistas son tradicionalmente los preservadores de la cultura. Los curadores y los artistas que hoy se mofan, a la moda, de las quemadas, tendrán que responder algún día por no haber salido en defensa del arte.