



ALLAN
ANTLIFF

ALLAN W. ANTLIFF es un activista anarquista, crítico de arte, autor y miembro fundador de la Toronto Anarchist Free School (ahora Anarchist U) que ha escrito extensamente sobre temas de anarquismo y arte en América del Norte desde la década de 1980.

Desde 2003, Antliff ocupa la Cátedra de Investigación de Historia del Arte en la Universidad de Victoria, Canadá, donde imparte cursos de pregrado y posgrado sobre arte moderno y contemporáneo.

Como el título indica, este libro fue escrito en parte para llamar la atención y alentar el desarrollo de un campo emergente en la historia del arte: el estudio del anarquismo en el arte.

El arte anarquista se ha percibido generalmente como una flota en un proyecto más amplio, el arte “izquierdista”, con el resultado de que las diferencias entre esta y otras tradiciones a menudo se han pasado por alto o ignorado por completo. Este libro, por lo tanto, es un paso hacia la puesta en primer plano de la producción artística en lo que respecta a cuestiones históricas, filosóficas, sociales y políticas desde una perspectiva anarquista.

ANARCHY and ART

From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall



Allan Antliff

Allan Antliff

ANARQUÍA Y ARTE

De la Comuna de París a la caída del Muro de Berlín

Diseño de la portada original: Shyla Seller

Cubierta original: *Strike Zone* [Zona de huelga] (Richard Mock, 1991)

Cubierta de esta edición: Cartel de Maximien Luce

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

I. UN HERMOSO SUEÑO. EL REALISMO DE COURBET Y LA COMUNA DE PARÍS

II. CAMINANDO. LOS NEOIMPRESIONISTAS Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS DESPOSEÍDOS

III. OBSCENIDAD. EL ADVENIMIENTO DADÁ EN NUEVA YORK

IV. VERDADEROS CREADORES. ARTISTAS ANARQUISTAS DE LA REVOLUCIÓN RUSA

V. ¡MUERTE AL ARTE! LA SECUELA POST-ANARQUISTA

VI. ANARQUÍA GAY. POLÍTICAS SEXUALES EN EL CRISOL DEL McCARTISMO

VII. FUGA DE LA PRISIÓN DEL MODERNISMO. ENTREVISTA CON SUSAN SIMENSKY BIETILA

VIII. CON LOS OJOS ABIERTOS. EL ANARQUISMO Y LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN

ACERCA DEL AUTOR

BIBLIOGRAFÍA

¡Lucha hasta que el no nacido viva y el moribundo muera!

Bayard Boyesen

INTRODUCCIÓN

Como el título indica, este libro fue escrito en parte para llamar la atención y alentar el desarrollo de un campo emergente en la historia del arte: el estudio del anarquismo en el arte. Aunque hay muchas monografías sobre artistas que se han identificado como anarquistas, hasta la fecha estudios más amplios de la relación entre el anarquismo y arte son pocos y lejanos. En parte, esto se debe a que el arte anarquista se ha percibido generalmente como una flota en un proyecto más amplio, el arte “izquierdista”, con el resultado de que las diferencias entre esta y otras tradiciones a menudo se han pasado por alto o ignorado por completo. Este libro, por lo tanto, es un paso hacia la puesta en primer plano de la producción artística en lo que respecta a cuestiones históricas, filosóficas, sociales y políticas desde una perspectiva anarquista.

Desde los comienzos del anarquismo europeo en el siglo XIX, las artes han sido una parte integral del movimiento,

como lo demuestra la voluntad de Pierre–Joseph Proudhon en la década de 1860 de escribir un libro completo en defensa del artista anarquista Gustave Courbet. De manera similar, el folleto de Peter Kropotkin “Apelación a los jóvenes” (1880) contó con los artistas como actores clave en la revolución social y se dirigió a ellos con este conmovedor llamado:

... si tu corazón realmente late al unísono con el de la humanidad, si como un verdadero poeta tienes un oído para la Vida, entonces, mirando este mar de dolor cuya marea te envuelve cara a cara, con esta gente que muere de hambre, en presencia de tantos cadáveres amontonados en estas minas, y de estos cuerpos mutilados amontonados en las barricadas, a la vista de la desesperada batalla que se libra, entre los gritos de dolor de los vencidos y las orgías de los vencedores, del heroísmo en conflicto con la cobardía, de la noble determinación frente a la despreciable astucia, no puedes permanecer neutral. Vendrás y te pondrás del lado de los oprimidos porque sabes que lo bello, lo sublime, el espíritu mismo de la vida, están del lado de los que luchan por la luz, por la humanidad, por la justicia¹.

Estos puntos de vista positivos con respecto a la

1 Peter Kropotkin, "Apelación a los jóvenes", en *Revolutionary Pamphlets*, Roger N. Baldwin, ed. (Nueva York: Dover Press, 1910): 273.

importancia del arte continúan a principios del siglo XX, cuando la anarquista estadounidense Emma Goldman afirmó: “Cualquier modo de trabajo creativo que con verdadera percepción retrate los errores sociales con seriedad y audacia es una amenaza mayor... y una inspiración más poderosa que la más salvaje arenga de cualquier orador de tribuna. Y encontramos esa actitud reforzada por los anarquistas teóricos y activistas en el día de hoy”².

¿Por qué, entonces, el movimiento anarquista confirió tanta importancia al arte? Para responder a esta pregunta, necesitamos examinar el papel del individuo en la teoría anarquista. En 1900, Goldman cerró su ensayo, “Anarquismo: lo que realmente representa”, con las siguientes reflexiones:

El anarquismo, entonces, representa realmente la liberación de la mente humana del dominio de la religión; la liberación del cuerpo humano del dominio de la propiedad; liberación de las cadenas y restricciones del gobierno. El anarquismo defiende un orden social basado en la libre agrupación de los individuos con el fin de producir una verdadera riqueza social, un orden que garantice a todo ser humano el libre acceso a la tierra y el pleno disfrute de las necesidades de la vida, de

2 Emma Goldnan, *The Social Significance of Modern Drama*. Nueva York: Applause Theatre Book Publishers, 1981): 1-2 .

acuerdo con los deseos individuales, gustos, e inclinaciones³.

La declaración de Goldman señala cómo el anarquismo amplía el campo de la acción política mucho más allá del enfoque económico y clasista del marxismo y las corrientes socialistas influenciadas por él⁴. Ella critica la religión por oprimirnos psicológicamente, la economía capitalista por poner en peligro nuestro bienestar corporal, y por formas de gobierno que cierran nuestras libertades. También afirma que el propósito del anarquismo es liberar a la humanidad de estas tiranías. Y lo más importante para nuestros propósitos, predice que en un orden social anarquista, los individuos se diferenciarán infinitamente, según sus “deseos, gustos e inclinaciones”.

Goldman contó a Kropotkin entre sus influencias más importantes, por lo que es apropiado que recurramos a él para obtener más información. Para Kropotkin, el anarquismo es sinónimo de “variedad y conflicto”⁵. En una

3 Emma Goldman, "Anarchism: What it Really Stands For", en *Anarchism and Other Essays*, con una nueva introducción de Richard Drinnon (Nueva York: Dover Press, 1989): 62.

4 Este aspecto del anarquismo ha sido señalado por varios teóricos contemporáneos. Fcc, por ejemplo, Richard Day, *Gramsci is Dead: Anarchist Currents in the Newest Social Movements* (Londres: Pluto Press, 2005): 15-16 y Todd May, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1984): SO.

5 Peter Kropotkin, "Anarquismo: su filosofía e ideal" (1896), en

sociedad anarquista surgirían inevitablemente comportamientos “antisociales”, como sucede en la actualidad; la diferencia es que este comportamiento, si se juzga como reprobable, se trataría de acuerdo con los principios anarquistas⁶. Más positivamente, la negativa a “modelar a los individuos de acuerdo con una idea abstracta” o “mutilarlos por la religión, la ley o el gobierno” permitirá florecer una ética especialmente anarquista⁷. Esto implicará el cuestionamiento incesante de las normas sociales existentes reconociendo que la moral es una construcción social y que no hay absolutos que guíen el comportamiento ético. Kropotkin caracterizó la ética anarquista como “una sobreabundancia de vida, que exige ser ejercitada, darse a sí misma... la conciencia de su propia potencia”⁸. Continuaba: “Sé fuerte. Llénate de energía emocional e intelectual, y esparcirás tu inteligencia, ¡tu amor, tu energía de acción será difundida entre las otras!”⁹ En suma, el poder del sujeto anarquista, considerado socialmente, no es reactivo; es generativo. Kropotkin quiere que el poder se “desborde” para poder realizar un orden social libre. Encontramos la misma perspectiva articulada a principios de la década de 1870 por Michael Bakunin, quien

Kropotkin's Revolution's Pamphlets, 143.

6 Peter Kropotkin, "Moralidad anarquista" (1891), en *Panfletos revolucionarios de Kropotkin*, 106.

7 *Ibíd.*, 113.

8 *Ibíd.*, 108.

9 *Ibíd.*, 109.

declaró de una manera más conocida que “el impulso destructivo es también un impulso creativo”, en sus reflexiones sobre la libertad y la igualdad:

Soy libre sólo cuando todos los seres humanos que me rodean, tanto hombres como mujeres, son igualmente libres. La libertad de los demás, lejos de limitar o negar mi libertad, es por el contrario su condición necesaria y su confirmación. Me hago libre en el verdadero sentido sólo en virtud de la libertad de los demás, tanto que cuanto mayor es el número de personas libres que me rodean, más profundamente, más grande y más extensa es su libertad, más profunda y más grande se vuelve mi libertad¹⁰.

La teoría social anarquista se desarrolla a partir de esta perspectiva. Bakunin continúa teorizando la necesidad de socializar la propiedad en nombre de la libertad individual. Rechazando tanto el socialismo como el capitalismo amparados por el Estado, declara que “estamos convencidos de que la libertad sin socialismo es privilegio e injusticia, y que el socialismo sin libertad es esclavitud y brutalidad”¹¹.

Proudhon apoyó la institución de la propiedad privada en

10 Michael Bakunin, *Escritos de filosofía política*, GP Maximoff, ed. (Nueva York: The Free Press, 1953): 267.

11 *Ibíd.*, 269.

pequeña escala con la condición de que nunca se convirtiera en un instrumento de dominación¹².

Configurando el arte dentro de esta tradición, se sigue que, estéticamente hablando, la diversidad es inevitable: después de todo, la libertad creativa del artista va de la mano con una política que niega el poder sobre los demás o relaciones jerárquicas que dicten lo que es y no es aceptable. El artista es también radicalmente reflexivo, porque los anarquistas crean arte conjuntamente con la transformación anárquica de la sociedad, y la interrogan con esa aspiración en mente, dando lugar a una actividad creativa que enriquece el campo de la producción artística y el proyecto social libertario.

Este, entonces, es el terreno que vamos a explorar. Adoptando un enfoque episódico, analizamos el arte europeo y estadounidense desde la época de la Comuna de París, pasando por la Primera y la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del muro de Berlín. Cada capítulo examina el compromiso de los artistas anarquistas con una variedad de temas, que incluyen la estética, la guerra y la violencia, la liberación sexual, la crisis ecológica, el militarismo, el autoritarismo estatal y el feminismo. Tener en todo

12 Sobre Kropotkin y Proudhon, véase Allan Antliff, *Anarchist modernism. Art, Politics and the First American Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2001): 3-5.

momento, la interfaz de la producción artística y el anarquismo como catalizador para la liberación social ha sido mi principal preocupación. En el espíritu que dio origen al arte que examinamos, he tratado de asegurar que mis reflexiones sean accesibles tanto para el lector general como para los especialistas.

I. UN HERMOSO SUEÑO.

EL REALISMO DE COURBET Y LA COMUNA DE PARÍS

La Comuna de París de 1871, que enfrentó a la población armada de París contra los ejércitos de un gobierno archiconservador instalado en Versalles, es un episodio muy estudiado en la historia del radicalismo europeo. Rara vez se reconoce que los debates anarquistas sobre el arte jugaron un papel en el evento. Pero el arte era un problema. En los años anteriores, los ataques del gobierno contra Gustave Courbet –pintor, anarquista y futuro comunero– habían inspirado al filósofo y economista Pierre–Joseph Proudhon a escribir su última declaración importante, *Du Principe de l'art et de sa destination social* (Del principio del arte y de su destino social) (1865). En *Du principe*, Proudhon elogió a Courbet por ampliar la interacción dialéctica entre la crítica social anarquista y la transformación de la sociedad en el

ámbito artístico¹³. El mismo año en que se publicó el libro, la posición de Proudhon fue contrarrestada por el joven periodista (y futuro novelista) Emile Zola, quien argumentó que el anarquismo y el arte eran una cuestión estética, no social¹⁴. Cómo se resolvió este debate es el tema de este capítulo.

La historia comienza en la década de 1840, cuando París se convirtió en un refugio para un pequeño grupo de refugiados políticos conocidos como los “radicales hegelianos”. Este grupo de activistas estaba entonces transformando la filosofía de la historia del académico alemán Wilhelm Hegel en una teoría radical del cambio social que desafiaba la santidad de la iglesia, el sistema de gobierno monárquico y las relaciones de propiedad capitalistas. Los principales entre ellos fueron el ruso Michael Bakunin, que llegó a Francia para evitar su extradición forzosa a Rusia, y los alemanes Karl Marx y Karl Grün, que había sido expulsado de Alemania por sus actividades periodísticas. En París, todos buscaron y entablaron amistad con Proudhon, entonces un economista francés de la clase trabajadora de treinta y tantos años que

13 Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de la destination social* (París, 1865).

14 Emile Zola, "Proudhon y Courbet, Mis odios", trad. con una introducción de Paloma Paves-Yashinsky y Jack Yashinsky (Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1992), 9–21. La reseña se publicó originalmente en dos entregas, el 16 de julio de 1865 y el 31 de agosto de 1865, en *U Saitit Public*.

se había instalado recientemente en la capital, en 1838. Proudhon había llegado a París bajo los auspicios de una subvención de la Academie de Besançon para estudiar idiomas y economía política; sin embargo, el patrocinio académico se detuvo abruptamente después de que publicó su punzante crítica al capitalismo y el Estado titulado *¿Qué es la propiedad? Investigación sobre el principio del derecho y del gobierno* en 1840.



Pierre-Joseph Proudhon.
Litografía según una fotografía de Félix Nadar

Respondiendo a su pregunta principal en términos muy claros, Proudhon declaró que “la propiedad es un robo” y denunció “el gobierno del hombre por el hombre” abogando en favor de una sociedad basada en la “igualdad,

la ley y el derecho, la independencia y proporcionalidad”, principios que, según él, encontraban su máxima perfección en la unión social de “orden y anarquía”¹⁵. Con una declaración simple y convincente nacía el movimiento anarquista, entregado en un mensaje que sonó como un toque de clarín en toda la Europa de la izquierda¹⁶.

Proudhon y sus nuevos amigos se reunían en los humildes apartamentos, cervecerías y cafés del París obrero, donde entablaban apasionadas discusiones que giraban en torno a dos temas: la crítica del idealismo montada por el filósofo hegeliano radical Ludwig Feuerbach, y el concepto relacionado de dialéctica, que fue fundamental para la teoría hegeliana del cambio histórico¹⁷. Brevemente, Hegel

15 Pierre-Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad?* (Nueva York: Dover Press, 1970): 177, 280, 286.

16 El Estado también estaba prestando atención: en 1842, Proudhon fue acusado de "atacar la propiedad, incitar al desprecio por el gobierno y atentar contra la religión y la moral". Gracias a una hábil defensa propia, fue absuelto. Véase Henri Lebac, *The Un-marxian Socialist! A study of Proudhon*, (Nueva York: Sheed & Vard, 1948): 7.

17 Bakunin estuvo en París desde marzo de 1844 hasta noviembre de 1847 y él y Proudhon se enzarzaron en largas discusiones sobre la dialéctica de Hegel, a veces de noche. Ver Brian Morris, *Bakunin: the Philosophy of Freedom* (Montreal: Black Rose Books, 1993): 12–13; Marx vivió en París desde 1844 hasta su expulsión de Francia en febrero de 1845. Marx conoció a Proudhon por primera vez en septiembre de 1844 y también discutieron la filosofía de Hegel; Karl Grün fue la tercera fuente importante de información de Proudhon sobre Hegel y Feuerbach. Grün conoció a Proudhon poco después de llegar a París en septiembre de 1844; Billington, 191.

había postulado que la historia del mundo estaba impulsada por un proceso de alienación en desarrollo en el que un “espíritu mundial” divino se manifestaba en formas parciales e incompletas de autoconocimiento, objetivadas en la conciencia humana como Razón y Libertad. Este espíritu estaba emergiendo gradualmente para completar la autoconciencia y la autodefinición a través de un proceso dialéctico en el que formas incompletas de autoconciencia manifestadas en la historia humana eran formuladas, negadas y luego reconciliadas en síntesis sucesivamente más altas y más inclusivas, síntesis que a su vez estaban destinadas a ser negados y subsumidas. La historia progresaba a lo largo de este camino dialéctico hasta que el espíritu del mundo lograra el conocimiento total de sí mismo, momento en el cual cesaría su propia objetivación y autoalienación.

En este esquema de progreso dialéctico, la humanidad jugaba un papel clave pero sublimado en el desarrollo del espíritu mundial. “El hombre”, escribió Hegel, “es un objeto de existencia en sí mismo sólo en virtud de lo divino en él, lo que es en principio razón y que, en vista de su actividad y poder de autodeterminación, [se] llama libertad”¹⁸. La sociedad creó instituciones como el Estado, y prácticas como el arte, la religión y la filosofía, con el fin de objetivar estos principios del espíritu en el mundo, preparando el

18 Hegel, citado en Leszek Kolakowski, *Man Cientism Marxism: The Founders* (Oxford: Oxford University Press, 1978): 72.

camino para la reconciliación del espíritu del mundo consigo mismo a través del progreso histórico¹⁹.

Hegel argumentó que la manifestación dialéctica de la autoconciencia del espíritu del mundo solo podía reconocerse en retrospectiva, y que las formas futuras de razón y libertad no podían predecirse. En otras palabras, se trataba de una filosofía del *statu quo* en la que el actual estado social de cosas se justificaba como la última manifestación del desarrollo de la autoconciencia del espíritu mundial. Así, en el tratamiento de Hegel, la dialéctica de la historia humana era impulsada por una fuerza externa a ella, el espíritu del mundo, que paradójicamente aseguraba que el desarrollo de la historia estuviera fuera de las manos de la humanidad²⁰.

Los hegelianos radicales cuestionaron esta noción al utilizar los principios de la razón y la libertad para distinguir críticamente “las características reales y racionales del universo de las ilusorias e irracionales”²¹. En Alemania, por ejemplo, rechazaron el orden político monárquico prevaeciente y abogaron por la adopción de los principios democrático–burgueses y republicanos de la Revolución Francesa²². Los hegelianos radicales también introdujeron

19 Ibid., 73.

20 Ibid., 81.

21 Ibidem.

22 Ibid., 83.

la agencia humana en el proceso dialéctico, equiparando su crítica social con la dialéctica de la negación. En palabras de Leszek Kolakowski, creían que “la dialéctica de la negación

... debe dirigirse al futuro, siendo no sólo una pista para comprender el mundo, sino un instrumento de crítica activa; debe proyectarse a sí misma en posibilidades históricas incumplidas, y ser transformada del pensamiento a la acción”²³.

La crítica de Feuerbach completaba la revisión radical del gran esquema de Hegel. Feuerbach argumentó que el espíritu del mundo divino era una ficción, y que la dialéctica real que impulsaba la historia hasta ese momento había sido un proceso de extrañamiento humano de nuestra esencia en el que los ideales nacidos de la experiencia humana se objetivaban continuamente en forma de conceptos metafísicos atribuidos a deidades de otro mundo, tales como la bondad, la justicia y el amor²⁴. La autonegación de la humanidad a través de la objetivación sólo podía superarse reconociendo que tales principios metafísicos eran una ilusión, ya que no existían ideales aparte de la humanidad. “La especie”, escribió Feuerbach, “es la medida última de la verdad... lo que es verdadero es lo que está en acuerdo con la esencia de la especie, lo que es falso es lo

23 Ibid., 85.

24 David McLellan, *The Young Hegelians and Karl Marx* (New York: Frederik A. Praeger, 1969): 89.

que no está de acuerdo con ella”²⁵. La libertad, por lo tanto, residía en nuestra capacidad de realizar estos ideales humanizados en el mundo.

Una vez que la humanidad reconociera que los principios que constituían su esencia eran inseparables de su experiencia histórica sensible, la humanidad podría unir la existencia con la esencia y la vida con la verdad²⁶.

Feuerbach caracterizó su filosofía como “antropológica” para señalar que, finalmente, nuestros ideales metafísicos habían sido traídos a la Tierra y subsumidos en la esencia histórica sensible de la humanidad.

Proudhon fue introducido a la crítica de Feuerbach por Karl Grün en el otoño de 1844²⁷. En *El movimiento socialista en Francia* (1845), Grün describió sus encuentros con Proudhon y el afán del anarquista francés por discutir la filosofía alemana.

Proudhon ya había logrado una comprensión superficial de Hegel y se sintió muy aliviado cuando Grün le dijo cómo la crítica de Feuerbach disolvía el “bombazo” hegeliano. A

25 Feuerbach anotado en *ibid*, 92.

26 Ludwig Feuerbach, "Tesis provisionales para la reforma de la filosofía", (1843), *The Young Hegelians: An Anthology*, Lawrence S. Stepelevich, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 19H3): 164.

27 George Woodcock, *Pierre–Joseph Proudhon: Una biografía* (Montreal: Black Rose Books, 1987): 87–88.

lo que Proudhon respondió emocionado: “Voy a demostrar que la economía política es metafísica en acción”²⁸.

Feuerbach proporcionó a Proudhon la base filosófica para barrer la ética metafísica de la religión y dejar la filosofía a un lado en favor de los principios morales lógicamente “sintetizados” de la experiencia. En su publicación de 1858, *Justice in the Revolution and in the Church* (Justicia en la revolución y en la Iglesia), Proudhon escribió: “La metafísica del ideal enseñada por Fichte, Schelling y Hegel no es nada: cuando estos hombres, cuya filosofía se ha distinguido con razón, creyeron estar deduciendo un *a priori* estaban sólo, aunque no lo sabían, sintetizando la experiencia”²⁹. Proudhon describió su método para llegar a juicios morales antimetafísico y centrado en el ser humano:

En lo que a mí respecta, la moralidad existe por sí misma; no se deriva de ningún dogma ni de ninguna teoría. En el hombre la conciencia es la facultad

28 Grün citado en de Lebac, 134, nota 33. Según Steven Vincent, Grün también proporcionó a Proudhon traducciones de su artículo sobre Feuerbach, "Louis Feuerbach and the Socialists" (1845); el prefacio de Louis Feuerbach a la segunda edición de su *Essence of Christianity* (UN I); y un comentario sobre la filosofía de Feuerbach por su hermano Frederic Feuerbaeh, titulado *The Religion of the Future*. (1843–45). Véase Stephen Vincent, *Pierre–Joseph Proudhon and the Rise of French Republican Socialism*. (Nueva York: Oxford University Press, 1984): 94–95. Grün citado en Loodcock, 88.

29 Pierre–Joseph Proudhon,) *La justice dans la revolution et dans l'eglise* (París, 1858): 198.

dominante, el poder soberano, y los demás le son útiles como instrumentos o servidores... no es de cualquier metafísica, poesía o de cualquier teodicea que puedo yo deducir las reglas de mi vida o de mi sociabilidad; por el contrario, es de los dictados de mi conciencia de los que más bien debo deducir las leyes de mi entendimiento³⁰.

El neo-hegelianismo dialéctico y antropológico de Feuerbach, que sustentaba el concepto de síntesis crítica de Proudhon, llevó al anarquista francés a justificar las revoluciones como el intento supremo de realizar objetivos morales a través del cambio social. En su publicación de 1851, *La idea general de la revolución en el siglo XIX*, Proudhon llamó a la revolución “un acto de justicia soberana, en el orden de los hechos morales, que brota de la necesidad de las cosas y, en consecuencia, lleva consigo su propia justicia”³¹. los imperativos morales cambiaban a medida que cambiaba la sociedad: en este método crítico, la “justicia” asumía un carácter radicalmente contingente, histórico y social.

Aparte de Feuerbach, Proudhon también estaba en deuda con la teoría de la dialéctica propugnada por el filósofo alemán Immanuel Kant³². En *La crítica de la Razón Pura*

30 Ibid., 492–93.

31 Pierre-Joseph Proudhon, *General Mean of the Revolution in the Ninetheth Century* (Londres: Pluto Press, 1989): 40.

32 Proudhon leyó la traducción francesa de la *Critique of Pure Reason* en el invierno de 1840 y nuevamente en el invierno de 1841. Véase Vincent,

(1781), Kant afirmó haber probado la incapacidad de la razón humana para conocer el mundo tal como es, es decir, el mundo concebido aparte de la perspectiva del estudioso³³. La razón, argumentó, no podía trascender los límites de lo sensible, y la naturaleza dialéctica de la razón humana era prueba de este hecho. Kant sostenía que de cualquier premisa podíamos derivar tanto una proposición como su negación. Esta oposición dialéctica exponía la falsedad de la premisa que le daba origen, llevándolo a concluir que nunca podríamos alcanzar el conocimiento trascendental necesario para conocer el mundo en su totalidad. Kant llamó a estas construcciones dialécticas “antinomias”³⁴.

En la reformulación antimetafísica de Proudhon de la

62, 72.

33 Roger Scruton, *Kant* (Oxford: Oxford University Press, 1982): 46, 48–49.

34 Bakunin también rechazó la síntesis superior y totalizadora de la tríada dialéctica hegeliana. Véase Roberto Al. Cutler, *Introduction*, *The Basic Bakunin: Writing 1869–1811*, Robert M. Cutler, trad. amigo ed (Nueva York: Prometheus Books, 1992). La de Cutler es la mejor interpretación que he encontrado de la dialéctica de Bakunin. La reconciliación de Proudhon de la dialéctica crítica de Kant con la dialéctica hegeliana radical de Feuerbach es un punto de discusión. Algunos afirman que el modelo hegeliano de la dialéctica fue rechazado por Proudhon en favor del de Kant. Otros leen la dialéctica influenciada por Feuerbach de Proudhon como hegeliano. De cualquier manera, Proudhon termina siendo tildado de teórico “confundido” y esto ha dificultado la discusión de su estética. Ver, por ejemplo, TJ Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848–1851* (Princeton: Princeton University Press, 1982): 166–167.

dialéctica kantiana, el crítico social, guiado por los imperativos de la razón, deduce síntesis morales de las contradicciones dialécticas encontradas en la sociedad. El medio por el cual una síntesis se transforma de una deducción de uso moral de contradicciones sociales a una resolución de esas contradicciones es a través de la transformación social. Proudhon afirma que la crítica social deducida de estas contradicciones, era históricamente contingente y siempre cambiante³⁵. En el sistema de Proudhon, el libre ejercicio de la razón humana en cada esfera social pasó a primer plano como la fuerza progresista en la historia, una posición que lo llevó a argumentar que la libertad de toda coacción era el requisito previo necesario para realizar una sociedad justa.

En palabras de James Rubin, “Proudhon sostenía que la anarquía (es decir, la ausencia de autoridad) era la única condición posible para el progreso social”. La filosofía anarquista de Proudhon del arte se derivaba de esta crítica del idealismo metafísico. Codificó su posición en “Du principe de l’art” (Del principio del arte), que se publicó el año de su muerte en 1865.

En el capítulo inicial, Proudhon informaba a sus lectores de que el libro se inspiraba en la negativa del gobierno francés a exhibir el cuadro de Gustave Courbet, *Regreso de*

35 James Henry Rubin, *Realism and Social Vision in Courbet and Proudhon* (Princeton: Princeton University Press, 1980); 34.

la conferencia, en la exhibición oficial de arte estatal de 1863³⁶. Courbet era un viejo amigo de Proudhon y un participante de larga data en la cultura radical de París. Su notoriedad artística provino de los años 1848–1851, cuando la monarquía francesa fue derrocada y se instituyó brevemente un gobierno republicano.



Gustave Courbet, *Regreso de la Conferencia*,
acuarela de 1862

En 1851, Courbet creó un escándalo en la exposición de arte anual del Estado, en la que expuso dos inmensos

36 Courbet ganó reconocimiento por primera vez en 1848 cuando ganó un premio estatal por la pintura de género *Después de la cena en Ornans* (1847).

cuadros que representaban escenas banales de la vida del campesinado francés, pintados en un estilo afín a las xilografías populares³⁷. El público de clase alta estaba acostumbrado a obras como *El interior griego* de Jean-Leon Gerome de 1850, que ofrecía excitaciones “clásicas” hábilmente pintadas muy alejadas de las realidades sociales de la época. *Los picapedreros* y *Entierro en Ornans* de Courbet (ambos pintados en 1849–50 y exhibidos en 1851), por lo tanto, constituyeron un shock.



Gustave Courbet: Los picapedreros

Exhibidas en el salón estatal donde tradicionalmente se celebraba la cultura de élite, estas pinturas rompieron los

37 Véase TJ Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londres: Thames and Hudson, 1999).

límites artísticos entre ricos y pobres, cultos e incultos y, como resultado, fueron rotundamente condenadas por su tema grosero, las pinceladas ásperas y “sin terminar”, sus perspectivas superficiales, y la falta general de decoro pictórico³⁸.



Gustave Courbet: Entierro en Ornans

Pero la crudeza artística no fue la razón de las acaloradas objeciones a la obra de Courbet. Durante la efímera República, los obreros de París y de Lyon emprendieron una violenta agitación para que el Estado adoptara el llamamiento de Proudhon a crear “talleres nacionales” que garantizaran el empleo, ya que el empobrecido campesinado francés estaba en un estado perpetuo de malestar contra los terratenientes en el campo. Acosadas

por el creciente radicalismo de la clase trabajadora, las clases altas parisinas vieron las pinturas de Courbet como una afrenta a los valores establecidos en el arte y una provocación política contra su poder. Eventualmente resolvieron el problema del malestar social uniéndose a la dictadura de Luis Napoleón III, sobrino de Napoleón Bonaparte, quien se autoproclamó emperador después de un golpe de estado en 1851.



Barricada en Neully, París, 1871. Litografía de Ernest Alfred Vizetelly.
Mis aventuras en la Comuna de París, 1914

La República puede haber sido derrotada; sin embargo, durante todo el reinado de Napoleón III, de 1851 a 1870, Courbet continuó pintando de la misma manera intransigente. Llamó a su nuevo estilo “realismo” y se rindió homenaje a sí mismo y a sus logros en una enorme pintura retrospectiva de 1855 titulada *El estudio del pintor*. En el

centro, Courbet se representó a sí mismo pintando un paisaje, observado por una modelo desnuda admirada. El modelo es “real”, pero también una figura alegórica de la musa del pintor (la naturaleza).

Detrás del artista están los mecenas, camaradas, escritores y filósofos que lo inspiraron, en particular Charles Baudelaire en el extremo derecho (leyendo) y Proudhon, que observa la escena desde el fondo de la sala frente al pintor.



Gustave Courbet: *El estudio del pintor*

Enfrente del pintor estaban los productos de la sociedad corrupta y degenerada que criticaba, incluidos los

trabajadores indigentes, un hombre de negocios y el propio Napoleón III, con su perro de caza y su arma³⁹.

El regreso de la conferencia de Courbet, que representaba a clérigos borrachos que volvían a casa después de una reunión religiosa, fue otra hazaña realista, en este caso dirigida contra la institución degenerada de la Iglesia. Rechazada una muestra en la exposición estatal de 1863 y difamada por los críticos del establishment, la pintura provocó una tremenda tormenta de indignación, lo que llevó a Courbet, que consideraba la obra como el equivalente artístico a la “síntesis” crítica del propio Proudhon de los errores de la sociedad, a inquirir al filósofo anarquista sobre su defensa⁴⁰.

En *Du principe de l'art*, que se basa en parte en una animada correspondencia entre el pintor y el filósofo, Proudhon relató la reprimenda de Courbet a los críticos del establishment que vilipendiaban *El regreso de la Conferencia*.

El artista los condenaba “por tergiversar... la alta misión del arte, por depravación moral y por prostituir [el arte] con su idealismo”. “¿Quién está equivocado”, se preguntaba Proudhon, “el realista llamado Courbet, o sus detractores,

39 Rubin, 38-47.

40 Ibíd., 164.

los campeones del ideal?”⁴¹ Su propósito era resolver críticamente esta cuestión.

Primero, centró su atención en el tema del idealismo. Proudhon, siguiendo a Feuerbach, consideraba el conocimiento metafísico como una imposibilidad, y esto influyó en su crítica del idealismo artístico, en la que atacaba la idea de que las ideas metafísicas podían surgir, completamente formadas de la imaginación del artista. El arte, argumentaba Proudhon, estaba compuesto de formas, temas e imágenes específicos. El sujeto idealizado en el arte, por lo tanto, era “inseparable de los objetos reales que representaba”⁴². Por lo tanto, ¿no había una “separación metafísica entre lo real y lo ideal” como sostenían los críticos “idealistas” de Courbet?⁴³

Proudhon abordó entonces la cuestión del realismo. A principios de la década de 1860, otros artistas también pintaban con un estilo realista; sin embargo, tendían a moderar la tosquedad estética asociada con Courbet y elegían temas de la vida cotidiana que, aunque “reales”, no desagradaban. Proudhon criticó a los artistas de este campo “realista”, acusándolos de sostener que el arte debe imitar servilmente la realidad. Esto, argumentó, era una falsificación de lo que era el arte. Una fotografía, por

41 *Proudhon, Du principe de l'art*, parte 3.

42 *Ibid.*, 31.

43 *Ibidem*.

ejemplo, podía capturar una imagen, pero no podía replicar el poder del artista para magnificar las cualidades del carácter que residen en un sujeto o imbuir un objeto inanimado con significado. Cualquier estética “realista” que imitara la fotografía era “la muerte del arte”, concluía Proudhon⁴⁴.

En sus escritos anteriores, Proudhon postulaba una crítica antimetafísica, crítica moral como base para el avance social. En *Del principio del arte*, argumentaba que el arte podría, potencialmente, convertirse en un vehículo para tal crítica. El arte era un producto del idealismo, aunque idealismo en un sentido proudhoniano, porque la imaginación creativa del artista, como tema del arte, era inseparable del mundo real. Courbet no sólo reconoció este hecho, sino que su realismo convirtió el arte en fines críticos en interés del progreso social, alineando el realismo con el pronóstico de Proudhon para la reconstrucción social a través de críticas deducidas de las condiciones materiales de la sociedad contemporánea. Como tal, la pintura de Courbet contrastaba con el “realismo fotográfico” y el arte “metafísico” de Gerome y otros, para quienes la búsqueda irracional y autoindulgente de “quimeras” de otro mundo como la “belleza” elevaba la contemplación artística a un ideal en sí mismo, haciendo “inútil” el poder crítico de la abstracción humana y de la razón⁴⁵. “Nuestro idealismo”,

44 Ibid., 38.

45 Ibid., 199. Proudhon también condenó las tendencias idealistas del

escribió Proudhon, “consiste en mejorar la humanidad... no según tipos deducidos a priori... sino de acuerdo con los datos proporcionados continuamente por la experiencia”⁴⁶.

El reconocimiento de la relación del arte con la sociedad, por lo tanto, era el requisito previo para el libre ejercicio de la razón crítica del artista. En términos feuerbachianos, el artista se liberaba de la condición de autoalienación engendrada por una cosmovisión metafísica al asumir la causa de mejorar la sociedad a través del arte. “El arte”, escribió Proudhon, es “una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, cuyo objetivo es la perfección física y moral de nuestra especie”⁴⁷, la cual progresará con el progreso de la humanidad⁴⁸, revelando al final

... al hombre, el ciudadano y científico, el productor, en su verdadera dignidad, que ha sido ignorada durante demasiado tiempo; de ahora en adelante el arte trabajará para el mejoramiento físico y moral de la especie, y lo hará, no por medio de oscuros jeroglíficos, figuras eróticas o inútiles imágenes de espiritualidad, sino por medio de representaciones vívidas e

"arte por el arte" entre los artistas antiacadémicos. Ver André Reszler, *La estética anarquista* (París: Presses Universitaires de France, 1973); 20.

46 Proudhon, *Du principe de l'art*, 199.

47 *Ibíd.*, 43.

48 *Ibíd.*, 84.

inteligentes de nosotros mismos. La tarea del arte, digo, es advertirnos, es decir, enseñarnos, hacernos sonrojar al confrontarnos con un espejo de nuestra propia conciencia. Infinita en sus datos, infinita en su desarrollo. Dicho arte estará a salvo de toda corrupción espontánea. Tal arte no puede degenerar o perecer⁴⁹.

La defensa pública de Courbet por parte de Proudhon en un extenso libro sentó las bases para que el ambicioso periodista parisino Emile Zola hiciera su entrada. Zola estaba entonces estableciendo su reputación como un defensor ferozmente independiente de la política radical y la independencia artística⁵⁰. Y su réplica crítica a la tesis de Proudhon –una reseña del libro titulada “Proudhon y Courbet”– no fue más que audaz.

Zola abrió su reseña declarando que apoyaba “la libre manifestación de los pensamientos individuales, lo que Proudhon llama anarquía”⁵¹. Pero aquí terminaban las similitudes⁵²: Proudhon, argumentó Zola, estaba atrapado

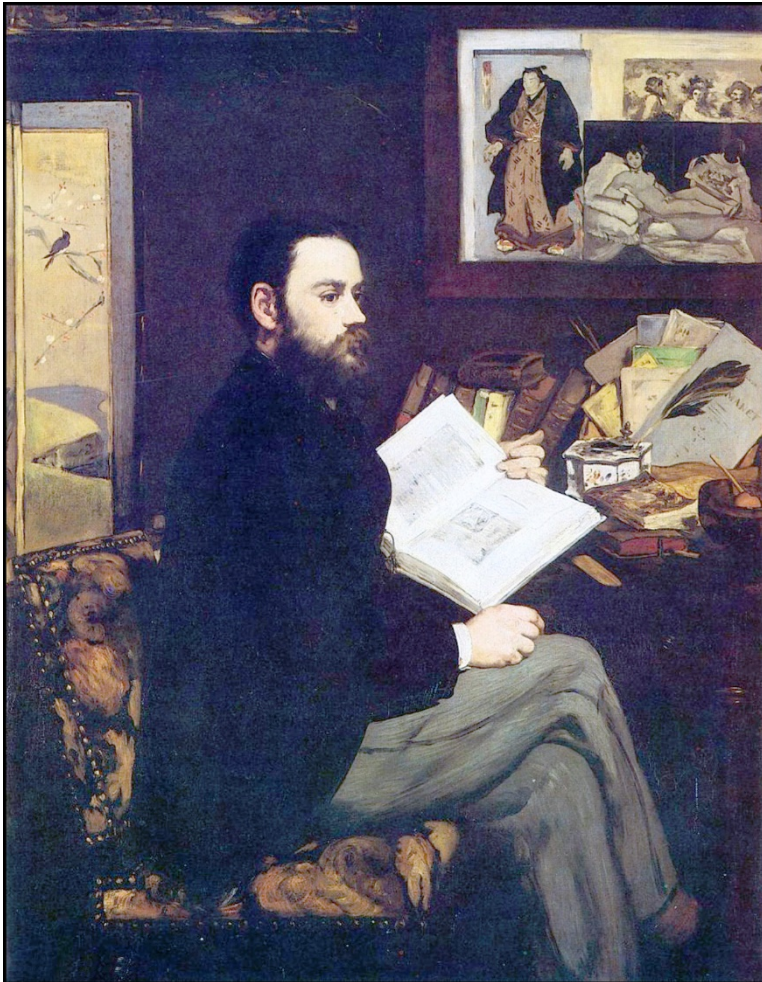
49 Ibid.

50 Nina Athamassoglou–Kallmyer, "An Artistic and Political Manifesto for Cezanne", *The Art Bulletin* (septiembre de 1990): 484.

51 Ibid., 48 5. La asociación de Zola del individualismo artístico con el anarquismo continuó en las décadas de 1870 y 1880. Ver Ann Lecomte–limy, "L'Artist de Temperament chez Zola et devant la Public: Essai D'Analyse Lexicologique et Semiologique," *Emile Zola and the arts*, Jean-Max Guieu and Alison Hilton, eds (Washington: Georgetown University Press, 1988): 85–98.

52 "Soy diametralmente opuesto a Proudhon: él quiere que el arte sea

por su método, que procedía de un deseo del reinado de la igualdad y la libertad en la sociedad a una deducción lógica del tipo de arte que produciría tal sociedad⁵³.



Emile Zola retratado por Edouard Manet

Los rigores de la “lógica” determinaban que Proudhon sólo podía imaginar un tipo de artista: un artista que contribuyera a la lucha anarquista mediante el ejercicio de la razón crítica al servicio del bien social. El resultado era

producto de la nación, o exige que sea producto de un individuo; Zola, "Proudhon y Courbet", Mis odios, 14.

una definición empobrecida del arte. El autor de *Du prince de l'art* definía el arte como “una idealización de la naturaleza y de nosotros mismos, cuyo objetivo es la perfección física y moral de nuestra especie»⁵⁴. Pero se trataba de una tautología opresiva que no podía abordar ninguna desviación rebelde por parte del artista del objetivo declarado del arte. Proudhon, concluía Zola:

Plantea esto como su tesis general. Yo público, yo humanidad, tengo el derecho de guiar al artista y de exigirle lo que me plazca; no debe ser él mismo, debe ser yo, debe pensar sólo como yo y trabajar sólo para mí. El artista mismo no es nada, es todo por la humanidad y para la humanidad. En una palabra, están prohibidos los sentimientos individuales, la libre expresión de una personalidad.

Aquí, el apoyo de Zola a “la libre expresión de la personalidad” chocaba cara a cara con los fundamentos derivados de Feuerbach de la noción de anarquismo artístico de Proudhon. En *Du principe de l'art*, Proudhon había razonado, paso a paso, desde un repudio del realismo fotográfico y del idealismo metafísico en el arte a una reformulación que vinculaba inextricablemente el arte a la mejora de la sociedad. La libertad individual solo entraba en el ámbito del arte en la medida en que el artista realizaba una crítica moral. Zola señalaba con toda razón que el

54 Ibid.

concepto de libertad artística de Proudhon estaba ligado a una misión histórica y, por lo tanto, encontraba su única legitimación libertaria en relación con ella.



Quemando la guillotina en la Place Voltaire, París, 1871. Litografía de Ernest Alfred Vizetelly, *Mis aventuras en la Comuna de París*, 1914.

Para Zola, en cambio, el lugar de la libertad era el individuo autónomo. En sus palabras, “Mi arte es una negación de la sociedad, una afirmación del individuo, independiente de todas las reglas y todas las obligaciones sociales”⁵⁵.

Proudhon argumentaba que los imperativos de la moral derivaban del estudio de la sociedad y que deberían dar

55 *Ibidem*.

forma al arte, y eso Zola lo evitaba organizando un subjetivismo radical en el que la imaginación del artista sustituía al reino metafísico del ideal. “Teniendo en cuenta las ideas de Proudhon”, escribió Zola, “Nuestras ideas serían absolutas... Alcanzaríamos la perfección en un solo salto, en nuestra imaginación llegaríamos al estado ideal, por lo que se puede entender que nos preocuparíamos poco por el mundo, estaríamos plenamente en el cielo y no bajaríamos”⁵⁶.

“Una obra de arte”, continuaba, “existe sólo a través de su originalidad”⁵⁷. “El contenido de una obra de arte tenía una importancia secundaria porque siempre se derivaba de otra cosa, ya fuera del mundo exterior o del tema tradicional. La verdadera medida de la libertad artística era el estilo y, en este sentido, la manipulación por parte del artista de elementos formales como el color, la textura, la luz, etc., era el único aspecto de una pintura que la hacía única, original, en una palabra, individual”⁵⁸.

Estos son los términos en los que Zola apreció a Courbet. “Mi Courbet es un individuo”, escribió, al tiempo que elogiaba la decisión juvenil del artista de dejar de imitar a los “maestros flamencos y renacentistas” como marca de su

56 Ibid., 21.

57 Ibid., 12.

58 Ibid., 17.

“naturaleza rebelde”⁵⁹. Incluso el realismo se transformó en una extensión del individualismo del artista. Courbet se había vuelto realista porque “se sentía atraído a través de su ser físico... hacia el mundo material que lo rodeaba”. Zola recalcó el punto en una vívida descripción de una visita al estudio:

Me enfrenté a una manera de pintar estrictamente construida, amplia, extremadamente pulida y honesta. Las figuras eran verdaderas sin ser vulgares; las partes carnosas, firmes y flexibles, estaban poderosamente vivas; los fondos eran aireados y dotaban a las figuras de un vigor asombroso. La coloración ligeramente apagada tiene una armonía casi dulce, mientras que la exactitud de los tonos, el soplo de la técnica, establecen los planos y ayudan a fijar cada detalle de manera sorprendente. Vuelvo a ver estos lienzos llenos de energía, unidos, sólidamente contruidos, fieles a la vida y tan hermosos como la verdad⁶⁰.

Habiendo establecido la primacía libertaria del estilo, Zola ridiculiza cáusticamente a Proudhon por enfatizar exactamente lo opuesto, es decir, el tema en cuestión. Proudhon veía a Courbet “desde el punto de vista de la pura luz, fuera de las cualidades pictóricas.

59 bid.

60 Ibid., 18.

Para él el lienzo es un sujeto; pintado de rojo o de verde, no podría importarle menos... Él [siempre] obliga a la pintura a significar algo; sobre la forma, ni una palabra”⁶¹.

El problema, concluyó Zola, era que Proudhon no comprendía que “Courbet existe a través de sí mismo, y no a través de los sujetos que ha elegido”. “En cuanto a mí”, prosiguió, “no es el árbol, el rostro, o la escena quienes me muestran lo que me conmueve: es el hombre revelado a través de la obra, es el individuo contundente, único, que ha descubierto cómo crear, junto al mundo de Dios, un mundo personal”⁶².

Zola definía una obra de arte como “*un fragmento de creación visto a través de un temperamento*” (énfasis de Zola)⁶³. Para él, el “fragmento” era secundario al “temperamento” y el índice del temperamento era el estilo. Zola convirtió la originalidad estilística en un acto anarquista. Aquí, la política del arte implosionó en el objeto de arte mientras el artista se esforzaba por afirmar la libertad personal a través de la innovación estilística. El contraste con el artista de Proudhon, que no podía

61 Ibid. 19

62 Ibidem.

63 Ibid., 12. Podría decirse que el debate Proudhon–Zola marca una coyuntura importante en la historia de la teoría estética del siglo XIX. La formulación de una estética subjetiva animista–metafísica se suele reservar para Friedrich Nietzsche. Ver Andrew Bowie, *A esthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, (Manchester: University Press, 1990).

acercarse a una condición de libertad salvo a través de la crítica social, parecía inequívoco. Fue necesaria la Comuna de París (18 de marzo al 28 de mayo de 1871) para resolver el debate.

La Comuna fue una consecuencia de la derrota del Emperador Napoleón III tras una desacertada declaración de guerra con Prusia en julio de 1870. Prusia formó una alianza con otros principados alemanes e invadió Francia. La derrota siguió a la derrota y el 2 de septiembre de 1870, Napoleón III se rindió con la mayor parte de su ejército en las afueras de París.

Las manifestaciones insurreccionales en la capital llevaron a su capitulación y a la proclamación de un Gobierno republicano de Defensa Nacional el 4 de septiembre. Este gobierno firmó un impopular armisticio con los alemanes el 28 de enero de 1871.

A principios de febrero, una Asamblea Nacional recién elegida y mayoritariamente conservadora trasladó la sede del gobierno de París a Versalles. Mientras los conservadores se consolidaban en Versalles, los radicales en París rechazaban el armisticio y pedían la socialización de la economía bajo una forma de gobierno comunal. La Comuna de París fue erigida por 275.000 parisinos en marzo al mismo tiempo que se declaraban comunas paralelas en Lyon, Marsella, Toulouse, Narbona, Le Creusot y St. Etienne. Más tarde ese mes, las tropas de la Asamblea Nacional

avanzaron contra las comunas regionales y, a mediados de abril, París quedó aislada⁶⁴.

En París, los comuneros implementaron una serie de medidas populares como la expropiación de talleres y su transferencia a cooperativas de propiedad de los trabajadores, la requisición de edificios vacíos para vivienda pública y el pago a altos funcionarios del gobierno el equivalente al salario de un trabajador cualificado. Los clubes de base en los distritos de la ciudad (barrios) infundieron en París el espíritu de la democracia directa. La declaración fundacional de uno de esos clubes de “defender los derechos del pueblo, lograr su educación política, para que pueda gobernarse a sí mismo”, comunica el tenor anárquico de la ciudad⁶⁵.

En abril, la Comuna intentó reunir a los restos del país a su causa en un llamamiento “al pueblo de Francia” pidiendo:

la autonomía total de la comuna extendida a todos los municipios de Francia, y el aseguramiento a cada uno de la plenitud de sus derechos y a cada persona la libre expresión de sus facultades y aptitudes, como ciudadano y como trabajador; la autonomía de la comuna está restringida únicamente por el derecho a

64 *The Paris Commune of 1871*, Eugene Schulkind, ed. (Londres: Jonathan Cape, 1972): 19–13.

65 "Organe des Clubs", *Bulletin Communal no. 1* (6 de mayo de 1871) en Schulkind, 117.

una autonomía igual para todas las demás comunas que se adhieren al contrato que asegurará la unidad de Francia.⁶⁶

Courbet, que consideraba la Comuna de París como un primer paso hacia el programa anarquista de Proudhon, se lanzó al esfuerzo. El 30 de abril, en pleno apogeo de la Comuna, escribió:

Estoy, hasta el cuello en la política gracias al pueblo de París: Presidente de la Federación de Artistas, miembro de la Comuna, delegado en la Oficina del Alcalde, delegado en [el Ministerio de] Educación Pública, cuatro de las oficinas más importantes de París... ¡París es un verdadero paraíso! ¡Sin policías, sin tonterías, sin exacciones de ningún tipo, sin discusiones! Todo en París avanza como un reloj. Si tan solo pudiera permanecer así para siempre. En resumen, es un hermoso sueño. Todos los organismos gubernamentales están organizados a nivel federal y se administran a sí mismos⁶⁷.

66 "An Official Proclamation of the Commune (19 de abril de 1871)", *Bulletin Officiel de la Commune*, 20 de abril de 1871) en Schulkind, 150.

67 En una carta abierta titulada "A los artistas de París" publicada el 6 de abril, Courbet escribió que los "apóstoles" de la revolución eran: los trabajadores y su "Cristo" era Proudhon. Esta carta iba acompañada de un llamado a una reunión al día siguiente para formar la Federación de Artistas de París. Gustave Courbet, "To the Artists of Paris ", *Journal officiel de la Commune* (6 de abril de 1871) en *Cartas de Gustave Courbet*, P. Ten-Docsschate Chu, Ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1991):

La Federación de Artistas se había formado el 13 de abril a instancias de Courbet⁶⁸. Su primer acto fue emitir un manifiesto declarando la completa libertad de expresión, el fin de la interferencia del gobierno en las artes y la igualdad entre los miembros y la defensa de la libertad de Proudhon a través de la crítica: un futuro anarquista podría dar cabida a ambos⁶⁹. El 21 de mayo, el ejército francés finalmente rompió las defensas de la Comuna y, respaldado por implacables bombardeos, irrumpió en el centro de la ciudad.



París en llamas. 1871. Litografía de Ernest Alfred Vizetelly

409.

68 Gustave Courbet a su familia, Charenlon, 30 de abril de 1871 en Carta: de Gustave Courbet, 416.

69 El manifiesto se cita en Jean Peidier, *La Commune et les Artistes* (París: Nouvelles Editions, 1980): 64.

Las barricadas ralentizaron al ejército mientras los *communards* luchaban calle por calle y vastas franjas de París quedaron envueltas en llamas. Una vez que se abrieron brechas en las defensas de París, los militares se lanzaron a la matanza: de quince a treinta mil parisinos fueron masacrados antes de que terminara finalmente el combate el 28 de mayo; 38.000 más fueron arrestados después, incluido Courbet⁷⁰. Pasó seis meses en la cárcel y sus bienes fueron incautados. Sin un centavo después de su liberación y amenazado con ser arrestado de nuevo, Courbet se dirigió a Suiza, donde murió en el exilio el 31 de diciembre de 1877.



Cuerpos de *communards* fotografiados en un cementerio de París.

Fotografía de Ernest Alfred Vizetelly,
Mis aventuras en la Comuna de París, 1914.

70 Ernest Alfred Vizetelly, *My Adventures in the Commune of Paris 1871* (Londres: Chatto and Windus, 1914): 353–554.

II. CAMINANDO

LOS NEOIMPRESIONISTAS Y LAS REPRESENTACIONES DE LOS DESPOSEÍDOS

En el fondo de las escaleras yacían los marineros corrientes de la calle, los vagabundos mal engordados del montacargas, que se negaban a obedecer, y que habían abandonado el tiempo, los bienes, el trabajo esclavo. Caminaban y dormían a contracorriente del mundo.

–Anaïs Nin, “Casa flotante”, 1941⁷¹

Después de la caída de la Comuna de París en 1871, los sucesivos gobiernos republicanos presidieron una expansión explosiva del capitalismo industrial francés que rápidamente erosionó las antiguas formas de producción y de vida comunitaria marcadas por el campo. El gigante

71 Anaïs Nin, *Under a Glas Bell* (Chicago: Swallow Press, 1946): III.

económico fue posible gracias a una nueva infraestructura de líneas ferroviarias y carreteras que se extendieron por el campo, trayendo la transformación económica a áreas hasta ahora relativamente vírgenes⁷². Tuvo un precio: en pueblos, ciudades y aldeas de toda Francia, los productos de los artesanos locales fueron desplazados por bienes baratos producidos en masa en las fábricas, y las granjas a pequeña escala adaptadas a las necesidades materiales y las capacidades ecológicas de la comunidad local fueron reemplazadas, socavadas por productos importados del extranjero y por la reconfiguración de la producción agrícola a gran escala, orientada a la exportación. A este proceso se sumó una gran depresión económica que duró de 1873 a 1896, crisis que obligó a los artesanos y campesinos a endeudarse, y de ahí a las minas, fábricas, ingenios y centros urbanos que alimentaban el monolito industrial capitalista⁷³.

Roger Magraw escribe que a medida que morían las viejas habilidades y las comunidades rurales, “los trabajadores no cualificados, desarraigados y alienados se refugiaron en el consumismo o, más a menudo, en la bebida, el crimen y la violencia doméstica”⁷⁴. Pero muchos otros, en cambio,

72 Roger Magraw, *A History of the French Working class: Workers and the Bourgeois Republic, 1871–1939* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992): 5–7.

73 Magraw 1, *ibid.*, 5.

74 *Ibid.*, II.

rechazaron ser víctimas y entraron en un estado de rebelión contra la servidumbre capitalista invasora, articulado en forma de una crítica anarquista de la marginación y la existencia cruel de los desposeídos.



Gustave Marissiaux: *El montón de escoria*, 1904, fotografía

En ninguna parte se encapsuló más claramente esta crítica que en el arte de los neoimpresionistas. El término “neoimpresionismo” fue acuñado en 1886 por el crítico de arte anarquista Felix Feneon para caracterizar la evolución estilística de un grupo de pintores con sede en París entre cuyas filas se encontraban Paul Signac, Camille Pissarro, Lucien Pissarro, Georges Seurat, Anna Bloch, Charles Angrand, Maximilien Luce, Albert Dubois-Pillet y Henri

Edmond Cross; poco después, el grupo se expandió para incluir a Theo Van Rysselberghe y un círculo de artistas con base en Bélgica. La diferencia entre el impresionismo y el neoimpresionismo, explicaría más tarde Signac, era la aplicación “científica” del color por parte de los neoimpresionistas, en oposición a la “instintiva” de los impresionistas; una segunda diferencia era que, políticamente hablando, casi todos los neoimpresionistas eran anarquistas declarados cuyas pinturas y contribuciones gráficas en revistas como *Le Père Peinard*, *L'en dehors*, *La Plume*, *L'Assiette Au Beurre* y *Les Temps Nouveaux* desempeñaron un papel clave en la agitación del movimiento⁷⁵.

75 Sobre la política de los neoimpresionistas, véase Robyn Roslak, *Neo-Impressionism Anarchism. Le fin-de-siecle France: Painting, Politics and Landscapes* (Londres: Ashgale, 2007) y John Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de Siecle France* (Baton Rouge, LA: Prensa del Estado de Luisiana, 1994). Signac destaca la diferencia entre impresionismo y el neoimpresionismo en Paul Signac, *D'Eugene Delacroix au neoimpressionisme* (Paris: 1899): 100, 102. *Le Père Peinard* fue fundado en 1889 por Emile Pouget como un semanario dirigido a los trabajadores parisinos. A principios de la década de 1890, sus lectores se acercaron a los 100.000, según estimaciones policiales. *L'en dehors* comenzó en 1891 y fue editado por el anarquista-individualista Zo d'Ax. *La Plume*, editado por Leon Deschamps, fue lanzado en 1891 y combinó ensayos sobre arte y poesía con la teoría anarquista. *L'Assiette Au Beurre* (fundado en 1901) fue ilustrado en su totalidad por Samuel Schwarz y André de Joncieres y contó con contribuciones de artistas anarquistas de diversas orientaciones. *Les Temps Nouveaux*, editado por Jean Grave, fue la revista más importante del comunismo anarquista francés desde su fundación en 1905. Sobre *Le Père*

Tomemos, por ejemplo, *Los errantes* (Los vagabundos) (1897), una litografía producida por Theo Van Rysselberghe para un álbum de grabados publicados por *Les Temps Nouveaux*.

El título de Van Rysselberghe proviene de un poema del mismo nombre del dramaturgo anarquista Emile Verhaeren. En la esquina de la impresión hay un pasaje del poema de Verhaeren que dice: “Así, la gente pobre acarrea su miseria a través de grandes distancias sobre las llanuras de la Tierra...” A fines de la década de 1880 y principios de la de 1890, los trabajadores de Bélgica se habían levantado en una serie de huelgas masivas, con disturbios y enfrentamientos violentos con la policía y el ejército. El primer incidente de este tipo estalló en la ciudad industrial de Lieja, donde una conmemoración de la Comuna de París provocó disturbios a gran escala que se extendieron por toda la región minera industrial del país⁷⁶. Podemos captar mejor la desesperación de los trabajadores de la región a través de fotografías del infierno de sus vidas. Las ciudades prósperas (desde una perspectiva burguesa) donde los

Peinard, L'en dehors y La Plume, véase Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics; Fin de Silcle France* (Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989): 17–36. Sobre *L'Aisette au Beurre y Les Temps Nouveaux*, ver Patricia Leight en, "Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art," *Modernism/Modernity* 2 no. 2 (1995): 26–27.

76 Stephen H. Goddard, *Les XX and the Belgium Avant-Garde* (Lawrence, KS: Spencer Museum of Art, 1992): 24.

trabajadores se dedicaban a peinar montones de escoria en busca de pedazos de carbón. Hombres, mujeres y niños trabajaban jornadas de diez a trece horas, seis días a la semana, en las minas y molinos de Bélgica; se les pagaba al nivel de subsistencia o por debajo de él, y si no había trabajo, se morían de hambre⁷⁷.



Theo Van Rysselberghe: *Los errantes*

Los errabundos de Van Rysselberghe son refugiados desplazados por la pobreza, la policía y el ejército. En la década de 1890, miles de esas familias se vieron obligadas a recorrer las carreteras de Bélgica debido al desempleo, los cierres patronales o los actos brutales de represión del

77 *Ibíd.*, 56, 69–70, notas 6, 7.

gobierno; “Acarreando su miseria por grandes distancias”, como escribió Verhaeren. Enfurecido por la injusticia, Van Rysselberghe retrató a estos marginados en su momento más abyecto de derrota, condenados a vagar sin fin en un mundo gobernado por un sistema económico que “capitaliza todo, asimila todo y lo hace suyo”⁷⁸.

Pero, ¿hacia dónde podrían haber vagado? Quizás a la ciudad, para unirse a las multitudes de desempleados y subempleados. La litografía de Henri Lebasque *Provocación* (1900), distribuida por *Les Temps Nouveaux*, da testimonio del tipo de marginación que les espera en los grandes mercados del capital.

Una dura crítica de la hambruna frente a la generosa plenitud. La provocación es la mercantilización del pan, el sustento más básico de la humanidad. Una niña está de pie, hambrienta y apática, delante de un escaparate brillantemente iluminado; el negocio prospera mientras la niña tiene hambre.

Un testimonio similar de la naturaleza inhumana del capitalismo se captura en un dibujo para la edición de julio de 1907 de *Les Temps Nouveaux* de George Bradberry, que representa a un vagabundo demacrado que se detiene para mirar fijamente a las vacas gordas que rumian. “El hombre

78 Jacques Camatte, *The world we must live* (Nueva York: Autonomedia, 1995): 39.

hambriento”, dice el pie de foto, “¡envidia a las bestias saciadas!” Y así, el paria rural se queda mudo junto al campo: sin valor, sin un centavo y “sin valor”.



Mientras que algunos artistas anarquistas se centraron en la difícil situación de los desposeídos, otros optaron por retratar la opresión del trabajo bajo el capitalismo. En 1889, Camille Pissarro creó un pequeño folleto titulado *Social Turpitudes*, que describía la monotonía de las formas emergentes de trabajo asalariado urbano. Entre ellos se encuentra una imagen de costureras sujetas a la atenta mirada de un supervisor. Se encorvan sobre el trabajo a

destajo en una prisión de deudores donde han sido condenadas por su pobreza a tareas interminables y repetitivas como esta.



Camille Pissarro: *Turpitudes sociales*

Pissarro también describió la brutalización de los jornaleros; una ilustración para la edición de mayo de 1893 de *Le Plume*, por ejemplo, muestra el trabajo agotador de los estibadores que pasaban sus vidas, cuando podían conseguir trabajo, paleando y acarreando carbón.

Hasta ahora he discutido la crítica condenatoria de los neo-impressionistas al trabajo industrial capitalista y la

injusticia de la indigencia de la clase obrera. Sin embargo, esta no era la suma total de su punto de vista; también señalaron diferentes posibilidades que yacen latentes en los modos de vida de la Europa precapitalista. Aquí, la crítica estaba casada con la utopía, y la condición de vagabundo se convirtió en un nuevo significado.



Maximilien Luce: *Chimeneas de fábricas; Couillet cerca de Charleroi*

Este último tema surge en un cuadro de Maximilien Luce titulado *The Factory Chimneys: Couillet Near Charleroi* (1898–1899). Luce era un militante obrero intransigente que fue encarcelado por sus actividades anarquistas en

1894. Hacia fines de la década de 1890, viajó por el norte de Francia y Bélgica, registrando sus impresiones sobre los pueblos mineros y las fábricas⁷⁹. Una exposición de sus pinturas celebradas en 1891, llevaron a un crítico de arte anarquista a señalar que encontró en la obra de Luce “el alma sangrante del pueblo y la vida de las multitudes angustiadas e inflamadas por el sufrimiento y la amargura”⁸⁰.

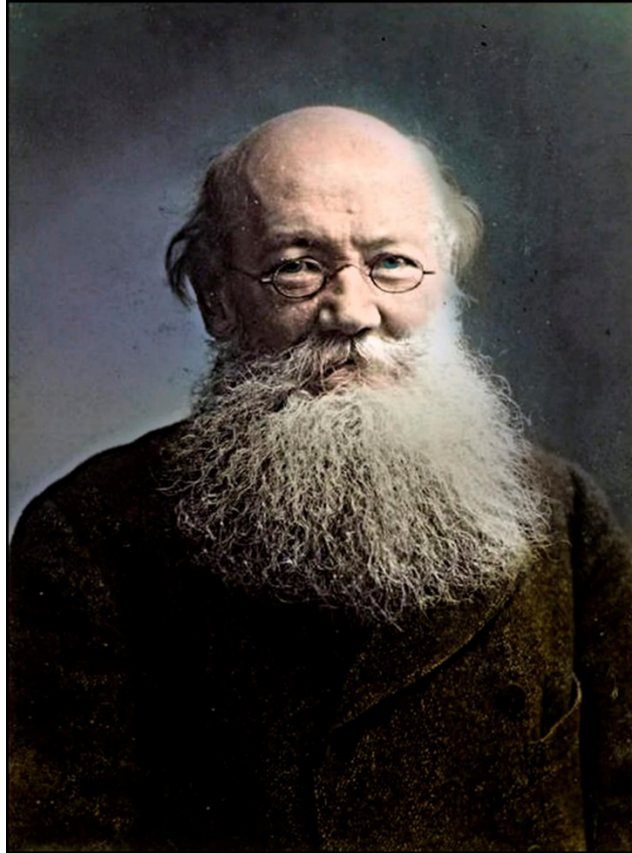
Factory Chimneys está dominado por el sombrío infierno capitalista industrial de Couillet, donde las calles sin árboles de las casas de huéspedes arrojaban trabajadores a diario a las fábricas. Pero en la esquina de la pintura, un hombre y un niño se alejan de la trampa de este infierno. Su destino no tiene nombre; su propósito: indeterminado. Puede que nos estén embarcando en un viaje, o tal vez busquen un respiro momentáneo del entorno gris y contaminado que dejan atrás. En cualquier caso, van vagando de un mundo a otro, el ritmo del capital da paso al ritmo de la naturaleza.

Luce y los neoimpresionistas eran plenamente conscientes de la violencia que el capitalismo emergente ejercía sobre los ritmos de la naturaleza y las contorsiones paralizantes que sus industrias imponían a la humanidad. Leyeron las críticas de Elisee Reclus y Peter Kropotkin, quienes condenaron el desequilibrio del capitalismo

79 Sonn, 145.

80 Georges Darien, "Maximilien Luce", La Plume LVII (1891): 300.

industrial como una violación de las relaciones sociales armoniosas y, en última instancia, de la relación de la humanidad con la Tierra”⁸¹.



Piotr Kropotkin. Fotografía coloreada de principios del XX

Escribiendo en 1864, Reclus observó:

El bárbaro saquea la Tierra; la explota violentamente y no logra restaurar sus riquezas, dejándola al final inhabitable. El hombre verdaderamente civilizado

81 John Clark y Camille Martin describen los fundamentos ecológicos del comunismo anarquista en *Anarchy, Geography, Modernity: The Radical Social Thought of Elisée Reclus*, John Clark and Camille Martin, eds. y trans. (Lanham, MA: Lexington Books, 2004): 3–113.

comprende que su interés está ligado al interés de todos y al de la naturaleza⁸².

Los anarquistas del siglo XIX buscaron acabar con esta barbarie en nombre de un orden social en el que la propiedad sería común y la devastación social y ecológica llegaría a su fin. La armonía implicaba una libertad que respetaba y alimentaba las diferencias mientras sustentaba el bien de todos. Así como la ayuda mutua apuntaló la diversa interrelación entre plantas, insectos y animales, la humanidad podría alcanzar una mayor diversidad a través de la cooperación⁸³. Sin embargo, para muchos, esta visión previsor y exigente parecía ir contra la corriente de la historia⁸⁴.

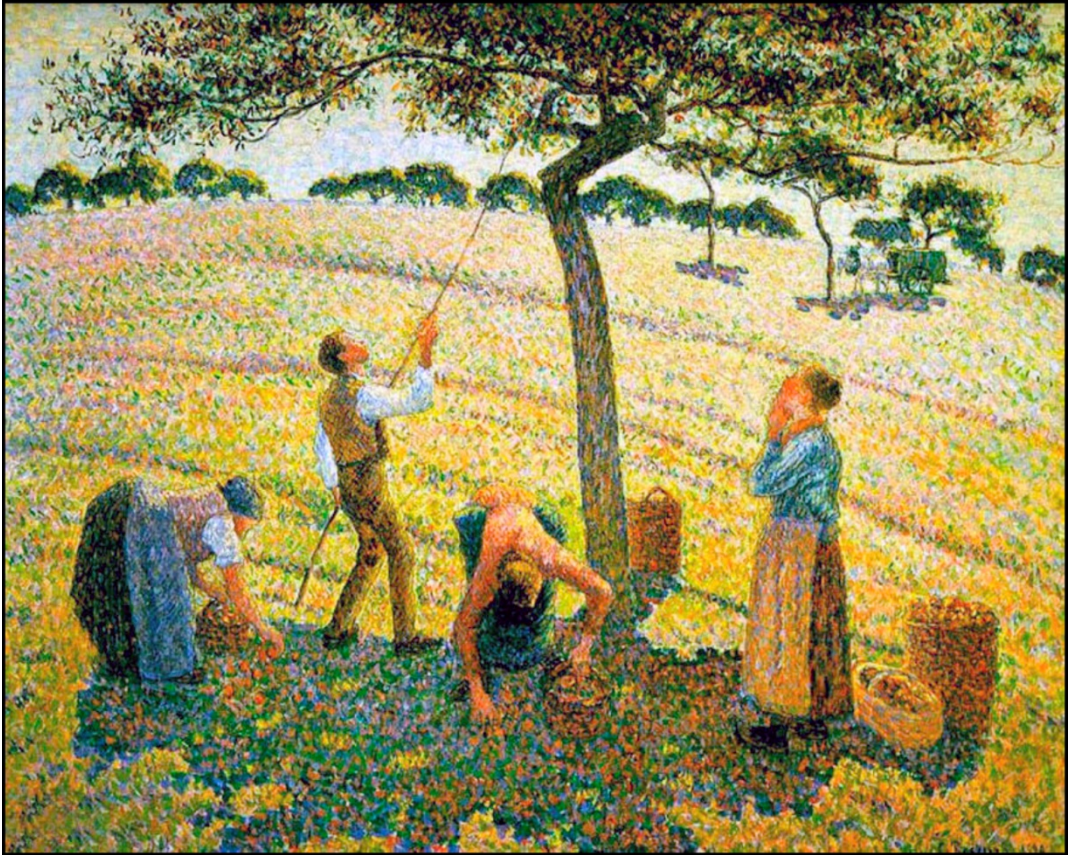
¿Dónde, entonces, podría el anarquismo encontrar una base segura en la sociedad? En primera instancia, entre otros anarquistas. Reclus escribió sobre la obligación de los anarquistas de “liberarse personalmente de todas las ideas preconcebidas o impuestas, y agrupar gradualmente a

82 Elisee Reclus, "Du Sentiment de la nature dans les sociétés modernes", *La Revue des deux mondes* I (diciembre de 1864) citado en Marie Fleming, *The Geography of Freedom* (Montreal: Black Rose Books, 1988): 114.

83 Peter Kropotkin esboza esta tesis en Peter Kropotkin, *Mutual Aid* (Montreal: Black Rose Books, 1988).

84 A medida que el siglo XIX llegaba a su fin, el marxismo, que argumentaba que la expansión del capitalismo industrial era el precursor necesario del socialismo, atrajo a millones a su redil. Sobre el marxismo y el capitalismo industrial, véase Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*. (San Luis: Telos Press, 1975).

nuestro alrededor a camaradas que vivan y actúen de la misma manera”. Tales “sociedades pequeñas e inteligentes”, argumentó, podrían formar la base de un orden social más armonioso⁸⁵.



Camille Pissarro: *La cosecha de manzanas*

Sin embargo, las comunidades de anarquistas no fueron la única fuerza social que actuó contra el leviatán imperialista capitalista. Reclus y otros observaron los patrones sobrevivientes de existencia comunal entre los campesinos, donde aún prevalecían los trazos de diferentes ritmos sociales. Las grandes pinturas neoimpresionistas de Camille Pissarro, como *La cosecha de manzanas* (1888), capturan la

85 Reclus a Clara Koeltlitz, 12 de abril de 1895 citado en Fleming, 175.

cadencia de esta vida, donde el trabajo estaba relativamente al margen del régimen regulatorio de la producción capitalizada. Estos trabajadores se toman su tiempo; se detienen a charlar entre ellos, y su actividad es voluntaria y cooperativa. Aquí, la humanidad transforma el mundo a través del cultivo en lugar de destruirlo.

Por lo tanto, la vida cotidiana se acerca aquí a una condición de armonía similar al anarquismo, o eso pensó el escritor y crítico anarquista Octave Mirbeau. Para él, los lienzos de Pissarro representan un mundo animado por “lo ideal”, donde las grandes ciudades, “por florecientes que sean, no son más perceptibles, no tienen más importancia planetaria, detrás del pliegue del terreno que las oculta, que el nido de alondra en el fondo de un surco”⁸⁶. Sin duda, estas pinturas rayan en la utopía. Sabemos que Pissarro y otros artistas anarquistas también representaron la brutalización de los trabajadores campesinos sin tierra en las grandes haciendas capitalizadas de la Francia rural. Sin embargo, los neoimpresionistas estaban igualmente cautivados por el ciclo de vida que encontraron en las pequeñas aldeas y latifundios de Europa, donde aún persistían la autosuficiencia y las formas precapitalistas.

De hecho, la técnica de los neoimpresionistas estaba

86 Octave Mirbeau, "Camille Pissarro," *L'Art dans deux mondes*, 8 (10 de enero de 1891), citado en Martha Ward, *Pissarro, neo-impressionism and the spaces of the Avant-Garde*. (Chicago: University of Chicago Press, 1996): 181.

teñida de política anarquista. Su aplicación de colores únicos y discretos en el lienzo, los pequeños puntos de pintura que dan a sus cuadros su brillo suave y sus matices resplandecientes, de acuerdo con los principios científicos de la visión, producen un efecto armonioso general. Esta técnica pictórica era su analogía para cantar la armonía en libertad que podía unir a la humanidad y, a su vez, reconciliarnos con la naturaleza. En su magistral estudio del movimiento, Robyn Rosiak escribe que la síntesis visual del lienzo neoimpresionista representaba:

... el proceso progresivo a través del cual se logra la armonía y la variedad en la unidad (términos que definían la estructura social anarquista ideal). Esto, por supuesto, eran los mismos términos que los neoimpresionistas y sus críticos usaban para describir las prácticas neoimpresionistas, similares a los individuos humanos que en la teoría social anarcocomunista se agrupan para formar composiciones sintéticas, unificadas y armoniosas, que aparecen como tales debido a la forma en que los colores discretos se aplican científicamente para complementarse entre sí mientras conservan su propio carácter único⁸⁷.

Así, los neo-impresionistas fusionaron la política con la

87 Robyn Sue Roslak, *Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth: the Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communism Social Theory* (tesis doctoral, Universidad de California en Los Ángeles, 1987); 204.

realidad, dando a sus ideales una presencia material en forma de crítica social sobre lienzo que apuntaban hacia un futuro anárquico.

Por supuesto, este futuro no podría lograrse sin una revolución. Y los anarquistas sabían que, entre las masas de trabajadores desplazados y desposeídos, el recuerdo de las revueltas y la esperanza de la revolución permanecían intactos. De hecho, muchos militantes anarquistas surgieron de las filas de estos trabajadores itinerantes, quienes jugaron un papel clave en el movimiento mientras viajaban de un lugar a otro difundiendo ideas revolucionarias a través de panfletos, canciones y conversaciones⁸⁸. En 1896, Henri-Edmond Cross rindió homenaje a uno de esos anarquistas en una ilustración, *The Wanderer* (El errabundo), publicada por *Les Temps Nouveaux*. Es posible que copias de esta impresión hayan circulado a lo largo y ancho de Francia y más allá.

En él, el “Vagabundo” se sienta solo, atrapado por un jolgorio visionario, representado detrás de él. La revolución ha triunfado, y los trabajadores están arrojando las insignias de la opresión capitalista –banderas y otros símbolos de autoridad– en un fuego furioso. Estos trabajadores, y el propio vagabundo, están rodeados de un hermoso paisaje

88 Para una discusión de época sobre los anarquistas itinerantes y su papel en el movimiento, véase Felix Dubois, *The Anarchist Peril* (Londres; T. Fisher Unwin, 1894).

neoimpresionista: la armonía en libertad ha desterrado la tiranía.



Los anarquistas como los de *El errante* de Cross eran marginados, pero también eran libres. Su libertad residía en el día a día al margen del capital, así como la visión revolucionaria que propagaban a quienes encontraban en el camino. Como los vagabundos de Anaïs Nin, ellos también abandonaron el tiempo, las posesiones, el trabajo y la esclavitud al negarse a obedecer. Y, como ellos, existían a contra-ritmo de una sociedad en la que sus ideales se consideraban sin valor.

Pero también luchaban por un mundo mejor.

III. OBSCENIDAD.

EL ADVENIMIENTO DADÁ EN NUEVA YORK

Muchos están familiarizados con el movimiento dadaísta de principios del siglo XX, cuando los artistas contra la guerra de una variedad de países se unieron a él contra el orden social y cultural que había dado lugar a la Primera Guerra Mundial. En la literatura actual, es común comparar los inicios de Dadá en Nueva York con la llegada del artista francés Francis Picabia en junio de 1915 y sus cinco “retratos de objetos” publicados en el número de julio-agosto de la revista de arte de vanguardia *291*⁸⁹. Estas representaciones se destacan porque encarnan muchas de las características definitorias de la producción dadaísta en Nueva York, en el sentido de que su evocación del industrialismo y el comercialismo violaron las convenciones que definen el arte

89 Rudolf E. Kuenzli, "Introducción", *New York Dada*, Rudolf E. Kuenzli, ed. (Nueva York: Willis Locker y Owens, 1986): 2–3.

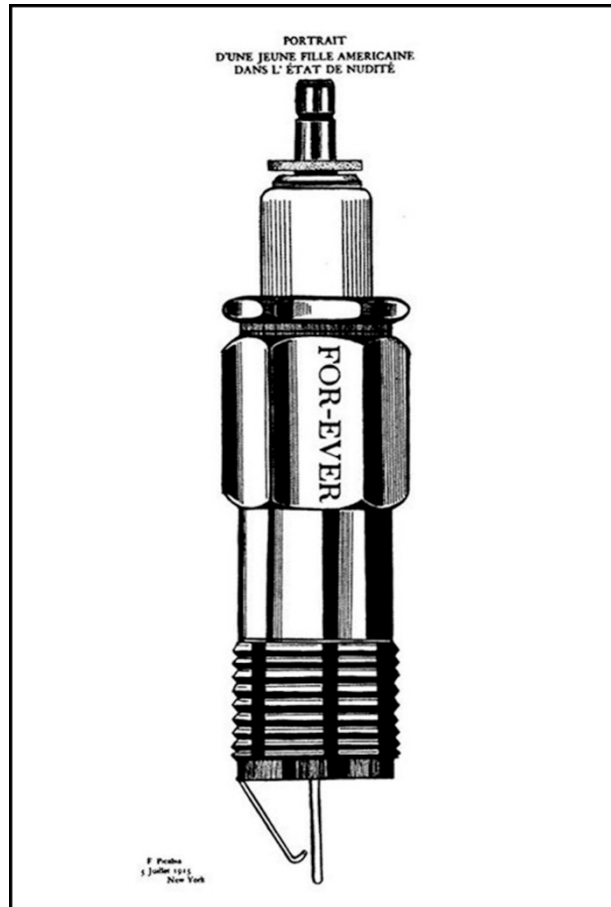
mientras desencadenaban simultáneamente una cadena de lecturas asociativas que transgredían el tema en cuestión.

Donde me separo de la opinión predominante, sin embargo, es con respecto a la actitud de Picabia hacia los Estados Unidos y, por extensión, el papel que se le atribuyó en el desarrollo del modernismo estadounidense. La historiadora de arte Wanda Corn y otros han argumentado que los “retratos de objetos” fueron una incorporación de celebración de la cultura popular estadounidense al arte, una ampliación, por así decirlo, del panorama modernista para incluir el punto de vista estadounidense⁹⁰. Sin embargo, esta lectura minimiza la complejidad de los retratos de Picabia, así como la política disidente que los inspiró. A modo de respuesta, este capítulo se centra en una de estas obras, *Portrait of a Young American Girl in an State of Nudity* (1915) [Retrato de una joven americana en estado de desnudez], como un estudio de caso sobre cómo el advenimiento del dadaísmo en Nueva York estuvo ligado a una crítica anarquista de la cultura estadounidense contemporánea, y el tipo distintivo de cultura de la modernidad que encarnaba.

Picabia era un pintor residente en París que visitó por primera vez los Estados Unidos en compañía de su esposa,

90 Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* (Berkeley: University of California Press, 1999): 64–66.

Gabrielle Buffet–Picabia, en 1913 para asistir a la inauguración de una exposición a gran escala del modernismo europeo y estadounidense conocida como Armory Show.



Fancis Picabia, Retrato de una joven americana en estado de desnudez

La exhibición comenzó en Nueva York (17 de febrero al 15 de marzo) y luego viajó a Chicago (24 de marzo al 16 de abril) antes de cerrar en Boston (28 de abril al 19 de mayo). Los Picabia llegaron a Nueva York el 20 de enero y se quedaron hasta febrero y marzo antes de regresar a Francia el 10 de abril. En Nueva York, la pareja se reunió con el fotógrafo Alfred Steiglitz, que dirigía una pequeña galería no

comercial (conocida como “291”, Dada su dirección en la Quinta Avenida) y una revista –*Camera Work*– que mostraba los últimos experimentos en el modernismo europeo y estadounidense. Durante su estadía, los Picabia se acercaron a Steiglitz y a otros jóvenes de su círculo, en particular el caricaturista mexicano Marius de Zayas, el periodista anarquista Hutchins Hapgood y Paul Haviland, un artista rico, coleccionista y fotógrafo⁹¹.

Antes de su visita a Nueva York, Picabia había estado exhibiendo durante poco menos de dos años con un grupo de cubistas parisinos (los “cubistas de salón”) dirigidos por el pintor y teórico Albert Gleizes, coautor de la declaración seminal *Cubismo* (1912), con su colega pintor Jean Metzinger. Gleizes fue la dinamo organizativa del grupo que montó exposiciones, promovió el movimiento en la prensa y desalentó cualquier desviación estética⁹². Los éxitos del grupo en París aseguraron que cuando los organizadores estadounidenses del Armory Show fueran a Francia en busca del arte moderno, regresarían con una lista sustancial de pinturas y esculturas cubistas. En el Armory Show, Picabia exhibió cuatro pinturas, incluida *Dances at the Spring* (1912) [Danzas de primavera], junto con obras de

91 Para Picabia y Gabrielle Buffet–Picabia, consulte la autoridad principal sobre el Dadá de Nueva York, Francis Al. Naumann, *New York Dada* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994): 19–20.

92 El papel protagónico de Gleizes se discute en "Clark Andiff, Inverting Bergson; Cultural Politics and the Parisian Avant–Garde" (Princeton: Princeton University Press, 1993).

Gleizes, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Roger de La Fresnaye, Fernand Leger y Jacques Villon



Francis Picabia: *Danzas de primavera*

Las pinturas de Picabia eran ejemplos de libro de texto de la estética cubista de alrededor de 1912, que seguían los principios metafísicos del filósofo francés Henri Bergson. Brevemente, Bergson argumentó que la visión convencional científica del mundo, que filtraba la percepción a través del tiempo de reloj, la física newtoniana y la geometría euclidiana, era una falsedad. Desarrollando una metafísica para contrarrestarla, postuló que el verdadero estado de la materia solo podía captarse a través de una suspensión del

intelecto para abrirnos a la intuición. Según Bergson, los artistas eran más capaces que otros de entrar en un mundo simpático e intuitivo de relaciones con el mundo, afirmación que también fue pregonada por Gleizes y los cubistas, que basaban su estilo en esos principios⁹³.

En Time and Free Will (1889) [Tiempo y libre albedrío], *Creative Evolution* (1907) [Creación evolutiva] y otras obras, Bergson argumentó que la materia era en realidad energía en una condición de flujo e interpenetración y que cada momento en el tiempo era cualitativamente diferente del anterior, como la condición de la materia misma. Esta era la realidad que describe el cubismo. En *Dances of the Spring* de Picabia, por ejemplo, los cuerpos de los danzantes parecen romperse y fundirse con su entorno porque el pintor intenta representar el dinamismo de la materia, el espacio y el tiempo filtrados a través de su intuición artística⁹⁴.

Así estaban las cosas en 1912. Sin embargo, al llegar a Nueva York, Picabia hizo una ruptura dramática con el movimiento cubista. Como registró Hutchins Hapgood en una entrevista para el periódico *Globe*, Picabia argumentó que el papel del artista no era “reflejar el mundo externo”,

93 Véanse las listas del catálogo de obras expuestas en *The Armory Show 50th Anniversary Exhibition* (Nueva York: Clarke and Way, 1963): 190, 200.

94 Sobre la estética cubista codificada por Gleizes y Metzinger, véase Antliff, *Inventing Bergson*, 39–66.

sino más bien “hacer reales, por medios plásticos, estados mentales internos”⁹⁵. Ya no seguía el cubismo porque los cubistas eran “esclavos del extraño deseo de reproducir” el mundo exterior, al igual que los viejos maestros cuyas obras colgaban en las polvorientas salas del Louvre⁹⁶.

Mientras sus pinturas cubistas estaban en exhibición en el Armory Show, comenzó a trabajar en un nuevo estilo “postcubista”⁹⁷. Este era un “medio de expresión libre, espontáneo y siempre variable en forma y ondas de color”, pintado “según las órdenes, las necesidades, la inspiración de la impresión, el estado de ánimo recibido”⁹⁸. Los resultados, dieciséis acuarelas, incluida *New York Perceived Through the Body* (1913) [Nueva York percibida a través del cuerpo], se exhibieron en una exposición individual (con catálogo) que se inauguró en la galería 291 de Steiglitz el 17 de marzo, dos días después de cerrar la etapa de Nueva York del Show Armory⁹⁹. En una declaración especial del catálogo que resume su nueva estética, Picabia afirmó estar

95 Hutchins Hapgood, "A Paris Painter", N. York Globe, 20 de febrero de 1913, 8.

96 "Picabia, Art Rebel, Here O Teich New Movement", New York Times (16 de febrero de 1913): secc. 5, 9.

97 El estilo estaba destinado a suscitar controversias. Ver Ineana B. Leaves, *From "291" to Zurich: The Hirth fDal* (Ann Arlmr, MI: UMI Research Press, 1983): 74–75.

98 "Impresiones de Nueva York de un poscubista", New York Tribune (9 de marzo de 1913): parte 11, 1.

99 La exhibición se llevó a cabo del 17 de marzo al 5 de abril.

desatando “los sentimientos misteriosos de su ego”. Un artículo sobre “La última evolución en el arte de Picabia” publicado en la revista de Stieglitz, *Camera Work*, fue más allá: Aquí, su estilo fue caracterizado como “la verdadera Anarquía, necesaria y prevista”¹⁰⁰.

¿Qué impulsó a Picabia a rechazar el cubismo en favor de la abstracción? El ímpetu puede ser trazado hasta un segundo ex cubista, Marcel Duchamp. En el verano de 1912, Duchamp se fue de París a Munich, donde estudió el manifiesto anarquista-individualista de Max Stirner, *El ego y su propiedad*, una afirmación del individualismo libertario¹⁰¹ y una crítica materialista de la metafísica, la religión y las nociones de la verdad que sentaban las bases para la división jerárquica de la sociedad entre los que tenían conocimiento y los que no; a partir de lo cual se sigue todo un tren de desigualdades económicas, sociales y políticas, todas las cuales eran antitéticas al anarquismo”¹⁰².

100 El prefacio se reimprimió como "Cubism by a Cubist: Francis Picabia in the Preface to the Catalog of his New York Exhibition", *For and Against: Visson the Intemational Exhibition hrlrd in New York and Chicago*, Frederick James Gregg, edición (Nueva York: Association of American Painters and Sculptors, Inc., 1913): 45. Véase también Maurice Aisen, "The Latest Evolution in Art and Picabia", *Camera-Work*, Special Number One 1913): 21.

101 La influencia de Stirner es discutida en Francis Al. Naumann, "Marcel Duchamp: A Reconciliation of Opposites," *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Rudolf E. Kuenzli and Francis M. Naumann, eds. (Cambridge, A1A: MIT Press, 1989): 29–32.

102 Max \$tirncr, *The Ego aid Its Own* (Londres: AC Field, 1915):

Al combatir la metafísica, Stirner respondía que las ideas están indeleblemente arraigadas en nuestro ser corporal. El egoísta, por lo tanto, no reconocía reinos metafísicos o verdades absolutas separadas de la experiencia. De hecho, Stirner consideraba que la noción misma de un “Yo” era una forma de alienación metafísica. Para el “egoísmo” libertario, escribió Stirner, “no es que el ego sea todo, sino que el ego destruye todo. Sólo el ego que se disuelve a sí mismo... soy realmente yo. [El filósofo] Fichte habla del ego 'absoluto', pero yo hablo de mí, del ego transitorio”¹⁰³. Una vez consciente de su libertad, este ego autodeterminado y creador de valores inevitablemente llega a una “autoconciencia contra el Estado” y sus leyes y reglamentos opresores¹⁰⁴. “Como dijo Stirner, “no existe ni siquiera una verdad, ni el derecho, ni la libertad, ni la humanidad, etc., que tengan ascendencia ante mí, y a las que yo me someta”¹⁰⁵. Concluía:

Soy dueño de mi poder, y lo soy cuando me reconozco como único. En el único, el mismo propietario vuelve a su nada creadora, de la que nace. Toda esencia superior por encima de mí, ya sea Dios, ya sea humano, debilita el sentimiento de mi unicidad y palidece ante el sol de esta conciencia. Si yo me preocupo por mí mismo, el

180–190; 473.

103 *Ibíd.*, 237.

104 *Ibíd.*, 361.

105 *Ibíd.*, 463.

único, entonces mi preocupación descansa sobre su creador mortal, transitorio, que se consume a sí mismo, y puedo decir: he puesto mi asunto en nada¹⁰⁶.

Años más tarde, Duchamp relató que la lectura de Stirner en Munich, le llevó a una completa liberación”¹⁰⁷. Él y Picabia estaban muy próximos, y al regresar a París ese otoño, discutieron extensamente las ideas de Stirner¹⁰⁸. En cualquier caso, apenas tres meses después, Picabia estaba presentando a los neoyorquinos “los misteriosos sentimientos de su ego” en expresiones fluidas “alejadas” de la “convención” cubista y su “cuerpo de leyes y valores aceptados”¹⁰⁹.

Si el egoísmo de Stirner empujó a Picabia a adoptar un nuevo estilo expresivo, también, evidentemente, reforzó su predilección por desafiar las costumbres estatistas y religiosas de su época: Picabia era un archihedonista que se involucraba en numerosas aventuras extramatrimoniales y en el consumo excesivo de drogas. “Iba a fumar opio casi todas las noches”, recordaría más tarde Duchamp, “[y] sabía

106 *Ibid.*, 490.

107 Naumann, "Una reconciliación de opuestos", 29.

108 Por ejemplo, Duchamp y Picabia podrían haber conversado sobre Stirner durante un viaje a Jura, Francia, en octubre de ese año, justo antes del viaje de Picabia a los Estados Unidos. El viaje del Jura se discute en William A. Camield, *Francis Picabia: His Art, Life and Times* (Princeton, Princeton University Press, 1979): 35.

109 "Impresiones poscubistas de Nueva York", I.

que también bebía mucho”¹¹⁰. Este hedonismo tomaría un giro decididamente político después de que Picabia regresara de Nueva York.

Por ejemplo, en 1913, prestó su nombre a las protestas lideradas por los anarquistas en París contra la censura de un monumento recién inaugurado en el famoso cementerio Pere Lachaise en honor al homosexual más notorio de la época, Oscar Wilde (1854–1900).

Objetando los genitales prominentes del monumento y la idea misma de que un homosexual deshonorado no merecía un memorial, los funcionarios cubrieron la estatua con una lona y colocaron una placa de metal sobre el órgano infractor. En respuesta, un grupo de artistas anarquistas–individualistas con sede en París que se autodenominaban los Aristócratas montaron una campaña en defensa del monumento.

Escribiendo en su revista *Action d'art*, celebraron la sexualidad de Wilde como una expresión saludable del anarquismo egoísta y condenaron a los censores como pervertidos obsesos por el sexo cuya mojigatería iba en contra de las leyes de la naturaleza.

110 Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (Nueva York: Da Capo, 1987): 32. Mark Antliff, "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the Action d'art Group", 1906–1920, *Oxford Art Journal* no. 21 (1998): 109.

También publicaron una declaración contra la censura de una página completa con el nombre de Picabia entre sus firmantes¹¹¹.

Picabia no tardó en organizar su propia protesta contra las mismas fuerzas censoras que asediaban el monumento a Wilde.

Su primer ejercicio a gran escala de “egoísmo” artístico al regresar de Nueva York fue un ataque a la represión de los impulsos sexuales bajo el régimen moral del catolicismo con un lienzo imponente. Enigmáticamente titulado *Edtaonisl* (Eclesiástico) fue exhibido en el Salón de Otoño de noviembre de 1911.

El objeto de la pintura era un sacerdote dominico a quien Picabia había presenciado durante el viaje por mar a Nueva York observando furtivamente los ensayos de una bailarina exótica parisina.

Cuando se le pidió que explicara su pintura, Picabia relató que había fusionado impresiones del “ritmo de la bailarina, el corazón palpitante del clérigo, el puente [del transatlántico]... y la inmensidad del océano”¹¹².

111 Virginia Spate, *Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris, 1910 1914* (Oxford: Oxford University Press, 1978): 328.

112 Camfield, 61.



Francis Picabia: *Edtaonisl (Eclesiástico)*

Aquí, Picabia se hizo eco de un principio central de la filosofía de Stirner: que la noción idealista de un “alma” separada del cuerpo fomentaba la autoalienación y la supresión de nuestros deseos y placeres naturales¹¹³.

Arraigada en la sensación, su crítica pictórica de la alienación hizo estragos en las convenciones artísticas con

113 La fusión mente-cuerpo es la base de la crítica materialista de Stirner del "alma", un concepto autoalienante utilizado por la cristiandad para suprimir nuestras inclinaciones sensuales. Ver Allan Anliff, *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2001): 77; Stimer, 451–453.

el idealismo metafísico y el voto de castidad del sacerdote. Por lo tanto, desacreditó la piedra angular moral del catolicismo y, al mismo tiempo, dejó estupefactos a los críticos ante uno de los primeros ejemplos del modernismo de abstracción en toda regla¹¹⁴.

Cuando comenzó la Primera Gran Guerra en agosto de 1914, Picabia fue reclutado, pero inicialmente evitó las trincheras organizándose en el alistamiento como chofer para un general de caballería francés detrás de las líneas, primero en Burdeos y luego en París. Cada vez más amenazado por la progresión de la guerra (se le consideró apto para la infantería), a continuación, obtuvo una asignación como agente de compras del ejército y fue enviado al extranjero en el verano de 1915 para adquirir suministros en el Caribe. Rápidamente abandonó su misión llegando a Nueva York en junio de 1915, se reconectó con de Zayas, quien acababa de lanzar el número del mes de marzo de la revista satírica de vanguardia *291*. Mientras aún estaba en París, Picabia había contribuido con *Girl Born Without a mother* [Chica nacida sin madre] (hacia 1915), una representación vagamente esbozada de varillas y resortes que brotan en una actividad mal definida a la edición de junio de 1915 de *291*. Esto fue seguido en la edición de julio–agosto por los cinco “retratos de objetos” meticulosamente ejecutados, incluido el dibujo de una bujía, el *Retrato de una joven estadounidense en estado de*

114 La recepción crítica se analiza en Camfield, 59.

desnudez (1915), mencionado al comienzo de este capítulo¹¹⁵.

Leídos secuencialmente, los retratos son comentarios ingeniosos y a veces cáusticos sobre las personalidades asociadas con el diario de de Zayas. El retrato de la cubierta de *291*, por ejemplo, es una cámara rota con lente extendida, cuyo fuelle se ha desprendido de la colapsada armadura. La cámara está en un automóvil con el freno puesto en estacionamiento, y la palanca de cambios descansando en punto cero. La lente mira hacia la palabra “Ideal” impresa encima en escritura gótica; al lado del aparato está grabado, Aquí, Este es Steilight / Fe y amor (1915). Steiglitz, de quien Picabia se había hecho amigo durante su primera excursión a Nueva York en 1913, tenía un largo historial de oposición a la comercialización del arte moderno, que temía comprometería la integridad creativa del artista. Durante más de una década, había dirigido su galería como un lugar no comercial donde los neoyorquinos podían exponerse a la fotografía, la escultura y la pintura modernas y, si Steiglitz los consideraba sinceros en su admiración, compraba alguna obra a precios que variaban ampliamente según el país, los medios del admirado y otras

115 Naumann, *New York Dada*, 59–60. Según Michel Sanouillet, los primeros tres números de *291* (marzo, abril, mayo) se enviaron por correo a Picabia en París, y creó su dibujo a pedido de Zayas para incluirlo en el número de junio. Michel Sanouillet, “El primer viaje de Picabia a Nueva York”, *Dada at N. York: New Worldfor Old*, Martin Ignatius Gaughan, ed. (Nueva York: GK Hall, 2003): 118.

consideraciones. Picabia había expuesto en esta galería y estaba íntimamente familiarizado con su funcionamiento, al igual que de Zayas. De hecho, de Zayas había fundado su revista en honor a la galería de Steiglitz para señalar su lealtad a los ideales de este último; sin embargo, para el verano de 1915, estaba reconsiderando su posición.

De Zayas vio la necesidad de un enfoque más convencional, creyendo que los modernistas de calidad podrían mantener su independencia independientemente de las presiones comerciales si su arte era promovido exitosamente por profesionales comprensivos que respetaran su libertad y les pagaran bien por las ventas. Cuando Picabia llegó a Nueva York, se unió al debate del lado de de Zayas y, como resultado, se produjo una ruptura. Para julio, de Zayas había decidido usurpar la preeminencia del proyecto de Steiglitz y embarcarse en una nueva empresa, o ubicarse en el centro de Manhattan y bautizarse como la “Galería Moderna” (la galería finalmente abrió sus puertas en octubre de 1915)¹¹⁶. Exasperados por la continua hostilidad de Steiglitz, Picabia y de Zayas evidentemente le pidieron cuentas.

La portada de julio–agosto de *291* sugería que los esfuerzos de Steiglitz por popularizar el modernismo según él lo veía estaban tan agotados como una cámara rota.

116 Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, Francis M. Naumann, ed. (Cambridge, MA: MIT Press, 1996): 90–96.

También fue un tiro al azar al decoro: el fuelle caído parece un pene flácido e impotente, incapaz de lograr una erección¹¹⁷.

Dentro del diario había cuatro dibujos más. El primero, un autorretrato, era una bocina titulado *El santo de los santos –Autorretrato* (1915). La bocina se coloca contra lo que parece ser un cilindro de automóvil y una bujía representada en sección transversal. A Picabia le encantaban los autos rápidos y aquí está, haciendo sonar su propia bocina como el artista de vanguardia más “avanzado” que nadie. La bocina era seguida por la bujía que representaba el *Retrato de una joven estadounidense en estado de desnudez*, refiriéndose al papel de la artista Agnes Ernst Meyer como la “chispa” que había iniciado la revista al aceptar financiarla detrás de escena. El próximo retrato, *¡De Zayas, De Zayas!* (1915), juega con la visión del editor al fundar una revista dedicada a la sátira. Consiste en un cableado eléctrico que une un conjunto improbable de objetos: un corsé, faros de automóviles, un poste eléctrico y un dispositivo mecánico giratorio, todos los cuales “funcionan” para crear iluminación. El retrato final, *Voilà Haviland the Poet as He Sees Himself* (1915) [He aquí el poeta Haviland como él se ve a sí mismo], muestra a su amigo Paul Haviland como una lámpara eléctrica sin enchufe; antes, en junio de ese año, el

117 Richard Whelan, *Alfred Steiglitz: A Biographie* (Nueva York: Little, Brown, 1995); 348–349.

franco-estadounidense Haviland se había visto obligado a “desconectarse” de participar en *291* tras una citación de su padre para atender el negocio familiar en Francia. Estas referencias insulares serían extrañas a la mayoría de los lectores de *291*; solo han salido a la luz gracias a una minuciosa investigación histórica del arte¹¹⁸. En una entrevista para el *New York Tribune* en octubre de 1915, Picabia describió su nuevo estilo de retrato como revelador y relató que, al desembarcar en Nueva York, le había llamado la atención el “gran desarrollo mecánico” de Estados Unidos. “Recluté la maquinaria del mundo moderno y la introduje en mi estudio”, argumentó provocativamente, porque “la máquina” es “más que un mero complemento de la vida. Es realmente una parte de la vida humana, tal vez su alma misma”¹¹⁹.

Atribuir tal importancia a las máquinas subraya la complejidad multifacética del nuevo estilo de Picabia, en el que profundizó su rechazo al cubismo y su hostilidad hacia las instituciones sociales censoras en una crítica a Estados Unidos en sí mismos. Este fue un ejercicio notable de iconoclastia artística, pero para comprender sus ramificaciones, debemos examinar la *Young American Girl* más de cerca desde una perspectiva cubista.

118 Naumann, *New York Dada*, 60–61.

119 “Los artistas franceses impulsan un arte estadounidense”, *New York Tribune* (24 de octubre de 1915): 1.

Como hemos visto, los cubistas proclamaban su estilo como el producto de una experiencia intuitiva, antiintelectual y cualitativa de la realidad. Llegaron incluso a equiparar a la obra de arte cubista, nacida de la experiencia cualitativa, a un organismo viviente¹²⁰. La antítesis de la percepción cualitativa era el estado mental utilitarista, que cuantificaba y ordenaba la naturaleza estandarizada. Según Bergson, este tipo de pensamiento no era artístico, pero, no obstante, podía proporcionar la ocasión para un tipo distintivo de arte, a saber, el cómic; este es el tema de su libro *Laughter* (La risa) (1900), que analizó la relación del humor con nuestra mente más utilitaria.

La tesis de Bergson se centró en los momentos de disyunción cuando las manifestaciones del ser vivo, orgánico y cualitativo se mezclan con lo inorgánico, cuantitativo y sin vida. Caracterizó el tipo de ser que es la antítesis de una entidad viviente como “ready-made”¹²¹ y “mecánico”. “Las actitudes, los gestos y los movimientos del cuerpo humano”, escribió, se vuelven risibles en “la proporción exacta en que el cuerpo nos recuerda a una mera máquina”¹²². Los contrastes del automatismo con el

120 Antliff, *Inventing Bergson*, 35.

121 Ready-made El término ready-made es un anglicismo traducible como ya hecho, empaquetado, prefabricado, listo para usar. [N. d. T.]

122 Henri Bergson, *Laughter: An essay of the Meanig of the Comic* (1900) en *Comed y Wylie Sypher*, ed. (Baltimore: Johns Hopkins University

movimiento natural, “lo rígido, prefabricado y mecánico” con “lo flexible, siempre cambiante y vivo”, son “los defectos que señala la risa”¹²³. Aquí encontramos uno de los satíricos temas en *Young American Girl* y los otros retratos de objetos; Picabia se basó en las tesis de Bergson sobre el humor para montar lo que era, en efecto, una parodia del cubismo.

Un retrato cubista se entendía como un ejercicio artístico de profunda simpatía, en el que el artista captaba la personalidad única del retratado a través de un proceso de intuición sintonizado con la fuerza vital del sujeto, hasta su dinamismo material. Para citar a Gleizes y Metzinger en el cubismo, circunnavegando el intelecto, el artista crea un “pasaje sensible entre dos espacios subjetivos” en el que “la personalidad del retratado” se “refleja en la comprensión del espectador”¹²⁴. Como tal, la pintura era una expresión única de un momento único en la evolución creativa tanto del artista como del tema.

Young American Girl de Picabia es la antítesis de esto. Es, en términos cubistas, completamente carente de arte, carente de emoción, empatía u originalidad; o más bien, es una inversión paródica de los valores cubistas bergsonianos,

Press): 79.

123 Ibid., 145.

124 Gleizes y Metzinger, *Cubism* citado en *Antliff, inventing Bergson*, 48. Bergson. 126.

un ejercicio de mimetismo que imita el idealismo pictórico que critica en su forma de broma humorística. Para citar a Bergson:

ya sea que encontremos interferencia recíproca de serie, inversión o repetición, vemos que el objetivo de la comedia es siempre el mismo: obtener lo que hemos llamado una mecanización de la vida. Yo tomo un conjunto de acciones y relaciones y lo repito tal como es, o lo invierto, o lo transfiero corporalmente a otro conjunto con el que coincide parcialmente, siendo todos estos procesos los que consisten en considerar la vida como un mecanismo repetitivo, con acción reversible y piezas intercambiables.¹²⁵

Se burla del cubismo, pero este no es el único objetivo. ¿Qué, por ejemplo, estaba diciendo Picabia sobre los Estados Unidos cuando representó a los estadounidenses, incluida una “joven”, como máquinas? Yo diría que estaba emitiendo un juicio y que su evaluación es menos que tardía. Tomando sus comentarios del reportero del *New York Tribune* como nuestro punto principal, Picabia sugiere que los estadounidenses se distinguen como nación por un estado avanzado de industrialismo, que los domina hasta tal punto que las cualidades de la máquina han invadido sus propias almas, por así decirlo. Así, Picabia invierte la lectura metafísica del cubismo de lo que es el ser humano para

125 Bergson, 126.

despejar el terreno para abordar críticamente la cultura de los Estados Unidos. Y a través de este proceso elíptico de reflejo, comenta no solo sobre su destreza industrial, sino también sobre el marketing masivo que lo impulsa. La joven estadounidense de Picabia es una bujía dibujada esquemáticamente, el tipo de cosa que uno podría encontrar en cualquier catálogo de recambios de automóvil, periódico o anuncio de revista¹²⁶. “Sin embargo, si esto es publicidad, ¿qué pasa con su contenido? Despojada del aura de arte, la pátina de belleza encapsulada por el “estado de desnudez” de la joven implicaba algo más: una estratagema de marketing que apuntaba a la función satírica codificada del retrato como provocación sexual.

Este sello sexual tenía raíces parisinas. Con toda probabilidad, se inspiró en parte en *Supermale* (1902) [Superhombre], una novela satírica (y ciertamente obscena para los estándares estadounidenses) del escritor satírico francés Alfred Jarry¹²⁷. El libro de Jarry cuenta la historia de un científico estadounidense que crea una comida que permite, entre otras cosas, tener relaciones sexuales sin parar. En un reto a su padre, la hija del joven científico “un pequeño desliz hecho niña”, demuestra que puede lograr el

126 William Innes Homer ha rastreado las fuentes de publicidad de Picabia. Ver: William Innes Homer, "Picabia's Jeune fille americaine dans l'etat de nudité and 'Her Friends', Art Bulletin 58 (marzo de 1975): 110–115.

127 Linda Henderson, *Duchamp in Context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works* (Princeton: Princeton University Press, 1998): 47–5 I.

mismo resultado a través de la pura fuerza de voluntad. El objeto de sus afectos es un “super-hombre” parecido a una máquina que carece anormalmente de emociones. Después de una larga actuación con la joven, muere mientras está conectado con otro de los inventos de su padre, una máquina de enamorar¹²⁸.

El subtexto Jarryesco de *Young American Girl* de Picabia es la presentación irónica del atractivo sexual femenino americanizado, industrializado y comercializado. Piense en este retrato como una sátira de la publicidad estadounidense en la que Picabia exhibe descaradamente a una joven en “estado de desnudez” con la garantía estándar del fabricante, PARA SIEMPRE, de un desempeño impecable a perpetuidad. Ciertamente, esta última característica es lo que llamó la atención del círculo de 291. En un artículo adjunto sobre los retratos de objetos, de Zayas escribió que el arte moderno solo podría tener éxito en los Estados Unidos si adoptaba las características del comercialismo, y luego elogió a Picabia por inventar tal arte¹²⁹.

Más aún, Picabia había creado un medio artístico para atacar este comercialismo en su propio territorio. *Young American Girl* fue una bofetada en la cara de los valores artísticos puritanos que sustentan el marketing de masas de la feminidad americana moderna. A principios del siglo XX,

128 Alfred Jarry, *The Supermale* (Nueva York: New Directions, 1977).

129 "Not Sec", 291 5–6 julio–agosto de 1915); n.p.

las revistas y los anuncios populares estaban repletos de bellezas inmaculadas pero curvilíneas, como las *Golfistas de vacaciones* de J.C. Leyendecker o la virginal *American Girl* (1912) del popular ilustrador de revistas Howard Chandler Christy, de su serie “Liberty Bells”. En la mente de los editores y del público en general, tales utilizaciones hicieron que el marketing de la feminidad fuera respetable e incluso estética y culturalmente edificante¹³⁰.



Howard Chandler Christy: The american girl

La versión de Picabia de la feminidad comercializada reflejó y se burló del marketing estadounidense al despojar a su prototipo *Young American Girl* de su “esencia” como un

130 Martha Banta destaca la serie de Christy como el prototipo ideal. Martha Banta, *imagining American Women: Idea and Ideals in Cultural History* (Nueva York; Columbia University Press, (987); 206–211.

producto sexual para la venta. Aquí, las políticas de censura hacen su entrada, porque el retrato de Picabia también puede leerse como un desafío a las leyes represivas contra la obscenidad que en ese momento regulaban la producción artística estadounidense, tanto alta como baja.

La punta de lanza de la censura fue Anthony Comstock, agente especial de la Oficina Postal de los Estados Unidos e investigador principal de la Sociedad para la Represión del Vicio de Nueva York, una organización facultada para arrestar y acusar a cualquier persona en posesión de literatura, fotografías u obras de arte para ser juzgada por obscenidad¹³¹. A partir de 1873, cuando se aprobó la ley federal contra la obscenidad (“La Ley Comstock”), Comstock y sus agentes tenían pleno poder para registrar locales y confiscar materiales a voluntad. Solo en los dos primeros años, más de 194.000 cuadros y fotografías fueron confiscados y destruidos bajo su vigilancia. Al mismo tiempo, las organizaciones contra el vicio y las leyes estatales contra las malas costumbres proliferaron en todo el país¹³².

El arte no fue inmune a la embestida. Una de las primeras

131 Nicola Beisel, *Imperiled Innocents: Antony Comstock and Family Reproduction*, in *Victorian Arnicia* (Princeton: Princeton University Press, 1997): 3.

132 Jane Clapp, *Art Censorship: A Chronology of Proscribed and Prescribed Art* (Meluchen, NJ: Scarecrow' Press, (972): entrada 1874 (b), 151.

redadas de Comstock más recientes se dirigieron a una elegante galería de arte de Nueva York por distribuir reproducciones de obras “objetables, lascivas y obscenas” de la “ Escuela Francesa Moderna” (las obras en cuestión eran desnudos de reconocidos académicos franceses como William–Adolphe Bouguereau)¹³³.



William–Adolphe Bouguereau: Bacca y cabra

La represión era tal que en 1895, nada menos que Kenyon Cox, de la conservadora Academia de Diseño de Nueva York, se quejaba amargamente al respecto¹³⁴. “Las bellezas de las ilustraciones del arte comercial estadounidense, por lo tanto, reflejaban más que la mojigatería nativa: eran

133 *Ibíd.*, entrada 1887, 160–161. Algunos de los artistas se enumeran en Nicola Beise 1, *Imperiled Innocents: Anthony Comstock and Family Reproduction in Victorian America*. (Princeton; Princeton University Press, 1997): 168.

134 Kenyon Cox al Sr. Fraser, 2 de abril de 1896, Century Collection, Manuscripts Division, New York Public Library.

cuidadosamente calibradas para vender un producto mientras permanecían firmes dentro de los límites de lo que los censores consideraban respetable.

¿Cuándo la censura en Estados Unidos se convirtió en una preocupación para Picabia? Como hemos visto, al regresar a Francia en el verano de 1913, tuvo un desafío moralizante despectivo en su propio país al firmar la petición en apoyo del monumento a Wilde y al exhibir el *Edtaonisl* anticlerical ese noviembre.

Anteriormente, sin embargo, estuvo involucrado en otra controversia sobre obscenidades. En marzo de 1913, mientras Picabia estaba en Nueva York, el Armory Show viajó al Instituto de Arte de Chicago, donde los conservadores reaccionaron llenando a la prensa de cartas y artículos condenando la exposición, en particular llamando a la sala dedicada a los cubistas franceses “obscena”, “lasciva”, “inmoral” e “indecente”¹³⁵.

La Liga antivicio de la Ley y el Orden de Chicago pidió el cierre de la exposición, y figuras cívicas como clérigos e instructores de secundaria estuvieron de acuerdo¹³⁶. El

135 Véase, por ejemplo, May Bar *Youngsters From Cubists Show*, *Chicago Record Herald* (27 de marzo de 1913): 22; "An Institute Censured by Pastor for Display of 'Vulgar' Pictures", *Chicago Record Herald* (8 de abril de 1913): 9.

136 Milton W Brown, *The Story of the Armory Show* (Nueva York: Abbeville Press, 1988): 208–209.

alcalde de Chicago incluso se sumó al carro visitando la exposición, donde destacó las *Danzas de Primavera* de Picabia y se burló de ellas en compañía de los reporteros¹³⁷.

Finalmente, a principios de abril, el Senado de Illinois envió a un viceinvestigador para examinar la obra de arte.

En una noticia de primera plana del *Chicago American*, el investigador declaró que el cubismo era “lascivo” y temía por su “efecto inmoral en otros artistas”¹³⁸.

Con base en el informe del investigador, el vicegobernador del Estado ordenó a la “Comisión de Esclavas Blancas” antívicio del Senado de Illinois (esclavitud blanca era un término popular para referirse a la prostitución) que determinara si el arte era o no “perjudicial para las costumbres públicas” (al final se permitió que continuara la exhibición)¹³⁹.

137 "I See It" Says Alayor at Cubist Art Show", New York Herald March 28, 1913); 9.

138 "El arte cubista llamado lascivo: investigador de la vicecomisión del Senado teme un efecto inmoral en los artistas", Chicago American (3 de abril de 1913): I.

139 "Comisión de esclavos para probar el arte cubista ", The Inter-Ocean (2 de abril de 1913): 10. Los reporteros que fueron invitados registraron que los Bailarines en la primavera de Picabia fueron nuevamente señalados por comentarios burlescos durante la víspera por la comisión; "El arte de Cubistas asombra a los críticos en el Senado rancio", The Inter-Ocean (J de abril de 1913): I.

El nivel de hostilidad fue tan intenso que los organizadores de Nueva York alarmados publicaron un folleto compilado apresuradamente titulado *A favor y en contra*, que reimprimía, entre otros artículos, una declaración de Picabia en el 291 que había acompañado su exposición “post-cubista” en la galería de Steiglitz¹⁴⁰.

Recordemos que cuando este escándalo llegó a su punto de ebullición a principios de abril, Picabia pasaba un tiempo considerable con el periodista Hutchins Hapgood. Hapgood era miembro de la Liga por la Libertad de Expresión, una organización fundada en 1902 con el propósito expreso de desafiar a Comstock y las leyes contra la obscenidad¹⁴¹.

Picabia bien podría haber discutido la recepción del Armory Show en Chicago con Hapgood o, para el caso, con cualquiera de los artistas y críticos del círculo de Steiglitz. Las profundidades de su desprecio por la censura antivicio se resumen hábilmente en la caricatura publicada en *The Revolutionary Almanac* (1914) de Hippolyte Havel, un amigo de Steiglitz y Hapgood que también conocía a Picabia¹⁴².

140 Picabia, "Cubism by a cubist", 45–48.

141 Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (Nueva York: Harcourt, Bruce and Co., 1939): 279. La fundación de la Liga y las actividades que condujeron a la Primera Guerra Mundial se discuten en David M. Rabban, *Free Speech in Its Forgotten Years, 1870 1920* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); 44–64.

142 Antliff, *Anarchist Modernism*, 97–99.

SAINT ANTHONY



THE GUARDIAN OF MORALS

San Antonio guardián de la moral,
del *Almanaque Revolucionario* de 1914 editado por Hyppolite Havel

La ilustración acompaña a la historia en la que Comstock se eleva sobre las pruebas de la vida en un mundo de “desnudez y desvergüenza”, donde “el bien y la castidad” no son recompensados, mientras que aquellos que “no tienen conciencia ni cuidado” se deleitan con “las alegrías de la vida pecaminosa”.

Frustrado por este estado de cosas, sueña con derrocar a Dios –quien evidentemente ha adquirido el gusto por el vicio– para decretar que el universo entero sea vigilado,

desde el amanecer hasta el ocaso, por un ejército censor de “emisarios, espías y detectives”¹⁴³.

Uno bien puede imaginarse a Picabia riéndose de la broma.

En 1915, los eventos de Chicago de dos años antes podrían haber parecido un recuerdo lejano si no fuera por el hecho de que en Larch, solo unos meses antes de la llegada de Picabia en junio, nada menos que el propio Comstock volvió a molestar a los neoyorquinos al asaltar una exposición de arte en un popular restaurante del Greenwich Village dirigido por Havel y su amante Polly Holiday¹⁴⁴. El arte en cuestión era una serie de desnudos de Clara Tice, una joven artista que había estudiado con el pintor anarquista Robert Henri¹⁴⁵.

Durante la redada, los patrocinadores indignados bloquearon a los oficiales de Comstock hasta que uno de ellos, Alan Norton, editor de una irreverente revista mensual titulada *Rogue*, anunció que compraría toda la

143 "The Confiscated Picture", *The Revolutionary Almanac*, Hippolyte Havel, ed. (Nueva York: Rabelais Press, 1914): 70–71.

144 Marie T. Keller, "Clara Tice, Queen of Greenwich Village, Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity", Naomi Sawelsom Gorse. ed. (Cambridge, MA: MIT Press, 1998): 414 Sobre Havel y Holiday, véase Antliff, *Anarchist Modernism*, 80.

145 Keller, 415.

colección en el acto¹⁴⁶. Esto fue un golpe bajo a los derechos de incautación de Comstock y puso fin a la redada, aunque se presentaron cargos.

El incidente obtuvo cobertura de primera plana al día siguiente en el *New York Tribune* y reavivó la lucha de los modernistas de Nueva York contra el régimen censor de Comstock¹⁴⁷. En mayo y julio de 1915, el promotor de arte y editor Guido Bruno desafió la ley montando dos exposiciones en su Galería de Greenwich Village con dibujos de desnudos de Tice¹⁴⁸. A raíz de su posterior juicio (y absolución) por cargos de obscenidad en septiembre, se organizó un evento judicial simulado en el que Tice se defendió ante una muestra representativa de la vanguardia de Nueva York¹⁴⁹. Para cuando Picabia llegó a Nueva York, por lo tanto, el asunto Tice muy probablemente le habría llamado la atención, dados sus encuentros anteriores con la campaña estadounidense para reprimir el “vicio” durante el Armory Show.

Volvamos a la *Young American Girl* de Picabia para considerarla más de cerca desde esta perspectiva. En su estudio de 1997 *Suspended license* (Licencia suspendida), Elizabeth Childs ha observado que “la historia de la censura

146 *Ibid.* 414.

147 *Ibid.*, 417–418.

148 *Ibid.*, 414.

149 *Ibid.*, 418.

no es solo una cuestión de soluciones institucionales al arte que avergüenza o amenaza; también es una historia de decisiones artísticas individuales tomadas frente a tales políticas”¹⁵⁰. Childs enumera una gama de respuestas artísticas a tal represión, desde la autocensura para evitar la persecución por romper las reglas. También están las tácticas más subterráneas de “trabajar dentro o alrededor del sistema censor del arte”. “Estas tácticas”, escribe, “incluyen cambiar el lugar de exhibición de la obra; cambiar la imagen en sí misma; cambiando el contexto para ver la obra; pareciendo seguir las reglas mientras se codifican sentimientos prohibidos en el arte; o quizás la estratagema más efectiva, atacar a la institución de censura a través del arte mismo”¹⁵¹.

Young American Girl codifica y ataca. Leído como un “anuncio publicitario” descarado de la sexualidad desnuda de una joven, el retrato es nada menos que un ultraje pornográfico digno del procesamiento más severo. Sin embargo, no lo es literalmente; hay que interpretarlo como una provocación. Aquí, Picabia se hizo eco de una de las acusaciones más elocuentes que los radicales estadounidenses lanzaron contra Comstock: la pornografía está en la mente del espectador. Además, al hacerlo, expuso

150 Elizabeth C. Childs, "Introduction, Suspended License Censorship and the Visual Arts", Elizabeth C. Childs, ed. (Seattle: Prensa de la Universidad de Washington, 1997): 15.

151 *Ibíd.*, 16.

la hipocresía que subyace a la censura estadounidense. La desnudez de este retrato tenía que ver con la “comercialización de un producto”; así, de un solo golpe, Picabia desmintió la grasa puritana que facilitaba la capitalización del sexo con fines lucrativos. Aquí, Bergson tiene la última palabra. Entre risas, especuló:

¿No podrían ciertos vicios tener, con el carácter, la misma relación que tiene con el intelecto la rigidez de una idea fija? Ya sea como una torcedura moral o un giro torcido dado a voluntad, el vicio tiene a menudo la apariencia de una curvatura del alma. Sin duda hay vicios en los que el alma se hunde profundamente con toda su potencia, a los que rejuvenece y arrastra consigo en un movimiento circular de reencarnaciones. Esos son vicios trágicos. Pero el vicio capaz de hacernos reír es, por el contrario, el que se trae desde afuera, como un marco prefabricado (ready made) en el que debemos pisar. Nos encuentra y en lugar de trasladarnos su propia rigidez adquiere nuestra flexibilidad. No nos hace más complejos, por el contrario, nos simplifica¹⁵².

Mientras que América estaba plagada de vicios en el peor sentido de la palabra, Picabia estaba plagado de vicios en el mejor sentido.

Su ego sutil y mercurial, intacto por el aspecto “trágico”

152 Bergson, 69-70.

del vicio, desplegó el lado humorístico de la ecuación al parodiar la “torcedura moral” de la “comstockería” como una simplificación mecánica en un “marco prefabricado”: *Retrato de una joven americana en su estado de desnudez*.

Si leemos los retratos de objetos de Picabia como una aceptación directa de las cosas americanas, nos estamos perdiendo algo. Ciertamente, introdujo un nuevo campo de expresión en el arte en los Estados Unidos, pero lo hizo en solidaridad con las corrientes anarquistas de disidencia y decididamente en desacuerdo con los valores establecidos que querían dominar América. En otras palabras, el advenimiento de Dadá en Nueva York fue tanto un evento político como artístico.

IV. VERDADEROS CREADORES.

ARTISTAS ANARQUISTAS DE LA REVOLUCIÓN RUSA

“Tres artistas pasaron la noche en la mansión, ya que fuera del museo había un estudio para hacer arte. Como contaron los artistas, el día de la conmemoración los despertaron con gritos de ¡Dispararé! ¡Manos arriba! Unos soldados armados les ordenaron que se vistieran, los sacaron al patio y junto con los anarquistas los enviaron al Kremlin”. Esta es la narración de Aleksander Rodschenko de un raid del gobierno en la madrugada del 12 de abril de 1918 en la casa del anarquista Morozov de Moscú, publicado en *Anarkhiia* (Anarquía). El informe sobrevive como un fragmento sin fecha en la Biblioteca Pública de Nueva York. donde se archivó la única copia de América del Norte del periódico revolucionario de corta duración casi

desintegrado, descuidado y olvidado, hasta que los restos fueron microfilmados hace algunos años¹⁵³.

La oscuridad de refleja el destino del anarquismo de Rodchenko. Consulte cualquier historia de la vanguardia rusa y leerá que la izquierda artística prometió lealtad a la “Revolución de Octubre”, es decir, al golpe del Partido Comunista de 1917 y a la subsiguiente dictadura¹⁵⁴. Lo que esta narrativa entierra, sin embargo, es una historia desordenada de rebelión artística y represión política que envolvió a Rodchenko y otros durante los años 1917–1919, cuando el anarquismo, no el marxismo, era la razón de ser de su arte.

La Revolución Rusa comenzó en febrero de 1917, después de que los soldados enviados para sofocar las huelgas durante la guerra y los disturbios en la capital de San

153 Todas las citas de *Anarkhiia* son de the New York Public Library holding a menos que se indique lo contrario.

Aleksander Rodchenko, "O Muzei Morozova, II," *Anarkhiia* Esta fue la segunda sección de un artículo de dos partes. El 12 de abril de 1918 vio la primera ola de redadas en los centros anarquistas en todo Moscú. El asalto a la mansión Morozov se ajusta a ese patrón; los artistas fueron despertados por la noche por destacamentos armados, detenidos con los anarquistas que ocupaban el edificio y enviados para ser interrogados.

154 Con la notable excepción del historiador de arte alemán Hubertus Gassner. Ver Hubertus Gassner, "The Constructivists: Modernism on the Way of Modernization", *The Great Utopia: The Russian and soviet avant-garde, 1915–1932*, exh. cat. (Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1992): 298–319.

Petersburgo (rebautizada como Petrogrado durante la guerra y luego como Leningrado) se unieron a las manifestaciones. No era sorprendente que la revuelta estuviera en el aire. Cuando estalló la Primera Gran Guerra, la monarquía absoluta de Nicolás II, zar del Imperio Ruso, se alió con Francia y Gran Bretaña. Los ejércitos rusos, mal equipados y con escasos suministros, fueron enviados a luchar contra las formidables fuerzas de Alemania y Austria–Hungría. Para febrero de 1917, al comienzo de la revolución, se habían perdido millones de vidas rusas, el frente estaba muy dentro del territorio ruso, la economía se estaba derrumbando y el gobierno estaba sobrepasado.

Los acontecimientos en San Petersburgo precipitaron una crisis durante la cual se convenció a Nicolás II de abdicar en favor de un gobierno provisional *ad hoc* formado por líderes políticos de un parlamento hasta entonces sin poder –la Duma– que el zar había creado a principios del siglo XX. El gobierno provisional era pro–capitalista y estaba decidido a continuar con el fallido esfuerzo bélico de Rusia a pesar de la creciente rebelión entre las tropas. Durante la primavera y mediados de 1917, su poder fue usurpado cada vez más en las ciudades, pueblos y regiones rurales por los consejos locales (“soviets”) compuestos por delegados electos que representaban a la mayoría de la población: trabajadores y campesinos. Los “soviets de trabajadores y campesinos” se fusionaron en federaciones regionales, que a su vez se aliaron con los comités de fábrica urbanos formados por

trabajadores que estaban empeñados en afirmar el control público de sus fábricas y talleres. Los soldados también comenzaron a formar soviets y la disciplina en el ejército se derrumbó, preparando el escenario para los acontecimientos de octubre de 1917. Ese otoño, el Partido Comunista Ruso, dirigido por Lenin, consiguió una representación mayoritaria en los soviets de Moscú y San Petersburgo. Reuniendo a otros radicales a su lado bajo el lema de “todo el poder para los soviets”, el Partido Comunista encabezó un exitoso golpe bajo los auspicios de un Comité Militar Revolucionario Soviético.

El 25 de octubre, soldados y trabajadores armados asaltaron la sede de los impopulares centros gubernamentales provisionales en San Petersburgo y Moscú. Los líderes del gobierno provisional Rojo, y al día siguiente el Comité Militar Revolucionario, que estaba bajo el control del Partido Comunista, anunciaron que formarían un nuevo “Soviet de Comisarios del Pueblo” de gobierno integrado exclusivamente por miembros del Partido Comunista, con Lenin al timón. Esto marcó el comienzo de la dictadura del Partido Comunista en la Rusia soviética, una era que solo llegaría a su fin con la caída del muro de Berlín. Pero antes de que esta dictadura pudiera consolidarse, los comunistas tuvieron que luchar durante cuatro años (1917–1921) contra los ejércitos invasores de Alemania y Austria–Hungría, la insurgencia anarquista en Rusia y Ucrania, y una hueste de generales reaccionarios

(conocidos como los “ blancos”) empeñados en restaurar la monarquía zarista.

Volvamos, entonces, a la noche del 11 al 12 de abril de 1918. El mes anterior, el 3 de marzo, una delegación de comunistas actuando en nombre del gobierno soviético concluyó una paz por separado con Alemania y sus aliados en Brest-Litovsk cediendo una cuarta parte de la tierra cultivable de Rusia, una cuarta parte de su población, y las tres cuartas partes de su industria a los imperios alemán y austrohúngaro¹⁵⁵. Antes de la conclusión de las negociaciones, el Partido Comunista se había dividido en un ala de “derecha” leninista, que favorecía una paz separada, y un ala de “izquierda” más popular, que se oponía a la acción. La posición de la izquierda se hizo eco de los sentimientos de la mayoría de los soviets de trabajadores y campesinos, donde se condenaron las negociaciones con Alemania y resolución tras resolución llamaron a una guerra revolucionaria para derrotar al capitalismo mundial¹⁵⁶:

En los primeros meses de 1918, la oposición anarquista a las negociaciones fue firme e inequívoca. En su libro *The Russian Anarchists*, Paul Avrich cita a Aleksandr Ge, un prominente anarco-comunista, quien pronunció un

155 Paul Avrich, *The Russian Anarchists* (Princeton: Princeton University Press, 1967), 1H2.

156 Ronald I. Kowalski, *The Bolshevik Party III Conflict: The Left Opposition of 1918* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991): 146-154.

discurso en el Comité Ejecutivo Central de los Soviets el 23 de febrero en el que amenazó: “Los anarquistas–comunistas proclaman la guerra partisana en dos frentes. Es mejor morir por la revolución social mundial que vivir como resultado de un acuerdo con el imperialismo alemán¹⁵⁷. Los anarcosindicalistas rusos adoptaron la misma posición, llamando a la organización de una “guerra partidista implacable” por parte de destacamentos guerrilleros a lo largo y ancho de Rusia¹⁵⁸. Y hablaban en serio: durante febrero y principios de marzo, los clubes locales de la Federación de Anarquistas de Moscú organizaron destacamentos de “Guardias negros”, armados con rifles, pistolas y granadas¹⁵⁹.

En Moscú había al menos veinticinco clubes anarquistas donde se reunían los destacamentos. Estos clubes eran más que lugares de reunión; eran instituciones culturales radicales. Por ejemplo, la “Dom 'Anarkhiia” (Casa de la Anarquía), donde se publicó el periódico oficial de la federación, *Anarkhiia*, también contaba con una biblioteca y una sala de lectura, instalaciones de “impresión de arte proletario”, un círculo de poesía y un gran salón de actos. en el que se representaban obras de teatro y se daban conferencias¹⁶⁰. Muchas de las estructuras ocupadas por los

157 Avrich, *The Russian Anarchists*, 182.

158 *Ibidem*.

159 *Ibid.*, 183.

160 Gregorii Maximov, *The Guillotine at Work* (Chicago: Alexander

anarquistas habían albergado anteriormente a la élite de Moscú; cuando los anarquistas se mudaron, las convirtieron en comunas e invitaron a los trabajadores a ocupar los nuevos barrios¹⁶¹. La mansión Morozov había sido la residencia del dueño de una fábrica textil que era uno de los hombres más ricos de Rusia; bajo la ocupación anarquista, sirvió como comuna, estudio de artistas y museo del pueblo. Valiosas porcelanas, grabados raros y otras obras de arte fueron destruidas durante el raid del 12 de abril, por lo que Rodchenko protestó enérgicamente en su artículo "O Muzei Morozova"¹⁶².

La razón aducida por los ataques del gobierno el 12 de abril a la mansión de Morozov y otros centros anarquistas en Moscú fue una serie de expropiaciones realizadas por la Guardia negra en marzo y principios de abril, pero la motivación real fue acabar con el movimiento anarquista en Rusia¹⁶³. El estudio del anarquista ruso Gregorii Maximov sobre la represión del movimiento contiene una serie de artículos y documentos que ponen al descubierto la estrategia comunista¹⁶⁴. La fuerza de policía política del

Berkman Memorial Fund, 1940): 406.

161 Avrich, *Los anarquistas Rusos*, 184.

162 Maximov, *The Guillotine at work*, 40; Aleksandr Rodchenko, "O Muzei Morozova", *Anarkhna*, sin fecha

163 "El pogrom de abril en Moscú" en Maximov, *The Guillotine at Work*, 383–393.

164 "Lanzamiento del Comité Extraordinario de Lucha contra la Contrarrevolución (Cheka)", *Znamia Truda* (13 de abril de 1918) en

gobierno, conocida como Cheka, emitió un comunicado oficial a raíz de las redadas declarando que su propósito era desarmar a “bandas que se autodenominan anarquistas”. “El Comité de toda Rusia contra la Contrarrevolución (Cheka)”, dice el comunicado, “invita a todos los ciudadanos que han sufrido los ataques de bandas de ladrones a presentarse en el cuartel general de la milicia con el fin de identificar a los asaltantes detenidos durante el desarme de los grupos anarquistas”. Así, los anarquistas fueron criminalizados. Simultáneamente, el Consejo de Comisarios del Pueblo de Moscú, actuando en nombre del soviet de Moscú, los calificó con una mancha adicional: “contrarrevolucionarios”. La declaración del Consejo decía:

A pesar de la crítica ideológica más desafiante y mordaz de los soviets y del poder soviético por parte de los periódicos anarquistas (*Anarkhiia, Golos Truda* etc.), el soviet de Moscú se abstuvo de tomar cualquier medida represiva contra los anarquistas... Al mismo tiempo, el soviet de Moscú tuvo información precisa de que grupos contrarrevolucionarios enteros se están uniendo a los destacamentos armados anarquistas, teniendo por objeto la utilización de estos últimos para algún tipo de acción encubierta contra el poder soviético. Y ya la prensa y los oradores anarquistas llamaron a sus seguidores a emprender este curso de acción dirigida contra el soviet... El Consejo de

Comisionados del Pueblo, el soviet y la provincia de Moscú y el Presidium del soviet de la ciudad de Moscú se encontraron frente a la necesidad de liquidar la aventura criminal, y desarmar los grupos anarquistas¹⁶⁵.

“Liquidación” es un término apropiado a la luz de los acontecimientos posteriores. Durante las incursiones de la Cheka, cuarenta anarquistas fueron asesinados o heridos, y más de 500 fueron hechos prisioneros. En prisión, fueron despojados de sus ropas y puestos en fila para ser examinados por “los acomodados de la ciudad” invitados, como hemos visto, por la Cheka para identificar a “matones y bandidos”¹⁶⁶. Esa mañana, *Anarkhiia* no apareció, y al día siguiente, el periódico anarcosindicalista *Golos Truda* (La Voz del trabajo) fue clausurado. Al final de la semana, escribe Maximov, “no quedaba ni una sola publicación anarquista en la ciudad”. “Poco después, los comunistas se movilizaron contra los anarquistas en todas las regiones bajo su control. Maximov documenta el progreso de la represión a fines de abril y principios de mayo de 1918 cuando los anarquistas fueron detenidos, desarmados y encarcelados, sus publicaciones suspendidas y sus clubs y comunas destruidas¹⁶⁷. “El golpe”, concluye Maximov, “fue bien dirigido y oportuno” para paralizar el movimiento

165 "An Official Communication ", *Znamia Truda* (13 de abril de 1918) en Maximov, *The Guillotine at work*, 384–385.

166 Maximov, *La guillotina en acción*, 357.

167 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 184.

cuando “todavía estaba en una etapa de crecimiento, de autodeterminación”¹⁶⁸.

A fines de abril, la Federación de Anarquistas de Moscú se reagrupó y relanzó *Anarkhiia* por un breve período; uno de sus primeros números conmemoró las incursiones con un poema (“Ese día”, reimpresso al final de este capítulo) y un grabado en madera toscamente tallado de un anarquista desafiante levantando el estandarte negro, pero en la nueva realidad, las organizaciones anarquistas operaron bajo la amenaza de la represión, con consecuencias cada vez más graves¹⁶⁹. Esta persecución logró romper las filas anarquistas¹⁷⁰. Algunos pasaron a la clandestinidad para lanzar una campaña de guerrilla antileninista que trajo oleadas de arrestos en 1919¹⁷¹. Otros se unieron al Ejército Rojo Comunista y lucharon contra los “blancos”; algunos incluso sirvieron en el gobierno como “anarquistas soviéticos” leales, solo para ser encarcelados a principios de

168 Maximov, *The Guillotine at work*, 410.

169 *Ibid.*, 356.

170 "Siguen los pogromos en Petrogrado y en las provincias", en Maximov, *The Guillotine at Work*, 396–404.

171 "Tot Den", *Anarkhiia*, (13 de abril de 1918). El artista y el poeta no están identificados. Avrich escribe que el ciclo de arrestos, ejecuciones y encarcelamientos se intensificó en 1919, y que para 1920 "la cheka había barrido todo el país", apagando efectivamente el movimiento anarquista. *The Anarchists at the Russian Revolution*, Paul Avrich, editor (Ithaca: Cornell University Paperbacks, 1973): 138.

la década de 1920¹⁷². Durante un tiempo, un ejército insurreccional anarquista ucraniano dirigido por Nestor Makhno escapó de la represión y proporcionó refugio a quienes huían de la recesión comunista., pero cuando terminó la guerra civil, también fue aplastado¹⁷³.

¿Quiénes fueron los artistas del movimiento anarquista durante estos turbulentos años? Según Rodchenko nos encontramos una multitud de artistas y teóricos de vanguardia: Alexei Gan, quien organizó el grupo de “teatro proletario de *la Casa de la anarquía* y defendió las pinturas escénicas del panadero anarquista de dieciséis años, A. Lukashnin; Kazimir Malévich, líder de la escuela suprematista de pintores; la pintora no objetiva Nadezhda Udalt'sova y Olga Rozanova (otra suprematista); los poetas Vladimir Mayakovskii y Vasilii Kamenskii quienes, junto con el pintor futurista David Burliuk, fundaron el club anarquista “Casa del Arte Libre” en Moscú; y Vladimir Tatlin, un escultor pionero¹⁷⁴.

172 Avrich, *The Russian Anarchists*, 100–203. En noviembre de 1921, la sede de Moscú de los anarquistas soviéticos fue allanada y sus líderes encarcelados. “La persecución de los anarquistas universalistas” en Maximov, *The Guillotine at work*, 5(13–505).

173 Las colaboraciones anarquistas con los bolcheviques se discuten en Avrich, *The Russian Anarchists*, 196–203. Para una historia de la insurrección anarquista ucraniana y su subsiguiente represión, ver Peter Arshinov, *History of the makhnovist movement (1918–1921)*, Lorraine and Freddy Perlman, trad. (Detroit: Negro y Rojo, 1974); pássim.

174 Gassner, “*The Constructivists*”, *The Great Utopia*, 303. He extraído

La revista en la que estos artistas debatieron los acontecimientos de su época y la relación del arte con la revolución fue *Anarkhiia*. La razón por la que eligieron *Anarkhiia*, es porque la orientación individualista y de clase trabajadora tanto de la revista como de la Federación de Moscú, a la que representaba, se hacía eco de los sentimientos de los propios artistas. Tomemos, por ejemplo, la "Carta Abierta a los Trabajadores" y el "Decreto No. 1" que Burliuk, Mayaskovskii y Kamenskii publicaron en su periódico, *Gazeta Futuristov*, que publicó su primer y único número el 15 de marzo de 1918¹⁷⁵. La Federación de Anarquistas de Moscú contó con este periódico entre sus

las actividades de Gan de las páginas de *Anarkhiia*. Un número anunciaba una serie de conferencias que tendría lugar en la "Casa de la Anarquía" a partir del 25 de marzo de 1918 en la que Gan daría una conferencia sobre "Arte y Teatro Proletario". Entre los otros oradores estaban Lev Chernyi, cuyos temas eran la "historia de la cultura. La historia social. La sociología. El anarquismo asociativo", y uno de los hermanos Conlin, que discutió la "Base ética del anarquismo; El artículo de Gan sobre el "camarada Lukashin" incluye un autorretrato del joven artista y un ejemplo de una de sus pinturas para la producción de teatro proletario de la obra de Leonid Amlreyva. *Iy Savvy* (1906). El héroe anarquista de la obra buscaba aniquilarlo todo porque el mundo era tan corrupto que no era posible la rehabilitación del orden social: un comentario interesante sobre la actitud de la Federación de Anarquistas en esta coyuntura. Lubshin también pertenecía al "Grupo Iniciador" anarquista cuyos miembros incluyen a Rodchenko y Tallin; A[lexei].G[an]., "Tovarishch' Lukashin'," *Anarkhiia*, Rodchenko y Tatlin está documentado en una carta sin fecha al "Consejo Federal de Grupos Anarquistas" firmada por V. Tatlin, A. Rodchenko y A. Morgunov en German Karginov, Rodchenko (Londres; Thames and Hudson, 1979); 60.

175 Gassner, "*Constructivistas*", *La gran utopía*, 303.

publicaciones y dio la bienvenida a la Casa del Arte Libre del grupo, fundada a fines de marzo en un restaurante requisado, como su club más nuevo (previsiblemente, se vio obligado a cerrar después de las redadas de la Cheka)¹⁷⁶. La “Carta abierta” publicada en la *Gazeta* proclamaba que el futurismo era el ala artística del “anarquismo socialista” y que una “revolución de la psique” derrocaría las prácticas artísticas calcinadas de la cultura burguesa. El “Decreto No. 1 sobre la Democratización del Arte” condenó el confinamiento del arte en “palacios, galerías, salones, bibliotecas y teatros” de la clase alta y anunció que la expresión artística espontánea y en las calles, era el camino a seguir¹⁷⁷.

Las iniciativas libertarias de estos artistas fueron acogidas en la Federación de Moscú; su secretario, Lev Chernyi, apoyaba un anarquismo “asociacional” basado en la filosofía de Max Stirner¹⁷⁸. La posición de Chernyi, de que solo la libre asociación de personas en grupos federados podría proporcionar la fórmula para una sociedad anarquista, fue compartida por el editor de *Anarkhiia*,

176 *Ibidem*.

177 “Decreto No. 1 sobre la Democratización del Arte”, *Gazeta Futurista* (15 de marzo de 1918) en Cassner, “Constructivistas”, 303.

178 Avrich, *The Russian Anarchists*, 177. El libro de Chernyi sobre el “anarquismo asociativo” incluye dos capítulos que tratan sobre el egoísmo y el colectivismo anarquista; Lev Chernyi, *Novoe Napravlenie v Anarkhizme: Asotsiatsionii Anarkhizm* (Moscú: 1907; 2ª ed., Nueva York, 1923); *passim*.

German Askarov¹⁷⁹. En el capítulo anterior, describí las principales fallas del anarquismo de Max Stirner, no sólo su rechazo materialista de la metafísica. Agregaría que, entre las clases de su época, Stirner destacó a los trabajadores, los individuos “inestables, inquietos, cambiantes” que no debían nada al Estado o al capitalismo, como el único segmento de la sociedad capaz de solidarizarse con esos “vagabundos intelectuales” que se acercaban a la condición del egoísmo anarquista que él propagaba¹⁸⁰. La liberación de los trabajadores no residía en la conciencia de sí mismos como clase, como pretendía Marx; ¡Solo vendría si abrazaran la actitud egoísta del “vagabundo” y se sacudieran las convenciones sociales y morales que los unían a un orden explotador!¹⁸¹

En otras palabras, la verdadera revolución estaba en la psique egoísta de cada trabajador: esto pondría en marcha la revuelta contra el Estado.

Una vez que la lucha por un nuevo orden sin Estado estuviera en marcha, la vastedad de la clase obrera aseguraría la derrota de la burguesía. “Si el trabajo se hace libre”, concluía Stirner, “el Estado está perdido”¹⁸². Y en la Federación de Moscú en 1918 establecieron los términos

179 Avrich, *The Russian Anarchists*, 177.

180 Stirner, *The Ego and His Own*, 148–149.

181 Stirner, 152.

182 Stirner, *The Ego and His Own*, 361.

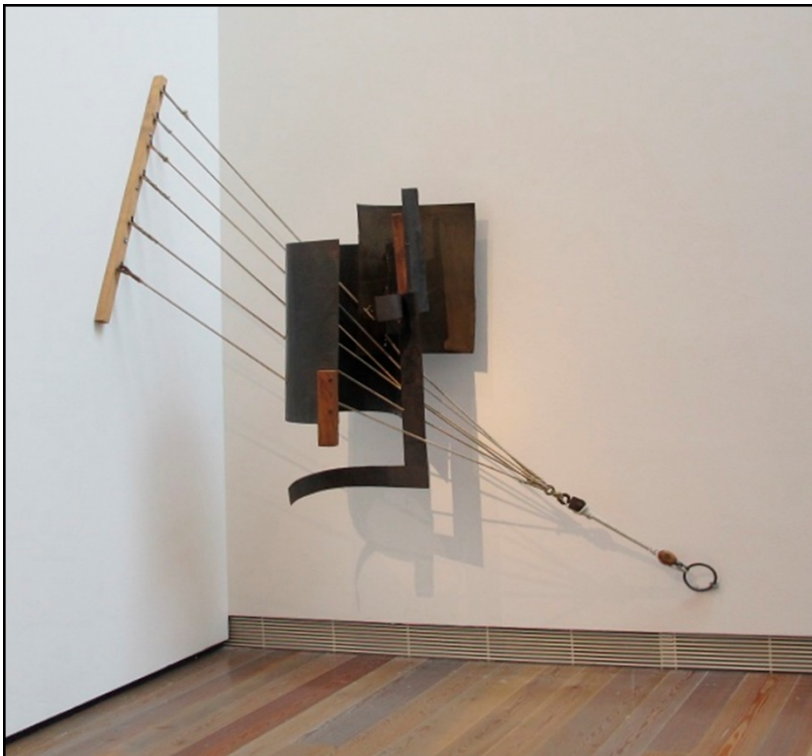
para debatir la relación del arte con la revolución anarquista en las páginas de *Anarkhiia*.



Vladimir Tatlin, Selección de Materiales: Hierro, Estuco, Vidrio, Asfalto, 1914. Paradero desconocido. De Punin, Tatlin. 1921.

El 25 de marzo de 1918, *Anarkhiia* publicó una “Carta a nuestros camaradas, los futuristas” que mencionaba con antipatía la Federación por la cultura de la burguesía y el papel del arte bajo su patrocinio. El autor, Baian Piamen (un

seudónimo), criticó a los futuristas “socialmente pasivos” en las filas anarquistas que proclamaban su radicalismo mientras muestran “el estilo de vida burgués” decorando los cafés de los ricos y diseñando “artefactos” inútiles¹⁸³. Este fue un golpe a los artistas Rodchenko, Udalt'sova y Tatlin, quienes, desde julio de 1917 hasta enero de 1918, habían diseñado y amueblaron un café-teatro de Moscú (“El Café de la Ciudad Revolucionaria”) para Nikolai Filippov, un rico capitalista que era dueño de la mayoría de las panaderías de Moscú.



Vladimir Tatlin: Rincón en contrarrelieve (1915).
Reconstrucción según una fotografía de ese año

183 AA Strigalev y LA Zhadova, "Notes on Baian Piamen [seudónimo], 'Open Letter to the Futurists'", *Anarkhiia* (25 de marzo de 1918) en Tallin, Larissa Alekseevna Zhadova, ed. (Nueva York: Rizzoli, 1988); 185.

Bajo la dirección del futurista Georgii Yakulov, los artistas renovaron el lugar predilecto de Filippov en el estilo de la última vanguardia. Rodchenko contribuyó con lámparas hechas a mano y otros elementos decorativos, fabricados elegantemente, y Tatlin y Udalt'sova organizaron la construcción de elementos en relieve que sobresalían del techo del café y de los muros¹⁸⁴.

El establecimiento abrió sus puertas el 30 de enero de 1918 y rápidamente se hizo famoso como el experimento artístico más radical de Moscú. Sin embargo, donde los artistas vieron “revolución”, otros vieron una traición¹⁸⁵. Las críticas dolieron y Tatlin rápidamente salió a la defensa con una réplica: “Mi respuesta a la 'Carta a los futuristas'”, en la edición del 29 de marzo de *Anarkhiia*. La respuesta de Tatlin es importante y vale la pena citarla en su totalidad:

Estoy de acuerdo en que los futuristas están demasiado ocupados con cafés y bordados de diversa calidad para emperadores y damas. Lo explico como una pérdida del 3/5 de enfoque en su visión artística. Desde 1912 he estado apelando a los miembros de mi profesión para mejorar su vista. Habiendo reconstruido los relieves de las esquinas y del centro de un tipo superior, desecho por innecesarios una serie de 'ismos',

184 Karginoi Rodchenko, 91.

185 John Miller, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde* (New Haven; Yale University Press, 1983): 127–28

la enfermedad crónica del arte contemporáneo. Estoy esperando 'depósitos' artísticos bien equipados donde la máquina psíquica de un artista pueda ser reparada según sea necesario. Hago un llamamiento a todos los miembros de mi gremio para que atraviesen la puerta sugerida y se deshagan de lo viejo y admitan un soplo de anarquía¹⁸⁶.

Tatlin estuvo de acuerdo con Piemen en que el arte futurista para la clase dominante (“emperadores y damas”) era indeseable.

También condenó los “ismos” del arte contemporáneo como una “enfermedad”. Finalmente, afirmó haber descubierto, en su arte, una “puerta de entrada” para “tirar lo viejo y admitir un soplo de anarquía”. Tatlin ciertamente estaba familiarizado con los “ismos” de vanguardia. Antes de la Iª Gran Guerra, había pintado en una variedad de estilos modernistas que iban desde el fauvismo hasta el cubismo, pero en el invierno de 1913–1914, desarrolló una nueva forma de escultura en relieve que transformó los términos de la experimentación de vanguardia:

Tatlin estaba muy interesado en analizar la construcción y la arquitectura del mundo. Llegó a un descubrimiento artístico fundamental [con los relieves];

186 Vladimir Tatlin, "Mi respuesta a la 'Carta a los futuristas'", *Anarkhiia* (29 de marzo de 1918) en Tatlii, Zhadova, cd., 185.

formas no figurativas de varios colores y texturas (*frakturas*) fueron eliminadas de la superficie de la imagen en el espacio sin divorciarlas del fondo liso. La relación representada en el espacio de cada uno de estos componentes de la imagen se convirtió así en el contexto de cada componente, mostrando cómo se relacionan realmente en el espacio real... Tatlin llamó a este tipo de composiciones 'selecciones de materiales' porque el resumen el cuadro convertido en relieve pictórico ya no se pintaba con pincel sino que se componía de materiales de diversas características estructurales y pictóricas.

El siguiente paso fue romper con la superficie de la imagen. Ahora la composición estaba involucrada con el espacio real (frente a la superficie que servía de fondo, o entre dos superficies perpendiculares entre sí) y estaba sostenida únicamente por un alambre o un pivote rígidamente doblado. Esta fue la primera "escultura sin pedestal", que al mismo tiempo inevitablemente mostró características arquitectónicas debido a las relaciones estructurales reales que se desarrollaron entre los diversos componentes de la construcción. Tatlin llamó a estas creaciones contra-relieves¹⁸⁷.

187 AA Strigalev, "De la pintura a la construcción de la materia", en Tatlin, Zhadova, ed., 19.



Alexander Rodchenko: *Black on black*. 1918

La materialidad de cada elemento (superficie, textura, color, etc.) de la obra es la “puerta de entrada” por la que Tatlin instó a pasar a sus compañeros. Le quedaba a Rodchenko dar a este pasaje una valentía explícitamente Stirnerista.

En 1918, Rodchenko conocía bien las ideas de Tatlin, conoció al artista en 1915 y colaboró con él en numerosos proyectos, incluido el café de Filippov.

También había llevado a cabo sus propios experimentos con las propiedades de la pintura sobre lienzo entre 1915 y 1917, y en 1918 este fue el elemento que hizo suyo. Aquí está la descripción de Rodchenko de sus pinturas, publicada el 28 de abril de 1918 en *Anarkhiia*:

Al diseñar superficies planas verticales, pintarlas de un color adecuado y cruzarlas con líneas de profundidad, descubro que el color sirve meramente como una convención útil para separar un plano de otro y resaltar aquellos elementos que indican profundidad y sus intersecciones...

Tomando en consideración únicamente el resaltado de líneas principales y centrales muy diferentes a las líneas periféricas paralelas o las que entran en profundidad, descuido por completo tanto la calidad como la combinación de colores... Construyendo proyecciones sobre óvalos, círculos y elipses, a menudo distingo solo los extremos de las proyecciones con color, lo que me da la posibilidad de enfatizar el valor de las proyecciones y el color, utilizado como un medio auxiliar y no como un fin.

Estudiando la proyección en profundidad, altura y ancho, descubro un número infinito de posibilidades de construcción fuera de los límites del tiempo¹⁸⁸.

188 Aleksandr Rodchenko, "The Dynamism of Planes", *Anarkhiia* (28 de

Durante este mismo período, Kazimir Malévich, líder del grupo de artistas “suprematistas” cuyas filas incluían a Rodchenko, estaba experimentando con los mismos valores pictóricos en sus propias abstracciones. El estilo no objetivo de Malévich, primero manifestado en la forma de un cuadrado negro rígido pintado sobre un fondo blanco, tenía sus raíces en el misticismo metafísico de la teosofía y las nociones de una “cuarta” dimensión más allá de la tercera sensible. Malévich argumentó que la humanidad estaba evolucionando hacia un estado superior del ser que nos uniría con todos los seres vivos y, en última instancia, con el universo mismo. Evocando las terceras dimensiones del espacio y la profundidad en superficies bidimensionales utilizando formas no objetivas como círculos, triángulos, cuadrados y líneas, las pinturas suprematistas funcionaron como un análogo para la percepción de esta dimensión “superior”, una dimensión aprehendida por una conciencia que era más irracional que racional, “sentida” más bien captada analíticamente. El sello distintivo de esta conciencia era la “simultaneidad”; liberadas de amarras tridimensionales, las cosas una vez separadas y distintas se fusionaron, desafiando toda lógica y sentido común¹⁸⁹. Esta

abril de 1918) en Selin O. Khan Magomedov, *Rodchenko; La Obra Completa*, Vieri Quillici, ed. (Canbri (Ige, MA: MIT Press, 1987): 32, nota 10.

189 En la teoría suprematista, el paso del tiempo experimentado en la tercera dimensión era en realidad movimiento en la cuarta, por lo que el tiempo era una ficción. Evocando la idea de formas bidimensionales moviéndose en tres dimensiones aludió a nuestro propio movimiento en el

falta de lógica formó la base de la poética de los aliados literarios más importantes del suprematismo, Alexei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov, quienes utilizaron el lenguaje transracional (*zaum*) para crear “disonancias no resueltas” que tocaran nuestra psique interna y nos abrieran a la “simultaneidad”¹⁹⁰.

A principios de siglo, muchos radicales, anarquistas incluidos, mezclaron espiritualidad y política. Para Malévich y sus secuaces, la revolución rusa marcó un avance hacia la conciencia suprematista, una idea que promovió en *Anarkhiia*, donde declamó el “egoísmo” suprematista como el individualismo visionario de la revolución anarquista. Por ejemplo, la edición del 27 de marzo de 1918 de *Anarkhiia* incluía una proclamación de Malévich titulada “Hasta el nuevo límite”:

Estamos revelando nuevas páginas de arte en los nuevos amaneceres de la anarquía... La insignia de la anarquía es la insignia de nuestro “ego”, y nuestro espíritu, como un viento libre, que puede hacer a nuestra obra creativa aletear en los amplios espacios del

“hiperespacio” de cuarta dimensión. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art* (Princeton: Princeton University Press, 1983): 274–299.

190 Charlotte Douglas, “Vistas desde el Nuevo Mundo: o A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting”, *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, Ellendea Proffer y Carl R. Proffer, eds. (Ann Arbor: Ardis Press, 1980): 361–362.

alma. Tú que eres audaz y joven... Lávate del toque de las autoridades dominantes. Y limpia, conoce y construye el mundo en la conciencia de nuestro día¹⁹¹.

Al afirmar la hegemonía revolucionaria del suprematismo, Malévich estaba más que listo para enfrentarse a sus rivales no objetivistas. En el mismo número de *Anarkhiia* (28 de marzo) en el que apareció la respuesta de Tatlin a “Piamen”, publicó su propia “Respuesta” en la que criticó las actividades “contrarrevolucionarias” de los futuristas y descartó su anarquismo como una “revuelta” contra las condiciones existentes que palidecían en comparación con la revolución espiritual–artística de los suprematistas, que había empujado a la humanidad al “límite de un mundo absolutamente nuevo”¹⁹².

El año 1918 también vio a Malévich embarcarse en una serie de pinturas sin precedentes. Este ciclo, sus pinturas *Blanco sobre blanco*, se dio a conocer el 27 de abril de 1919 en la “X Exposición Estatal de Creación No Objetiva y Suprematismo”. La declaración adjunta de Malévich sobre el “Suprematismo” esclareció el objetivo de su última obra¹⁹³. Hasta ahora, los suprematistas habían pintado

191 Kazimir Malevich, "To the New Limit", *Anarkhiia* 28 (27 de marzo de 1918) en KS Malevich, *Essays* 011 Art: 1915–1933: vol. Yo, Troels Andersen, ed. (Londres: Rapp y Whitling, 1968): 56.

192 Kazimir Malevich, "Respuesta", *Anarkhiia* 29 (29 de marzo de 1918) en Malevich, *Essays on Art*: vol. 1, 52–54.

193 Kazimir Malevich, "Suprematism", Statement from fbe Catalog of the

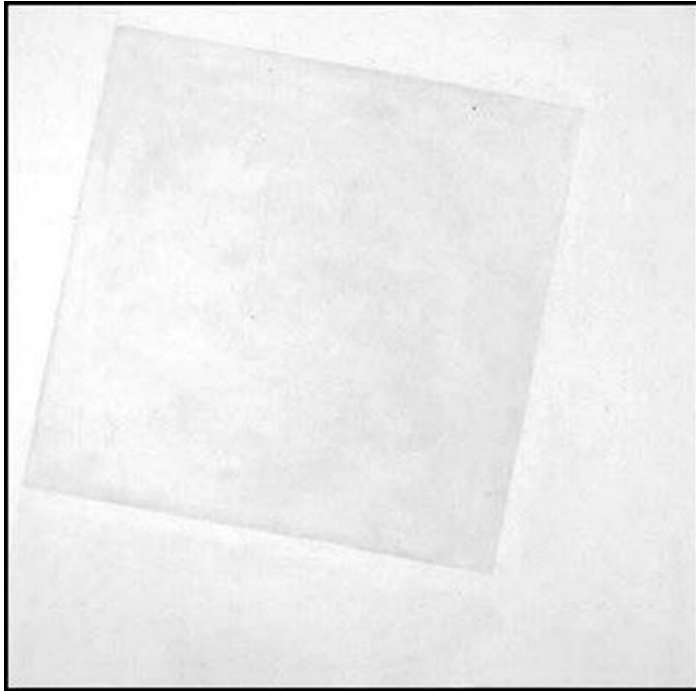
formas de color que flotaban sobre un fondo blanco. La forma no objetiva y el color puro habían superado la antigua práctica artística de la representación y sus métodos de mezcla de colores que simulaban “cosas y objetos”. Sin embargo, la persistencia del color frustró a Malévich, porque las deliberaciones estéticas sobre la disposición del color estaban muy alejadas del estado mental superior suprematista, permaneciendo “encerradas” por “los muros de los planos estéticos, en lugar de poder penetrar filosóficamente”.

El paso a *Blanco sobre blanco* rompió esta limitación, liberando al artista para acercarse a una conciencia revolucionaria y suprematista en un medio desde el cual el viejo mundo era finalmente, completamente purgado. Desprovisto de color, las formas *Blanco en Blanco* se disolvían en un vacío y la “voluntad” egoísta de Malévich quedaba libre para volar, desinhibida, más allá del mundo conocido:

Soy libre sólo cuando, por medio de substanciación crítica y filosófica, mi voluntad puede extraer nuevos fenómenos de lo que ya existe. He roto la pantalla azul de las limitaciones cromáticas, y he pasado al más allá del blanco: ¡seguidme, camaradas aviadores!... El blanco

"Tenth State Exhibition: Nonobjective Creation and Suprematism" en el *Arte Ruso de la Avant-Garde: Teoría y Crítica, 1902 – 1934*, John E. Bowlt, editor (Nueva York: Viking Press, 1976): 143–145.

que libera la profundidad de la eternidad, está ante vosotros¹⁹⁴.



Kazimir Malévich: Cuadro blanco sobre fondo blanco. 1917

Como hemos visto, Malévich estaba tan comprometido con la revolución anarquista como Rodchenko, sin embargo, en la exposición de abril de 1919 quedó claro para todos que las pinturas *Negro sobre negro* de Rodchenko y su manifiesto, “Rodchenko's System” (reimpreso al final de este capítulo) se enfrentaban a la declaración del “Suprematismo” de Malévich y su serie *Blanco sobre blanco*.

Durante los días previos a la exposición, la esposa de Rodchenko y compañera no objetivista, Varvara Stepanova, escribió un diario en el que discutía el propósito crítico del

194 *Ibíd.*, 144.

trabajo de Rodchenko. En todo momento, Stepanova llamó a Rodchenko “Anti”, un seudónimo que usó en *Anarkhiia*¹⁹⁵.

La exposición, escribió Stepanova, fue “un concurso entre Anti y Malévich, el resto son basura. Malévich ha colgado cinco lienzos blancos, Anti negros”¹⁹⁶. Así que Stepanova elogió a “Anti” por su poderosa destilación de “efectos pictóricos puros, sin oscurecerse por elementos incidentales, ni siquiera por el color”. También registró su visión (y presumiblemente la de Rodchenko) de las implicaciones que la serie *Negro sobre negro* tenía para Malévich. Las “obras de Anti” fueron “un nuevo paso en la pintura después del suprematismo...

La destrucción del cuadrado y una nueva forma, la intensificación de la pintura por sí misma, como una característica profesional, una nueva factura interesante y simplemente pintura, ¡ni una capa lisa de un solo color!, con el más ingrato: el negro”¹⁹⁷. Podemos sondear los fundamentos anarquistas de la “destrucción del cuadrado” –claramente una referencia a Malévich– a través de una

195 *Ibidem*.

196 Aleksandr Rodchenko: *Experiments for the Future: Dairies, Essays, Letters, and Other Writings*, Alexander N. Lawrentiev, ed. (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2002): 134, nota 27.

197 Vavara Stepanova, "Notas del diario sobre la preparación y la gestión de las exposiciones estatales décima y diecinueve", entrada del 10 de abril de 1919 en *The Future is Our Only Goal*, Peter Noever, ed. (Munich: Prester Verlag, 1991): 124.

lectura del “Sistema de Rodchenko” como un paso del proceso paso a paso de la afirmación y negación egoísta¹⁹⁸.

El “Sistema de Rodchenko” comenzaba con el axioma materialista más fundamental de Stirner: “En la base de mi causa no he puesto nada”¹⁹⁹, y su quinto aforismo era otro pasaje de Stirner: “Lo devoro en el momento en que avanza la tesis, si estoy bien. Soy 'Yo' mismo cuando lo devoro... El hecho de que me devore a mí mismo muestra simplemente que existo.” Estos aforismos son importantes para el manifiesto de Rodchenko, pero para captar su importancia tenemos que volver, una vez más, a *El ego y su propiedad*.

En el capítulo anterior, vimos cómo postular la noción de un “Yo”, como argumentaba Stirner, suponía que había una condición absoluta del “ser” que trascendía nuestra unicidad. Tal “pensamiento absoluto”, escribió Stirner, “es el pensamiento que olvida que es mi pensamiento; que yo pienso, y que existe sólo a través de mí. Pero yo, como Yo, trago de nuevo lo que es mío, soy su amo”; es sólo mi opinión, lo que puedo en cualquier momento cambiar, es decir, aniquilar, tomar de nuevo en mí mismo y consumir”²⁰⁰. Para Stirner, el ego sensual y devorador era el

198 Alehandr Rodchenko, "Rodchenko's System", Tentb State Exhibition in Bowlt, ed., *Russian Art of the Avant-Garde*, 149–151.

199 Traducido como "Todas las cosas son nada para mí" en Stirner, *The Ego and Its Own*, 3. Ibid., 453.

200 Ibid., 482–483.

núcleo irreductible de la singularidad y la piedra angular de la dominación. Un “Yo” que no tenía esencia, que era, en efecto, la “nada” estaba en el fundamento de su filosofía. “Yo no soy un ego junto con otros egos”, escribió Stirner:

Soy único. Por lo tanto, mis deseos también son únicos, y mis obras; en resumen, todo en mí es único. Y es como este único que tomo todo para mí, como me pongo a trabajar, y me desarrollo a mí mismo. No desarrollo al hombre, como hombre, Pero como yo, me desarrollo a mí mismo.

Este es el significado del único²⁰¹.

El suprematismo celebraba la evolución de una abstracción desconcertante, la humanidad. El “ego” anarquista de Malévich fue una manifestación de una conciencia colectiva naciente que penetraba en un reino que era descaradamente metafísico. Lejos de afirmar la unicidad, el transracionalismo de Malévich y sus aliados poéticos buscaba derribar las 'falsas' barreras que separaban al yo de una “cuarta dimensión” oculta fuera del tiempo y del mundo material. En términos de Stirner, esto era solo un ejemplo más de subordinación servil a una misteriosa condición “superior” aparte del yo.

Citando a Stirner, Rodchenko se opuso a todo esto. Para

201 Ibid. John Bowlt ed., *Russian Art of the Avant-Garde*, 305, nota 2.

su segundo aforismo (“los colores desaparecen, todo se funde en negro”), tomó prestado un pasaje de la obra transracional de Kruchenyks, Gy-Cly, en la que tanto Malévich como U Kruchenyks aparecen como *Dramatis personae*²⁰². Poner este poeta “transracional” al servicio del anuncio de su tesis fue un menosprecio egoísta que no se le habría ocurrido a Malévich.

Un aforismo del libro *Über die letzten Dinge* (1907) [Sobre las últimas cosas] del psicólogo alemán Otto Weininger y dos citas de *Hojas de hierba* (1855) de Walt Whitman servían para el mismo fin. Aquí, Rodchenko transformaba la intuición psicológica de Weininger en un comentario elíptico sobre sí mismo. Al “asesinar” el suprematismo, estaba logrando una “autojustificación” de tipo egoísta consumado, ya que, siguiendo a Stirner, el “yo” que justificaba el acto estaba desprovisto de una “esencia”: era la “nada” que el “asesino” aspiraba a “probar”. Finalmente, los pasajes de Whitman, que elogiaban el papel estimulante que desempeña la muerte en el proceso de la vida, indicaban que el “viaje del alma” de Rodchenko necesitaba tanto la creación (sus pinturas) como la negación (nuevamente, suprematismo) para introducir la sección afirmativa del “Sistema de Rodchenko”.

En la sección final, aludiendo a su deuda con Tatlin, Rodchenko atribuía su propio “asentimiento” a la caída de

202 Stepanova, "Notas", entrada del 10 de abril de 1919 en Noever, 125.

todos los “ismos” cuyas “campanas fúnebres” eran tocadas por la serie *Negro en negro*. A partir de este momento, el motivo de su trabajo sería la “invención (análisis)” utilizando los componentes materiales del objeto (“la pintura es el cuerpo”) para “crear algo nuevo a partir de la pintura”. Una vez atravesada la “puerta de entrada” de Tatlin, Rodchenko desnudaba el lienzo de la metafísica y destilaba sus elementos básicos, el “cuerpo” pictórico y el “espíritu” creativo. Habiendo dominado los “ismos” de la vanguardia, ahora dominaría la pintura misma, momento a momento, en un proceso de libre invención. Estas fueron las cualidades que Stepanova celebró en su diario, donde escribió que “Anti”, el “analista” y el “inventor”, creó un trabajo que no representaba nada más que “pintura”. El “negro sobre negro [no dejaba] espacio para el color”, y como resultado su hechura ganaba una presencia extraordinaria. En su diario, Stepanova relató que las superficies “brillantes, mates, lacadas, desiguales y lisas” de la serie *Negro sobre negro* impresionaron tanto a su colega anarquista Udaltsova que pidió que le descolgaran una para poder sentirla²⁰³. La exposición, concluye Stepanova, fue un tremendo éxito para “Anti” y la “maestría de su factura”.

A principios de 1919, Rodchenko clarificó su egoísmo creativo, ¿cómo su anarquismo pictórico infantil combate el terror, la represión y los ataques ideológicos? La difícil situación de Rodchenko recuerda las objeciones

203 Stepanova, "Notas", entrada del 29 de abril de 1919 en Noever, 126.

quejumbrosas que una vez planteó en *Anarkhiia* durante los esperanzadores primeros días de la revolución. Al asistir a una reunión de la organización “Cultura Proletaria”, dominada por los comunistas, escuchó un discurso mordaz sobre el “arte proletario” de un “camarada Zalevskii” que condenaba el cubismo y el futurismo como la “última palabra del arte burgués” y la antítesis de la cultura de la clase obrera. La vanguardia prerrevolucionaria, respondió Rodchenko, eran “inventores audaces” que, aunque “hambrientos y desesperados” bajo el antiguo orden, habían producido “creaciones revolucionarias”. La burguesía “odiaba” a los cubistas y futuristas porque “quería verse sólo a sí misma y a su gusto en el espejo del arte”.

Ahora Zalevskii exigía que los trabajadores emularan a sus opresores. “Pero el trabajador”, escribió Rodchenko, no quiere “discutir a su hermano, el artista rebelde”. “Estoy seguro”, concluyó, “que el pueblo trabajador quiere verdaderos creadores, no burócratas sumisos”²⁰⁴. Rodchenko expresó sus objeciones libremente porque se dirigía a un gran número de lectores de clase trabajadora desde la plataforma de un movimiento anarquista aún viable.

Aunque asediado por adversarios, todavía podía apelar a

204 Aleksandr Rodchenko, "O doklad'. T Zalevskago v. Proletkult'", *Anarkhiia*, sin fecha

los lectores de *Anarkhiiia* en busca de apoyo y reunir a otros artistas para la causa. Pero a medida que progresó el poder comunista, estas libertades fueron siendo canceladas.

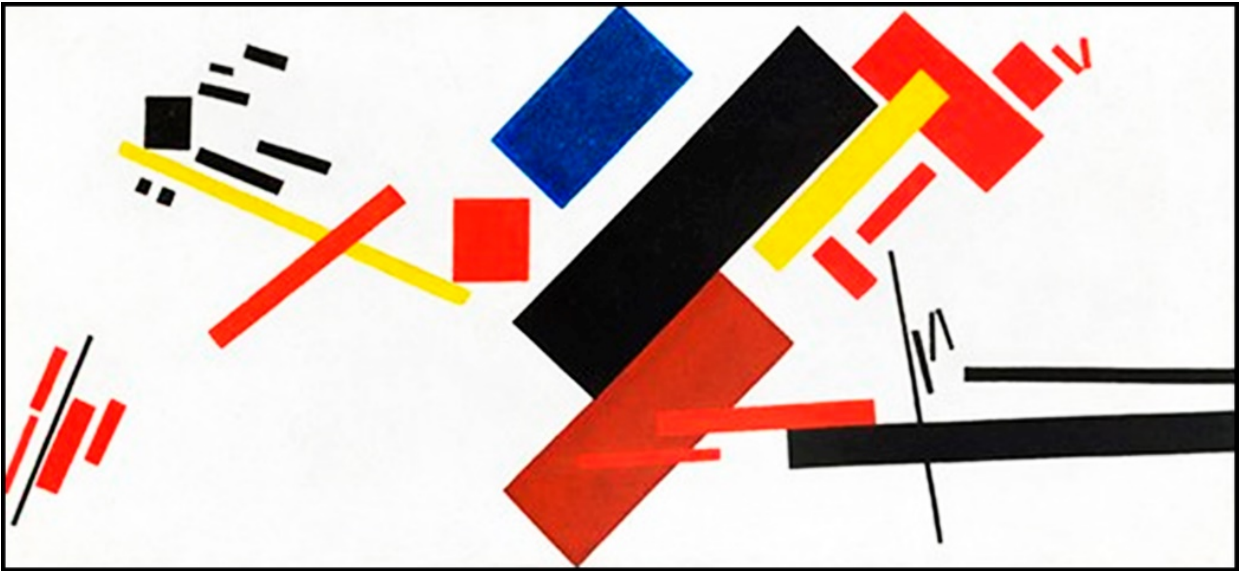
La capitulación de Rodchenko se produjo en marzo de 1921, cuando él, Gan y Stepanova se unieron a Konstantin Medunetskii, Karl Iogalson, Gregorii Stenberg y Vladimir Stenberg para formar “El primer grupo de trabajo constructivista”. El grupo redactó un manifiesto en el que se dedicaban a la “construcción soviética” guiada por el “comunismo científico, basado en la teoría del materialismo histórico “. Repudiando el anarquismo artístico alrededor de 1918, declararon que el arte no tenía ningún papel en la “producción social de la cultura futura” porque “surgía de las corrientes principales del individualismo”²⁰⁵.

Podría decirse que la fecha de esta declaración, el 18 de marzo, no fue casualidad. La noche anterior, el Partido Comunista aplastó hasta el último resquicio de resistencia a su gobierno en la isla fortaleza de Kronstandt, donde un soviet inspirado en el anarquismo se reveló contra la dictadura del Partido Comunista y resistió durante dieciséis días hasta que sus rebeldes habitantes fueron sometidos por destacamentos del Ejército Rojo²⁰⁶.

205 Manifiesto del "Primer Programa del Grupo de Trabajo de Constructivistas" citado en Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven; Yale University Press, 1983): 94.

206 Avrich, *The Anarchists in the Russian Revolution*, 156.

Alarmada por la implicación anarquista en la rebelión, la Cheka barrió las calles de Rusia, arrojando a cientos de anarquistas, incluidos Askarov y Chernyi, a la cárcel²⁰⁷. Claramente, había llegado el momento de acatar la ortodoxia marxista.



Kazimir Malévich: *Casa en construcción*. 1915

207 Avrich, *The Russian Anarchists*, 230–231.

El texto siguiente acompañó la exposición de las pinturas Negro sobre negro de Rodchenko en 1919:

Sistema de Rodchenko:

En la base de mi causa no he puesto nada.

–Max. Stirner, *El ego y su propiedad*

Los colores desaparecen, todo se fusiona con el negro.

–A. Kruchenykh, *Gly–Gly*

¡El músculo arrancar para siempre!

*Lo que vigoriza la vida vigoriza la muerte,
y la muerte avanza tanto como avanza la vida*

–Walt Whitman. *Hojas de hierba*

El asesinato sirve como una auto-estimación para el asesino; por lo tanto, él aspira a probar “que nada existe”.

–Otto Weininger, *Aforismos*

Yo lo devoro en el momento en que hago la tesis, pero soy el “yo” sólo cuando lo devoro... El hecho de que me devore a mí mismo demuestra simplemente que existo.

–Max Stirner

*Deslizándose sobre todo, a través de todo,
A través de la naturaleza, el tiempo y el espacio,
Como un barco avanza en las aguas,
El viaje del alma: no la vida solo,
A la muerte , muchas muertes cantarán.*

–Walt Whitman, *Hojas de hierba*

La caída de todos los “ismos” de la pintura marcó el comienzo de mi ascenso.

Al son de las campanas fúnebres de la pintura de colores, se acompaña al último “ismo” en su camino hacia la paz eterna, el último amor y la esperanza se derrumban, y yo

abandono la casa de las verdades muertas. La fuerza motriz no es la síntesis sino la invención (análisis). La pintura es el cuerpo, la creatividad, el espíritu. Mi negocio es crear algo nuevo a partir de la pintura, examinar lo que practico en la práctica. La literatura y la filosofía son para los especialistas en estas áreas, pero yo soy el inventor de nuevos descubrimientos en la pintura.

Cristóbal Colón no fue escritor ni filósofo, fue simplemente el descubridor de nuevos países

–Aleksandr Rodchenko,
“El sistema de Rodchenko”,
Décima Exposición Estatal:
Creación no objetiva y suprematismo
Moscú, 1919

“ESE DÍA”

Disparos

Disparos

Una ametralladora crepitante.

Otra vez.

¡Armas!

¡Dios! ¿Qué es? ¿Por qué?

Octubre; es lo mismo que entonces.

5 de la mañana

Mañana.

Saltar de la cama.

diablos no sé

lo que aplastaron.

los garrotes.

Gente, aburridos y groseros.

no sé

por qué

ellos mataron.

Son bandidos, dicen.

Suciedad criminal, reunida a medianoche.

Gente.

No puedo [ver] sus rostros.

–publicado en *Anarkhiia*
(23 de abril de 1918)

V. ¡MUERTE AL ARTE!

LA SECUELA POST-ANARQUISTA

*El viejo burocratismo ha sido aplastado,
pero el burocratismo todavía permanece.*

–Joseph Stalin (abril de 1919)²⁰⁸

¿Qué hacen los artistas revolucionarios después de renunciar al anarquismo? En la Unión Soviética, los constructivistas recién convertidos figuraron entre los grupos procomunistas más militantes en el espectro de la cultura posterior a la revolución. Los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado (*Vkhutemas*), fundados en

208 Stalin citado en Mark R. Beissinger, *Scientific Management, Socialist Discipline and Soviet Power* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988); 19.

1921, sirvieron como su base de operaciones durante los años '20 (los talleres se cerraron en 1930)²⁰⁹. El Partido Comunista controlaba firmemente el aparato estatal; y desde ese momento en adelante, los asuntos artísticos fueron monitoreados a través de las instituciones culturales del gobierno, las cuales canalizaban dinero hacia las escuelas de arte y sirvieron como el principal patrocinador de las comisiones de arte.

Lo que distinguió a los constructivistas de otros en la escena cultural fue su abierto rechazo a la creación artística tradicional²¹⁰; La conferencia de Vavara Stepanova sobre “La teoría general del constructivismo” (22 de diciembre de 1921) señala las características más destacadas y las formas en que las políticas artísticas del anarquismo fueron reelaboradas de acuerdo con el marxismo. El constructivismo fue codificado como un movimiento anti-arte que rechazaba la creación de objetos de arte como pinturas y esculturas, así como cualquier papel de la estética en la “producción intelectual”²¹¹.

209 Véase el estudio definitivo sobre constructivismo; Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983), 112.

210 La mayor organización de artistas de la época, la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (1922–1932), practicaba la pintura y la escultura en un estilo realista, al igual que grupos menores como la Sociedad de Pintores Eascl y la Nueva Sociedad de Pintores. Véase Brandon Taylor, *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in one Party State, 1917–1992*, Matthew Cullerne Bown y Brandon Taylor, eds. (Manchester: Manchester University Press, 1993): 51–72.

211 Varvara Stepanova, "La teoría general del constructivismo", (22 de

Tradicionalmente, el arte era un producto de “las ilusiones de la conciencia individual”, “y no cumplía ningún papel social aparte de establecer “un ideal de belleza para una época dada”²¹². Stepanova daba cuenta de que en la época prerrevolucionaria, sin embargo, no todos los artistas cayeron en la trampa de la estética y el idealismo. Surgió un “método analítico” entre ciertos artistas de vanguardia que reveló, por primera vez, los fundamentos materialistas del arte. “El arte dejó de ser representacional” gracias a la “actividad revolucionario–destruktiva” de los artistas, “que desnudó el arte hasta sus elementos básicos”, provocando así “cambios en la conciencia de quienes trabajan el arte al confrontarlos con el problema de la construcción como una necesidad práctica”²¹³.

En resumen, las esculturas en relieve de Tatlin y los lienzos de *Negro sobre negro* de Rodchenko fueron “limpiados” de su contenido anarquista por medio de la omisión teórica. “Una vez que el arte ha sido purgado de sus tumores estéticos, filosóficos y religiosos”, escribió Stepanova, “nos quedamos con sus bases materiales, que de ahora en adelante serán organizadas por una producción intelectual”²¹⁴.

diciembre, 22, 1921, en Noever, 174.

212 Ibídem.

213 Ibídem.

214 Ibíd., 177.

En su calidad de principal teórico del naciente movimiento, Alexei Gan tomó el mismo rumbo en su principal declaración, *Constructivismo* (1922)²¹⁵. Al relacionar el ascenso del constructivismo con el golpe comunista –“25 de octubre de 1917”–, Gan condenó rotundamente la creación del arte, pasado y presente. “Todo lo llamado arte”, escribió, “está impregnado del idealismo más reaccionario y es producto de un individualismo extremo” y de “la hipocresía de la cultura burguesa”. Declamando “¡MUERTE AL ARTE!” en mayúsculas, desterró la pintura y la escultura, junto con el capitalismo y el individualismo, a la época anterior a octubre²¹⁶. Por supuesto, la historia del arte posterior a octubre en el movimiento anarquista problematizó esta maniobra, pero no importa. En la era de la revolución, argumentó Gan, hubo “tendencias” entre la vanguardia hacia “el dominio puro del trabajo artístico de la producción intelectual–material”. Quienes los instigaron, sin embargo, nunca lograron cortar el cordón umbilical que aún los sujetaba y los unía al arte tradicional de los Viejos Creyentes [una secta reaccionaria de la ortodoxia rusa]. El constructivismo ha jugado el papel de partera²¹⁷.

215 El papel de Gan se discute en Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism and Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005): 68.

216 Alexei Gan, *Constructivismo* (1922) en *The Tradition of Constructivism*. (Nueva York: Da Capo Press, 1974): 36–37.

217 *Ibíd.*, 41.

¿Matrona de qué? “La realidad práctica del sistema soviético” que fue la “escuela” de los constructivistas, en la que se realizan incansables y desgarradores experimentos sin fin²¹⁸. En los primeros años, los pasos de bebé del constructivismo consistieron en resolver problemas hipotéticos. *Construcción espacial colgante ovalada de Rodchenko núm. 12* (ca 1920), por ejemplo, fue un ejercicio de diseño que explotó los materiales del objeto para realizar un problema dado con la máxima economía.

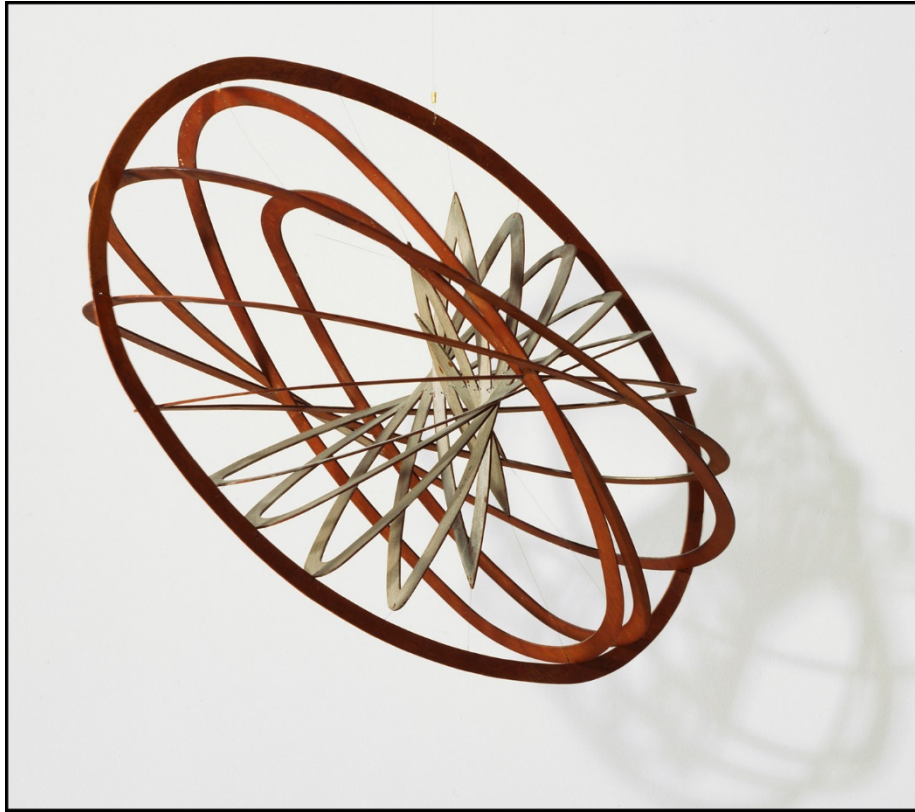
Rodchenko creó esta obra utilizando una sola hoja de madera contrachapada, de la que cortó una serie de círculos concéntricos. La economía de la construcción se correspondía con la facilidad con la que el objeto tridimensional podía colapsarse en dos dimensiones y almacenarse²¹⁹. Los constructivistas más tarde se refirieron a este período de experimentación como su fase de “laboratorio”²²⁰. El siguiente paso fue fusionar la actividad constructivista con la industria para que la tecnología y las demandas reales de la fábrica dictaran el diseño y el propósito del producto. Esta etapa se inició a mediados de la década de 1920 en los Talleres Técnicos Artísticos Superiores del Estado. Por ejemplo, Rodchenko y sus estudiantes trabajaron en diseños para muebles multipropósito producidos en masa que maximizaban el uso

218 *Ibíd.*, 40.

219 Véase Lodder, 24 – 29.

220 *Ibíd.*, 7.

del espacio en los pequeños apartamentos y clubes de los trabajadores ultraeficientes²²¹.



Rodchenko: *Construcción espacial colgante ovalada* núm. 12

Por su parte, Stepanova enseñó en la facultad textil de la escuela, diseñó uniformes deportivos y de fábrica, y se encargó de diseñar telas en una fábrica local para dominar las tecnologías de producción y teñido de ropa. A lo largo de la década de 1920, la actividad constructivista se amplió al diseño gráfico, la arquitectura y muchos otros esfuerzos²²².

En la teoría comunista, el industrialismo era la base

221 *Ibíd.*, 133–139.

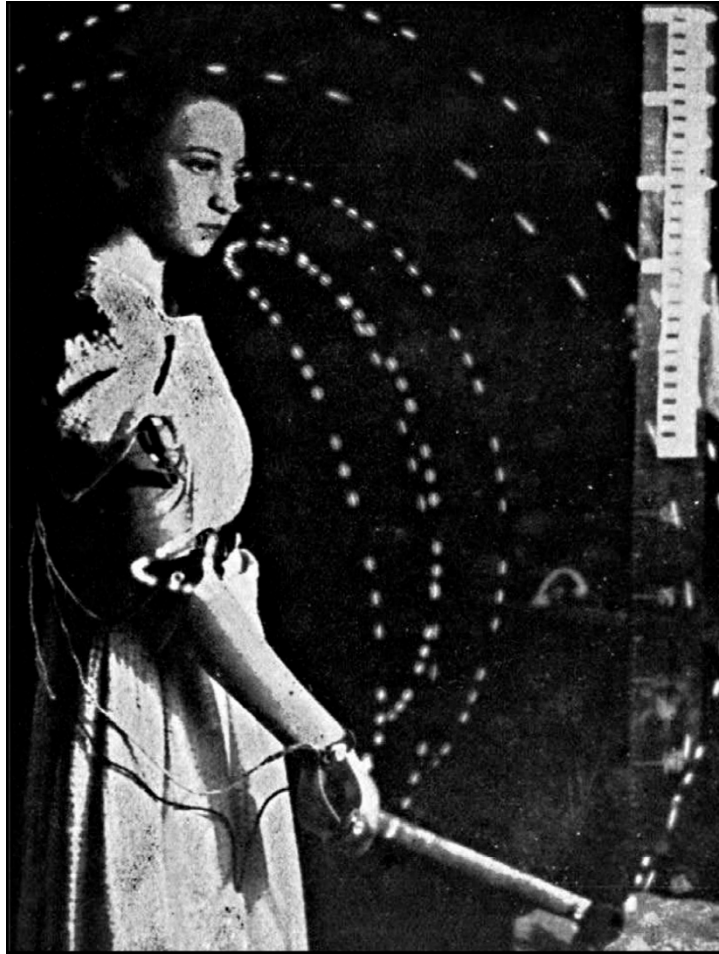
222 *Ibíd.*, 147–152,263.

materialista de la que había surgido la clase obrera de Rusia y sobre la cual se construiría el socialismo soviético bajo la dirección disciplinaria del Partido²²³. De ello se siguió que durante la década de 1920, el impulso para reorganizar la sociedad en la imagen especular de la industria, “socializada” y reglamentada, fue adoptado con entusiasmo por los constructivistas. En este sentido, no existe mejor ejemplo que la puesta en escena de *The Magnanimous Cuckold* [El cornudo magnánimo] del director de teatro constructivista Vsevolod Meyerhold en 1922.

Meyerhold era un conocido radical que se había unido al Partido Comunista en 1918 y produjo obras de teatro para el Ejército Rojo durante la revolución. Llamado a Moscú en 1920 para ayudar a administrar los programas de teatro estatales, fue nombrado director, en otoño de 1921, de los Talleres Estatales Superiores de Teatro recién formados, organización hermana de los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos²²⁴. Cientos de alumnos se inscribieron en los talleres, en los que Meyerhold introdujo principios constructivistas en la puesta en escena y una nueva metodología de actuación en su programa de formación llamada “Biomecánica”.

223 Véase VI. Lenin, "Las tareas inmediatas del gobierno soviético" (28 de abril de 1918), citado en Maurice Brinton, *The Bolsheviks and Workers Control* (Montreal: Black Rose Press, 1975): 40–41.

224 Edward Braun, *Meyerhold: A Revolution on Theatre* (Londres: Methuen, 1998): 160, 171.



Altzei Gastev
Scientific Management Motion Study Photography, 1 1925.

Muchos de los estudiantes de Meyerhold trabajaban en fábricas durante el día y entrenaban y actuaban para su teatro por la noche²²⁵. El objetivo era impregnar sus producciones con contenido de clase trabajadora, dándoles el sello cultural necesario que las diferenciaría del teatro prerrevolucionario.

La “biomecánica” se basaba en técnicas de movimiento

225 Lancelot Lawton, *The Russian Revolution* (Londres: Macmillan and Co., 1927): 376.

que entonces se promovían bajo la dirección del burócrata comunista y “poeta proletario”, Alexei Gastev²²⁶. Gastev encabezó un programa financiado por el Estado para introducir la última forma de organización laboral, conocida como gestión científica, en la mano de obra soviética. Desarrollada en América, la gestión científica, también conocida como “Taylorismo” por su fundador, Frederick Winslow Taylor, era un sistema de coordinación laboral que entrenaba a los trabajadores en la eficiencia del movimiento, dividiendo el trabajo en tareas fáciles de ejecutar que permitían a los gerentes acelerar el ritmo de producción exponencialmente²²⁷. El movimiento generó una capa completamente nueva de administración de cuello blanco y al mismo tiempo facilitó la superexplotación de los trabajadores a través de escalas salariales a destajo, objetivos de producción imposibles de alcanzar y descualificación del trabajo que destruyó los sindicatos. Los valores culturales autoritarios de la gestión científica se reflejan en la supervisión intensificada del trabajador, cuya jornada laboral completa estaba bajo el control de uno o más gerentes. El trabajo se reestructuró en torno a estándares de eficiencia obtenidos a través del estudio científico de trabajadores ejemplares; por ejemplo, se estudiaron los movimientos de los mecanógrafos más

226 Braun, Meyerhold: A Revolution in Theatre, 172.

227 Judith A. Merkle, *Management and Ideology: The Legacy of the International Scientific Management Movement* (Berkeley: University of California Press, 1980): 11–15.

veloces ganadores de premios para determinar las posiciones de las manos más eficientes y las tareas relacionadas, como la colocación e inserción del papel de mecanografiar²²⁸.

Armados con tales estándares, los ambiciosos equipos de gestión científica propusieron transformar el lugar de trabajo y mantenerlo funcionando sin problemas para siempre. Los estudios de movimiento filmados fueron una ayuda adicional: los cronómetros determinaron los movimientos más rápidos, que luego se recrearon en modelos tridimensionales para ayudar en el entrenamiento. Se adjuntaron dispositivos de luz al cuerpo para facilitar el registro del movimiento. Otro medio de registro para capturar la eficacia fue fotografiar los movimientos con un temporizador conectado al dispositivo de luz; los movimientos más rápidos y eficientes dejaban puntos de luz más cortos.

Todas las metodologías anteriores se emplearon en la Unión Soviética, donde Gastev transformó la gestión científica en un movimiento de masas.

Se puso a trabajar con las bendiciones expresas de Lenin y León Trotsky, ambos fanáticos de la gestión científica.

228 Frank B. Gilbreth y LM Gilbreth, *Applied Motion Study: A Collection of Papers on the Efficient Method to Industrial Preparedness* (Nueva York: Slurgis And Walton, 1917): 37.

Trotsky, que fue jefe del Ejército Rojo, fue notorio por imponer una gestión científica y una organización de estilo militar en las fábricas para mantener la producción durante la revolución.

Para hacerlo, se basó en un grupo de gerentes bien pagados importados de Estados Unidos y Europa, así como expertos locales, incluido Gastev²²⁹. Elogiando la gestión científica por sus cualidades disciplinarias en enero de 1920, Trotsky argumentó:

Toda una serie de rasgos del militarismo se mezclan con lo que llamamos taylorismo. Comparen los movimientos de una multitud y una unidad militar, una marcha en filas, la otra en forma desordenada, y veremos la ventaja de una formación militar organizada. Y así, las fuerzas positivas y creativas del taylorismo deben usarse y aplicarse²³⁰.

Más tarde ese marzo, en el IX Congreso del Partido Comunista Ruso, Trotsky propuso aumentar la imposición de la gestión científica en el lugar de trabajo disciplinando a los trabajadores a través de listas negras, batallones penales y campos de concentración²³¹.

229 Beissinger, 32.

230 León Trotsky citado en *ibíd.*

231 *Ibíd.*

Lenin, que había estudiado administración científica antes de la guerra, compartía el entusiasmo de Trotsky²³². En “Las tareas inmediatas del gobierno soviético” publicado el 28 de abril de 1918, inmediatamente después de las redadas antianarquistas de la Cheka, escribió: “La posibilidad de construir el socialismo estará determinada precisamente por nuestro éxito en combinar el gobierno soviético y la organización soviética de la administración con los logros modernos del capitalismo. Debemos organizar en Rusia el estudio y la enseñanza del sistema de Taylor y probarlo sistemáticamente y adaptarlo a nuestros propósitos”²³³. Con este fin, apoyó la creación de un Instituto Central del Trabajo en 1920, con Gastev a la cabeza. Durante la década de 1920, el Instituto desempeñó un papel integral en la introducción de la gestión científica en toda la infraestructura industrial²³⁴.

Podemos medir el fanatismo de Gastev a partir de artículos publicados durante los años de la guerra civil. Gastev elogió la gestión científica como la contrapartida organizativa de la producción mecánica y predijo que surgiría un nuevo hombre comunista de la producción racionalmente organizada. Bajo un régimen de gestión científica, escribió, “las máquinas pasarían de ser administradas a ser gerentes” y las normas establecidas

232 Merkle, 105–109.

233 Lenin citado en Merkle, 113.

234 Beissinger, 37–44.

científicamente impregnarían la vida del proletariado, hasta sus “necesidades estéticas, mentales y sexuales”²³⁵. Imaginó la sociedad comunista venidera operando como una sola unidad industrial. Los trabajadores mecanizados serían dirigidos por un “equipo especial de ingenieros, diseñadores, instructores y dibujantes jefes” igualmente mecanizados que trabajarían con la misma regularidad que el resto de la gigantesca fábrica²³⁶. “Debemos afirmar sin temor”, escribió, “que es absolutamente necesario que el trabajador actual mecanice su trabajo manual; es decir, debe hacer que sus gestos se parezcan a los de una máquina... Sólo la creación de un ritmo colectivo proporcionará las condiciones para un liderazgo objetivo”²³⁷.

¿La meta?

... el colectivismo mecanizado. Las manifestaciones de este colectivismo mecanizado son tan ajenas a la personalidad, tan anónimas, que el movimiento de estos complejos colectivos se parece al movimiento de las cosas, en el que ya no hay ningún rostro individual sino sólo pasos regulares y uniformes y rostros desprovistos de expresión, de un alma, de un lirismo emocional,

235 Gastev citado en Beissinger, 33.

236 Gastev citado en Kurt Johannson, *Alexej Gastev: Proletarian Bard of the Machine Age* (Estocolmo: Almqvist and Wiksell, 1(83): 62.

237 Gastev citado en *ibíd.*, 61–62.

medido no por el grito o una sonrisa sino por un manómetro o un velocímetro²³⁸.



Gastev: La victoria se encuentra todavía delante de nosotros

Esta visión marxista, en la que el individualismo y la personalidad (anarquista o de otro tipo) era totalmente

238 Gastev citado en Kendell E. Bailes, "Alexei Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918–24", *Soviet Studies* 29 de julio de 1977): 378.

borrado por el colectivismo industrializado, tocó la fibra sensible de los constructivistas, incluido Meyerhold²³⁹. Las conexiones de Gastev con Meyerhold son bastante claras. Durante la década de 1920, ambos hombres se sentaron en el tablero de una organización científica de propaganda de gestión llamada Liga del Tiempo, y Meyerhold produjo obras de teatro de propaganda de gestión del tiempo que recorrieron la Unión Soviética como parte del programa de teatro “Periódico viviente”²⁴⁰. De hecho, los métodos de entrenamiento “biomecánicos” practicados en el teatro de Meyerhold estaban en deuda con los estudios de Gastev, como reconoció el propio Meyerhold²⁴¹. El 11 de junio de 1922, Gastev publicó un artículo en el que pedía el estudio en “condiciones de laboratorio”²⁴² de “esa magnífica máquina” que es el organismo humano a través de “la ciencia especial de la biomecánica”, donde los nuevos regímenes de movimiento para el lugar de trabajo se colectivizarían en actuaciones altamente mecanizadas. En una entrevista, Meyerhold describió la biomecánica como la aplicación del “sistema de Taylor” al teatro, y que era análogo al trabajo de un trabajador cualificado²⁴³. Esto hizo que el teatro fuera útil para la “construcción del

239 Catherine Cook, *Russian Avant–Garde: Theories of Art, Architecture, and the City* (Londres: Academy Croup, 19(5): 112.

240 Beissenger, 54–55.

241 Braun, Meyerhold: *A Revolution in Theatre*, 172.

242 Johanson, 113.

243 Lawton, 375.

socialismo”: la biomecánica era un entrenamiento disciplinado para la cadena de montaje²⁴⁴. Su declaración sobre “Biomecánica”, publicada el 12 de junio de 1922, va más allá, evocando el constructivismo como base metodológica:

El trabajo del actor en una sociedad industrial será considerado como un medio de producción vital para la adecuada organización del trabajo de todos los ciudadanos de esa sociedad... En el arte, nuestra preocupación constante es la organización de la materia prima. El constructivismo ha forzado al artista a convertirse en ingeniero a la vez que artista. El arte debe basarse en principios científicos; todo el acto creativo debe ser un proceso consciente. El arte del actor consiste en organizar su material, es decir, su capacidad para utilizar correctamente los medios de su cuerpo para la expresión. El actor encarna en sí mismo tanto al organizador como lo que se organiza... El actor debe entrenar su material (el cuerpo) para que sea capaz de ejecutar instantáneamente aquellas tareas que le son dictadas externamente (por el actor o el director)²⁴⁵.

El imperativo constructivista de acabar con la teatralidad prerrevolucionaria (“el método 'inspirador' y el método de

244 *Ibidem*.

245 Vsevolod Meyerhold, “Biomecánica” junio 12, 1922”, en *Meyerhold on Theatre*, Edward Braun, ed. (Nueva York: Hill and Vang, 1(69): 199.

las 'auténticas emociones'") y fusionarse con el industrialismo determinó no sólo el método científico de actuación, sino también las características del conjunto del Magnanimous Cuckold theater". El decorado fue diseñado a pedido de Meyerhold por Luibov Popova, un suprematista convertido en constructivista que enseñó "construcción del color" en Vhukutemas y "formación material" en la escuela de Meyerhold²⁴⁶. Popova eliminó el ilusionismo convencional de la puesta en escena en favor de las necesidades de la actuación. Su conjunto utilitario fue despojado de adornos, para crear un espacio de trabajo eficiente con la acción biomecánica en desarrollo. En este sentido, era como el interior de una fábrica, sin elementos decorativos y diseñado para lograr la máxima eficacia y eficiencia de la producción"²⁴⁷.

Incluso los accesorios jugaron un papel productivo. El escenario de Popova ayudó a regular los movimientos de los actores durante la actuación. El decorado presentaba ruedas gigantes que aceleraban y ralentizaban periódicamente, y los movimientos de los trabajadores-actores se hacían eco del ritmo establecido por las ruedas giratorias de Popova, que reflejaban el ritmo de la actuación. En efecto, el escenario funcionaba como

246 Dmitri V. Sarabia y Natalia L. Adaskina, *Popova* (Nueva York: Harry N. Abrams, 19(0): 198–200.

247 Luihov Popova, "Discusión del cornudo magnánimo" (27 de abril, 1(22), en Popovn, 378.

una máquina en la cadena de montaje de una fábrica: en una fábrica, la máquina regula el ritmo de trabajo y los trabajadores tienen que seguirle el ritmo. Lo que tenemos, entonces, es una fusión de principios constructivistas de diseño con la creación de un actor-trabajador cuya eficiencia corporal emuló la de la fábrica”²⁴⁸. *The Magnanimous Cuckold* fue un éxito espectacular y dio lugar a más colaboraciones con Popova, Stepanova (que diseñó escenografías y vestuario) y el arquitecto constructivista Alexandr Vesnin²⁴⁹.

Dejando a un lado los logros teatrales, con Gastev a la cabeza, la gestión científica arrasó en la economía soviética, aportando cuotas de trabajo a destajo que la dirección podía ajustar como mejor le pareciera y miles de “expertos en eficiencia” para racionalizar, controlar y gestionar. Un reportaje en 1925 observó “en el presente no existe ninguna rama de actividad estatal” donde los principios de la gestión científica no hayan penetrado”²⁵⁰. A medida que avanzaba el régimen, los trabajadores se resistieron, y el forzaron el desalojo de los gerentes, a quienes también se les arrojaron ladrillos²⁵¹. Sin embargo, la “disciplina laboral” solo se intensificó bajo la economía dirigida de los planes quinquenales (1928–1933; 1933–1937) cuando “las tasas de

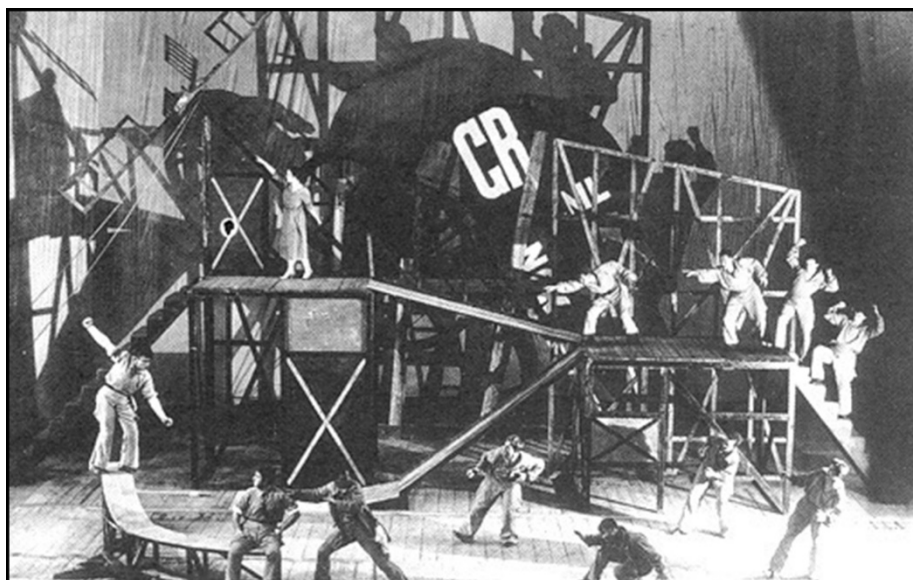
248 *Ibid.*, 378–379.

249 Braun, Meyerhold: *A Revolution in Theatre*, 184–185, 195.

250 Beissenger, 84.

251 *Ibid.*, 89.

trabajo a destajo se redujeron por debajo del nivel necesario para las mínimas decencias de la vida” y las jornadas laborales de “dieciséis a diecisiete horas”, incluido el “trabajo voluntario en días festivos” eran la regla²⁵².



Liubov Popov. Montaje escénico para *The Magnanimous Cuckold*

La gestión científica, tal como la celebraron los constructivistas, fue de la mano con una explotación brutal en toda la pirámide social, pero eso no salvó al movimiento. A principios de la década de 1930, el realismo socialista, el arte representativo infundido con el “contenido socialista” dictado por los jefes comunistas, pasó a primer plano, y la comunidad artística soviética se vio debilitada por oleadas de purgas dirigidas a figuras prominentes por haberse desviado en el pasado de la que ahora era la nueva línea artística²⁵³. Entre los constructivistas, Meyerhold fue

252 Merkle, 132.

253 Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting* (New Haven: Yale

arrestado en 1939 y torturado para que confesara su participación en una conspiración “antisoviética” durante la producción de *The Magnanimous Cuckold*. Juzgado en secreto, recibió un disparo el 2 de febrero de 1940. Popova escapó a este destino, ya que murió por causas naturales en 1924. Alexei Gan recibió un disparo en 1942. Tatlin volvió a producir retratos inocuos y pinturas de flores (murió en 1953). Gastev fue arrestado en 1938 y murió en prisión en 1941. En cuanto a Stepanova (m. 1958) y Rodchenko (m. 1956), sobrevivieron recluyéndose en el diseño de libros y revistas de propaganda, a pesar de que, a principios de la década de 1930, Rodchenko había hecho un gran espectáculo denunciando sus “errores” artísticos anteriores y elogiando los campos de trabajos forzados (que fotografió) por su papel “rehabilitador”²⁵⁴. Qué lejos había caído "Anti" desde sus días anarquistas puede ser calibrado por sus acciones durante una purga que barrió el escalafón superior del Uzbekistán soviético. En 1934, se encargó a Rodchenko que diseñara un álbum llamado *10 años de Uzbekistán* en conmemoración de una década de gobierno del Partido Comunista. Este libro, publicado en ruso y uzbeko, incluía brillantes perfiles de arribistas como Yakov Peters, un sádico ex chekista que había supervisado la represión de los “contrarrevolucionarios” en San

Universiry Press, 1(98): passim.

254 Alexandr Rodchenko, "Reconstructing the artist" (1936), en Larentiev, 237–304.

Petersburgo durante 1919²⁵⁵. La purga del liderazgo uzbeko comenzó en 1937 y duró hasta 1938. (Yakov, por ejemplo, fue arrestado y fusilado en 1938). Al enterarse de cada arresto, Rodchenko arruinó obedientemente su copia personal de *10 años de Uzbekistan* al “desaparecer” a cada víctima con tinta negra espesa²⁵⁶. La “¡Muerte al arte!” había llegado a su apogeo.



Aleksei Gastev

255 David King, *The Commissar Vanishes. The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia* (Nueva York: Metropolitan Books, 1997), 133.

256 Ibid., 116–133.

VI. ANARQUÍA GAY.

POLÍTICAS SEXUALES EN EL CRISOL DEL McCARTISMO

En los Estados Unidos, a diferencia de Europa, la Segunda Guerra Mundial todavía se recuerda como la “buena guerra” por una razón. Comparada con las “brisas relativamente suaves que llegaron a las costas de Estados Unidos”, escribe Ralph Levering, “los vientos de guerra que golpearon Europa y Asia de 1939 a 1945 fueron como un huracán de seis años”:

Una parte considerable de las ciudades de la gran masa continental de Eurasia y sus estados insulares adyacentes (Gran Bretaña y Japón) sufrieron graves daños. Londres fue atacada repetidamente al principio de la guerra por bombarderos alemanes y más tarde por cohetes. Rotterdam y otras ciudades de los Países Bajos fueron bombardeadas sin piedad en 1940. Los aviones aliados bombardearon Berlín hasta que, como observó

el diplomático estadounidense Robert Murphy, “el olor de la muerte estaba en todas partes”; otras ciudades alemanas, como Dresde y Stuttgart, fueron bombardeadas hasta que decenas de miles de residentes quedaron carbonizados e irreconocibles. Hacia el este, los feroces combates prácticamente arrasaron con miles de ciudades y pueblos de Europa del Este, Rusia y China, y una campaña de bombardeo estadounidense concertada contra Japón en los últimos años de la guerra convirtió en escombros grandes áreas de los compactos centros de población japonesa. Las estimaciones de muertes relacionadas con la guerra en todos los países involucrados ascienden a 55 millones, de los cuales aproximadamente 20 millones eran rusos²⁵⁷.

Protegida por dos océanos, la economía de los Estados Unidos floreció mientras la vida civil japonesa (exceptuando a los estadounidenses) continuaba como de costumbre. La paz y la prosperidad en el frente interno demostraron ser una bendición para la propaganda del gobierno, que movilizó a la población en torno al mito de que vivían en un paraíso equitativo, generoso y democrático rebotante de libertades. Como se jactaba en un cartel de 1942: “Esto es América... donde todo niño puede soñar con ser presidente. Donde las escuelas gratuitas, las oportunidades libres, la

257 Ralph B. Levering, *The Cold War: 1945–1987* (Arlington Heights, IL: Harlan Davidson, 1988): 14.

libre empresa han construido la nación más decente del mundo. Una nación construida sobre los derechos de todos los hombres”²⁵⁸.



Aparentemente, en la mente del público estadounidense, el gobierno no podía equivocarse. De hecho, el 8 de agosto de 1945, dos días después del lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima, el 85 por ciento de los encuestados estaba a favor de la acción, y el 96,5 por ciento

258 Estoy citando el texto de un cartel de la 2ª Guerra Mundial. “¡Esto es América... Manténla libre!” (1942) en William L. Bird, Jr. y Harry R. Rubenstein, *Designing for Victory: World War II. Poster on the American Home Front* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1998): 85.

después del bombardeo de Nagasaki aprobaba futuros bombardeos, si fuera necesario²⁵⁹. Dwight Macdonald, el anarquista–pacifista editor de la revista *Politics* de Nueva York (1944–1949), fue uno de los pocos que ofreció otro punto de vista: lanzar la bomba demostró de manera concluyente que las tan cacareadas democracias de Estados Unidos y Gran Bretaña eran asuntos dirigidos por burócratas completamente desprovistos de cualquier sentimiento humanitario. Escribió:

Da la impresión de que la bomba no fue desarrollada por ninguna de las potencias totalitarias... sino por dos democracias (Gran Bretaña y Estados Unidos), las últimas grandes potencias en seguir prestando al menos respeto ideológico a la tradición democrático–humanitaria.

También parece molesto que los jefes de estos gobiernos sean ambas mediocridades incoloras. Hombres promedio elevados a sus posiciones por la mecánica del sistema.

Todo esto enfatiza ese automatismo perfecto, esa falta absoluta de conciencia humana o de fines que nuestra sociedad está logrando... Cuanto más vulgares son las

259 James Tracy, *Direct Action: Radical Pacifism from the Union Eight to the Chicago Seven* (Chicago: University of Chicago Press, 1996): 51; Lawrence S. Fittner, *Rebels Against War: The American Peace Movement, 1941–1960* (Nueva York: Columbia University Press, 19(9), 106.

personalidades y más absurdas las instituciones, más grandiosa es la destrucción²⁶⁰.

Sin embargo, las protestas de figuras solitarias como Macdonald no pudieron detener la reacción de posguerra cuando el gobierno de los Estados Unidos reunió a su población para una nueva “Guerra Fría” contra su antiguo aliado, la Unión Soviética. “Comenzando a fines de la década de 1940 y continuando hasta mediados de la década de 1960” ¡los bélicos! El consenso pro-América, pro-capitalista, anti-radical abarcó “partidos políticos, sindicatos y grupos empresariales, revistas de masas y militantes, grupos éticos y religiosos, veteranos y profesionales” y organizaciones y grupos de interés liberales y conservadores”²⁶¹. Eran tiempos difíciles para ser anarquista.

La hostilidad del público estadounidense hacia el radicalismo se vio agravada por el lamentable estado del anarquismo en los Estados Unidos. Antes de la Segunda Guerra Mundial, el movimiento ya estaba muy disminuido, gracias a la persecución del gobierno durante la Primera Guerra Mundial y al atractivo de masas del Partido Comunista Estadounidense en las décadas de 1920 y 1930. La derrota cataclísmica del movimiento

260 Dwight Macdonald, “The Bomb”, (septiembre de 1945) en *Lemons of a Revolutionist* (Nueva York: Meridian Books, 1958): 177.

261 Levering, 56.

anarquista–sindicalista de España durante la Guerra Civil Española (1936–1939) fue otro golpe amargo, y la Segunda Guerra Mundial trajo más calamidades: el ala judío–estadounidense del movimiento apoyó el esfuerzo de guerra aliado en nombre de la lucha contra el fascismo, mientras que los anarquistas italoamericanos e hispanoamericanos denunciaban a ambos bandos como imperialistas. En 1945, “las divisiones causadas por la guerra”, escribe Paul Avrich, “dejaron a los anarquistas en el caos, y lo que una vez había sido un movimiento floreciente se redujo a las proporciones de una secta”²⁶².

En respuesta a estas circunstancias, en el invierno de 1945, Holly Cantine, coeditora con Dachine Rainer de la revista *The Retort* [La réplica] (1942–1951), llamó a volver a las raíces comunales del anarquismo²⁶³. *The Retort* se publicó desde la casa de Cantine cerca de Woodstock, Nueva York, una comunidad socialista–anarquista de artes y oficios de artistas e intelectuales fundada en la década de 1900²⁶⁴. Cantine se había mudado a Woodstock y, después de un breve período de estudios de posgrado en la Universidad de Columbia, regresó para construir una casa del pueblo²⁶⁵.

262 Paul Avrich, *Voces anarquistas* (Princeton: Princeton University Press, 1995): 417.

263 Holley Cantine, Jr., “Editorials”, *The Retort* 2 (invierno de 1945): 2–9

264 Dachine Rainer, “Holley Cantine: 14 de febrero de 1916–2 de enero de 1977”, *Drunken Boat: Art, Rebellion, Anarchy*, Max Bleckman, ed. (Nueva York y Seattle: Autonomedia y Left Bank Books, 1994): 17 Ss.

265 La primera compañera de Cantine, Dorothy Paul, se desempeñó como

Rainer conoció a Cantine en las oficinas de *Politics* alrededor de 1945 y se reunió con él en su casa en Mount Tobías, no lejos de Woodstock, después de un breve noviazgo²⁶⁶.



Holey Cantine y Dachine Rainer

En su editorial sobre estrategias para construir un movimiento anarquista estadounidense en la era de la posguerra, Cantine propuso que los activistas abandonasen la política de partidos y la organización sindical en favor de iniciativas cooperativas descentralizadas y no jerárquicas en la línea de sus propios esfuerzos”²⁶⁷, de esta manera, el activismo radical podría servir como “el precursor de una

coeditora de *The Retort* desde su fundación en 1942 hasta 1945. Después de que Cantine comenzara su relación con Rainer, Paul se fue y Rainer asumió la coedición. Ver: *ibíd.*, 181.

266 *Ibíd.*, 184.

267 Cantine, Jr., “Editoriales”, 7.

nueva sociedad, un individuo que ha roto con los valores del *statu quo* y ha creado para sí mismo una nueva forma de vida basada en un conjunto de valores más equitativo”²⁶⁸. Cantine subrayó que no estaba proponiendo una retirada del mundo. Por el contrario, la difusión del anarquismo mediante el ejemplo, predijo que inspiraría a los trabajadores a alejarse de “las instituciones existentes, y hacer que colapsen”²⁶⁹.

Al menos, esa era su esperanza. En cualquier caso, inmediatamente después de la guerra, su programa encontró eco en San Francisco, donde el antiguo residente de Woodstock y poeta anarquista Robert Duncan ayudó a fundar un grupo de discusión semanal llamado Libertarian Circle. El Círculo comenzó a principios de 1946, cuando Duncan y Philip Lamantia propusieron fundar un grupo abierto de discusión anarquista cercano a Robert Rexroth. Rexroth vivía en San Francisco desde 1927 y era muy conocido en la comunidad artística por su poesía y crítica literaria; con su respaldo, el proyecto prosperó²⁷⁰. “De humildes comienzos en la sala de estar de Rexroth, el

268 *Ibid.*, 3.

269 *Ibid.*, 4.

270 Sobre la vida de Rexroth, ver Ken Kabb, *The Relevance of Rexroth* (Berkeley; Bureau of Public Secrets, 1990): 49–55, y *Kenneth Rexroth, “Interviews”*, *The St. Francisco Beat Poets*, David Meltzer, edición (Nueva York: Ballantine, 1971): 13. Sobre la fundación del Libertarian Circle, ver Ekbert Faas, *Young Robert Dnncan: Portrait of the Poet as Homosexual in Society* (Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1983): 192.

Círculo Libertario se mudó al último piso de un edificio ocupado por el grupo anarquista judío Arbeiter Ring, donde se reunían semanalmente para discutir temas como el anarquismo y el misticismo literario, Emma Goldman, la revuelta de Kronstadt, y la anarquía sexual (esta última requería dos discusiones simultáneas, “una arriba, la otra en el salón de reuniones de abajo”)²⁷¹. El grupo también alquiló un salón para bailes mensuales y aumentó sus actividades con un Foro de Poesía semanal. Cada dos miércoles, se leía la obra de un escritor, seguida de una discusión dirigida por el propio poeta; los miércoles alternativos se reservaron para seminarios de poesía y crítica dirigidos por Rexroth²⁷². Además, el Círculo Libertario publicó una revista de un número, *Ark*, en 1947, que incluía reproducciones de pinturas, ensayos en prosa y poesía, declaraciones sobre el anarquismo de George Woodcock y Amon Hennacy, y un artículo de Duncan sobre la política sexual del arte titulado “*Reveiving View, An Attack*” que apuntaba a la principal revista surrealista de Estados Unidos, *View*, lanzada en septiembre de 1940 por Charles Henry Ford.

Ford era un poeta y entusiasta surrealista de los medios independientes que, como Duncan, estaba “fuera de escena” entre sus amigos como homosexual²⁷³. Dirigió la

271 Rexroth citado en *ibíd.*

272 *Ibíd.*, 193

273 Dicran Tashjian, *A Boat Load of Madmen. Surrealism an the American AvantGarde, 1920–1950* (Nueva York: Thames and Hudson,

publicación trimestral descaradamente como una empresa comercial desde una oficina en un ático de Nueva York ubicada sobre un elegante club nocturno no lejos del Museo de Arte Moderno. Cada número estaba vinculado a exposiciones en las galerías de lujo de la ciudad, lo que ayudó a financiar la revista a través de la publicidad (junto con lanzamientos de perfumes y lociones)²⁷⁴, reproducciones de obras de arte de Leonor Fini, René Magritte y el sado-surrealista Hans Bellmer (“creador de una mujer móvil cuyo cuerpo, desmontado y recompuesto contra las leyes de la naturaleza... revelaba un agudo sentido de lo maravilloso aliado a una profunda nostalgia por la infancia y los períodos dominados por la feminidad mezclados con chorros de erotismo violento”); postales de arte de *View* a la venta; ensayos (ilustrados) sobre temas como “The American Macabre”, “Shrinking the Heads” y “Geatano Zumho and death”; y, por último, pero no menos importante, un anuncio repetido a página completa de las Galerías Helena Rubinstein (Nueva York-París-Londres), fundadas por el industrial de cosméticos, que anunciaba “el arte no conoce fronteras, la belleza no conoce limitaciones”²⁷⁵.

1995): 157–160.

274 *Ibid.*, 199–200. Véase, por ejemplo, la contraportada de *View* 5 (mayo de 1945).

275 Ver *View*, vols. 6–7 (febrero 1946–marzo 1947).

La revista se gestionó como un negocio (View Inc) y su oficina se duplicó como librería y galería comercial; también patrocinó conciertos de jazz y selectas exhibiciones ocasionales. (Ford escribió sobre la multitud “brillante y elegante” que asistía a estos eventos). Pero El reinado de *View* como “la revista líder mundial de arte y literatura de vanguardia” se detuvo inesperadamente en el verano de 1947, cuando su editor cerró abruptamente y partió hacia Europa²⁷⁶.

En la década de 1940, Duncan conoció a Ford, después de mudarse al área de Nueva York en 1939 para seguir una historia de amor que comenzó durante sus estudios universitarios en Berkeley²⁷⁷. La relación terminó en 1940 y Duncan, sin saber qué hacer, se mudó a Woodstock, donde durante un tiempo compartió casa con James y Blanche Cooney, editores de *The Phoenix* (1938–1940). Ideológicamente, los Cooney representaban:

... la condena inequívoca de las formas industriales de sociedad, ya sean capitalistas (con todos sus diversos matices democráticos, liberales, conservadores, tecnocráticos, etc.), comunistas marxistas, fascistas o nazis, y la determinación inquebrantable de no vivir bajo ninguno de estos estados degradantes, sino en pequeñas comunidades, en pequeños grupos

276 Ford citado en Tashjian, 100–201.

277 Faas, 72.

precursores de una resurrección y renacimiento de la humanidad a través de un retorno a la dignidad, la pureza y la religiosidad de un modo de vida arraigado en la agricultura y la artesanía²⁷⁸.

Los Cooney compararon estas comunidades de refugio con “Arcas”, y esto es probablemente lo que Duncan y sus colaboradores tenían en mente cuando nombraron su publicación de posguerra: ¡Una resistencia contraria a la sociedad de la guerra fría! El editorial de apertura de *Ark* (Arca) decía:

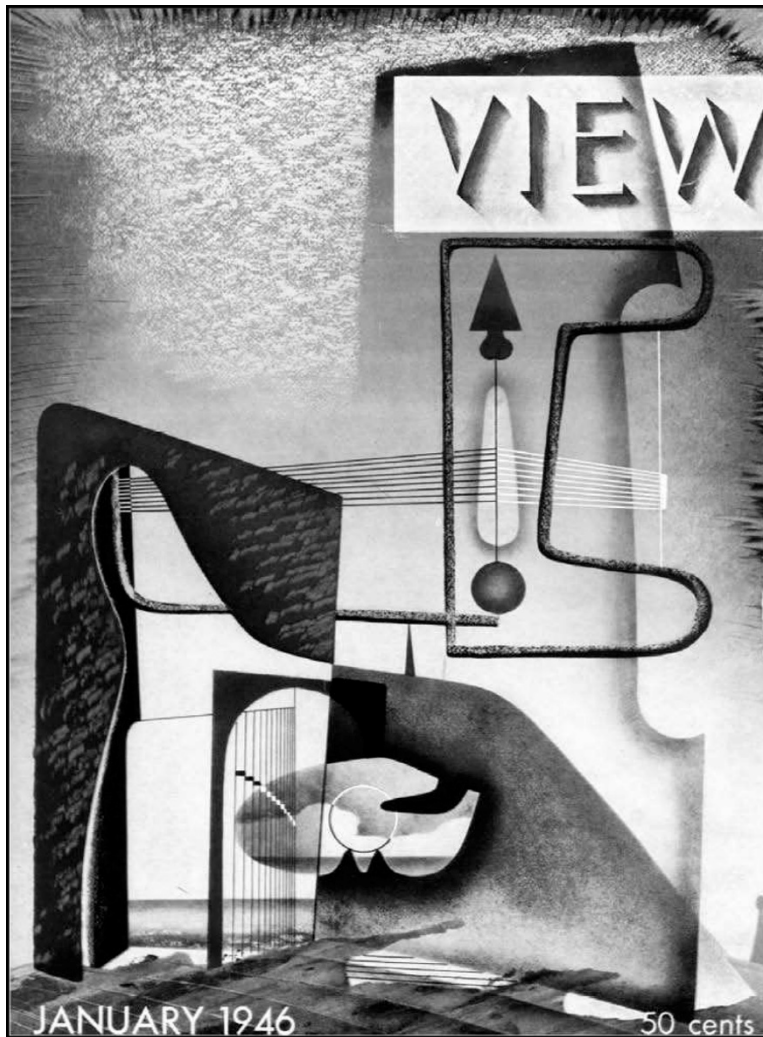
En oposición directa a la degradación de los valores humanos que la guerra hizo evidente de manera lacerante, está surgiendo entre los escritores de Estados Unidos, como en otros lugares, una conciencia social que reconoce la integridad de la personalidad como el más sustancial y considerable de los valores... La sociedad actual, cada vez más sujeta al Estado con sus múltiples formas de poder corrupto y opresión, se ha convertido en el verdadero enemigo de la libertad individual. Porque la ayuda mutua y la confianza han sido fría y científicamente destruidas; porque el amor, el bien del ser, ha sido metódicamente resecaado, debido a que el miedo y la codicia se han convertido en los principales motores éticos, los estados y las sociedades

278 James Peler Cooney, “Editorial”, *The Photiix* 2 (primavera de 1939): 120.

controladas por el Estado continúan existiendo. Sólo el individuo puede liberarse de este mal público. Es decir, puede romper las relaciones forzadas entre él y el Estado, negarse a votar o ir a la guerra, negarse a aceptar la irresponsabilidad moral que se le ha impuesto. Hoy, en este momento catastrófico, la validez, si no el futuro, de la posición anarquista está más que nunca establecida. Se ha convertido en un espejo pulido en el que se desnudan las falsedades de los modos políticos.

Ninguna persona honesta, si se ha mirado en este espejo, puede apoyar moralmente a un gobierno de cualquier tipo, ya sea una Unión Soviética capitalista de Estado, una América capitalista de mercado, una España fascista o cualquier sociedad considerada en la que una idea esté entretejida con un manto de ley arrojado desde lo alto sobre un pueblo vivo. Cualquier cosa inorgánica que tenga autoridad sobre lo orgánico debilita moralmente y hace inevitable la guerra aniquiladora... Creemos que la transformación social debe ser el objetivo de cualquier punto de vista revolucionario, pero reconocemos que la rebelión orgánica y espontánea de los individuos presupone tal transformación²⁷⁹.

279 “Editorial”, *Ark* (1947) citado en Lawrence Ferlinghetti y Nancy J. Peters, *Literary San Francisco: A Pictorial History from Its on Beginning to the Present Day* (San Francisco: City Lights Books, 1980): 155–156.



Cubierta de la revista *View*, Serie V n° 6
Enero de 1946. Imagen de John Tumard

Mientras vivía con los Cooney, Duncan viajaba diariamente a Nueva York para participar en los círculos sociales de Manhattan y relacionarse con otros radicales literarios, incluido Dwight Macdonald. También tomó nuevos amantes, evadió su servicio en el ejército al anunciar su homosexualidad, pasó un verano trabajando como lavaplatos en Provincetown, vagabundeo por Florida y se ganó la reputación de ser el poeta destacado que, en 1944, había puesto su nombre a un artículo en *Politics* sobre “El

homosexual en la sociedad”²⁸⁰; Esta era una afirmación anarquista del libertarismo sexual y una crítica del omnipresente “culto homosexual” entre los gays, una gama de opresiones, incluido el heterosexismo. Nociones de diferencia que alentaron “el esnobismo y la eliminación del 'tipo común' en el panorama social existente”²⁸¹. El “punto de partida” verdaderamente liberador para la “vida y expresión creativas”, según Duncan, era:

... una devoción a la libertad humana, hacia la liberación del amor humano, los conflictos humanos, las aspiraciones humanas. Para hacer esto, uno debe repudiar a todos los grupos especiales (naciones, religiones, sexos, razas) que reclamarían lealtad. Para mantener esta devoción cada palabra escrita, cada palabra hablada, cada acción, cada propósito debe ser examinado y considerado. Siempre hay que recordar que los demás, los que han entregado su humanidad, no son menos que uno mismo. Siempre hay que recordar que la propia honestidad, la batalla de uno contra la inhumanidad del propio grupo (ya sea contra el patriotismo, contra el fanatismo, contra, en este caso específico, el culto homosexual) es una batalla que no se puede ganar en la escena inmediata. Las fuerzas de la inhumanidad son abrumadoras, pero sólo la oposición

280 Faas, 123.

281 Robert Duncan, “The Homosexual in Society”, *POlittn* 1 (agosto de 1944): 209–111. *Ibíd.*, III.

continua de uno puede hacer posible cualquier otro orden, dará una fuerza adicional a todos aquellos que desean la libertad y la igualdad para romper por fin esas cadenas que ahora parecen tan inquebrantables²⁸².

El ataque de Duncan a *View* en 1947 se basó en esta postura. Comenzó acusando a Ford de comercializar el arte como una “experiencia” aderezada con la “amenaza freudiana” para “diletantes ricos” que se deleitaba con “el puro espectáculo caro de comprarse”²⁸³, un enfoque del arte que Duncan caracterizó como “estético”. A modo de ejemplo, señaló la adscripción de *View* a la historia antibelicista de “The buzzard” (El buitre), que describía los deseos hambrientos de un pájaro que se cernía sobre un campo de batalla; la historia estaba intercalada entre “documentos” al estilo de Bataille, ilustrados con fotos de personas físicamente deformadas, que informaban sobre las crueldades humanas y las anomalías en América Central. Por lo tanto, la política de “El Buitre” se estetizó y se subsumió en una mezcla de pesadilla de hechos, imágenes y de ficción. “En el mundo de *View*”, observó Duncan, “el horror se convierte en un fin en sí mismo, no en un rechazo, sino en una aceptación, más que eso, un abrazo trémulo de aquello que era horrible, una sensación que el lector puede saborear por la emoción morbosa de ello”²⁸⁴. Tristemente,

282 *Ibid.*, 111.

283 Robert Duncan, “Reviewing *View*, An Attack”, *The Aik* 1 (1947): 63.

284 *Ibid.*, 64. La revista del surrealista francés Georges Bataille,

sin embargo, al surrealismo para consumidores le estaba yendo muy bien en el estante de revistas: “como *The Buzzard*, [*View*] extraía su beneficio y sustancia de los campos de batalla, la miseria y la deformidad de la sociedad moderna; y en la América contemporánea, donde la población en general disfruta de los estragos funerarios causados en las ciudades de Europa y Japón, la circulación de *View* estaba en auge”²⁸⁵.

En resumen, el éxito de la revista era sintomático de una enfermedad social mayor, pero también fue sintomático de la internalización por parte de Ford de las mentiras que la sociedad estadounidense le impuso. Aceptando la creencia en un singular “ser humano normal” propagada por un establecimiento tan “hostil a la individuación” que “describe y degrada a cualquier individuo en términos de su desviación”, Ford había abrazado la identidad del “fenómeno” homosexual y ahora estaba “demandando más para que el mundo le permitiera su “monstruosidad”²⁸⁶.

Documents (1929–1932), publicó muchos reportajes fotográficos de escenas de matanzas, deformidades humanas, etc., junto con artículos de celebración sobre temas como el sadismo, la tortura, la violación, el canibalismo, el asesinato y el sacrificio humano, generalmente dirigido a mujeres o niños indefensos. Tales preocupaciones son implicativas del movimiento. Ver Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the wars*, (New Haven: Yale University Press, 1993): 200–209 .

285 Duncan, “Revisando *View*” 67.

286 Ibidem.

Trágicamente, esto lo llevó a apuntalar el mismo *statu quo* al que debía oponerse: “Volvió a escribir y a vivir en el medio que podría aceptarlo y que al mismo tiempo tenía el poder para proporcionarle una especie de protección”; se trasladó de las regiones marginadas de la baja o la alta bohemia, siempre en los márgenes de esa curiosa y hambrienta sociedad, la aristocracia del dinero”²⁸⁷. A este respecto, Ford estaba siguiendo el ejemplo de Breton y los surrealistas en el exilio que, al llegar a Nueva York a principios de la década de 1940, habían sido “tomados y domados” por los coleccionistas de cultura. “Todo el drama del mundo político real” fue entonces “jugado en farsa para excitar el aburrimiento de los rentistas”, mientras Breton y compañía “capitalizaban sus personalidades revolucionarias”²⁸⁸. Ford ayudó a vender el surrealismo a esta clientela, y Breton lo valoraba por ello²⁸⁹. En su favor, hay que decir que *View* durante estos años también fue “incesantemente hostil hacia el Estado y su guerra”. En esta medida, era “anarquista, contra el Estado”²⁹⁰. Sin embargo, el perpetuo rumiar de Ford “del diabolismo *fin-de-siecle*” sugería que era “hostil no sólo hacia el Estado, sino también hacia la individualidad”²⁹¹. “La verdadera amenaza a la sombra de la

287 Ibid., 65.

288 Ibid., 66.

289 Ver Tashjian, 188–198.

290 Duncan, “Revisndo View” 67.

291 Ibídem.

cual todos vivimos, el Estado del siglo XX o lo que se llama tan acertadamente la Economía de Guerra Permanente”, razonó Duncan, estaba decidida a aplastar la auténtica individualidad. *View* no opuso resistencia a esto, porque “si ser individuo significa responsabilidad individual, *View* con su lealtad a la aristocracia rentista es hostil al individualismo²⁹². En lugar de ceder al “ansia de emoción” de este estrato social a la luz de su supuesta “superioridad a las costumbres del Estado moderno”, Duncan instó a Ford a cultivar el “despertar potencial a la vida productiva y creativa que buscaba el anarquismo”²⁹³. El campo de la “experiencia” debería ser “algo que el artista lucha por transformar para lograr sus deseos”²⁹⁴. Ford había perdido de vista esto, y con ello, la dimensión insurreccional del arte.

Contrastando las acciones de Ford con las de Duncan. El Círculo Libertario y *Ark* eran emprendimientos comunales de capitalización libre cuyo propósito era animar la vida creativa de los participantes al mismo tiempo que los radicalizaba. Como tales, representaban un paso hacia el ejemplo de “un estilo de vida basado en un sistema de valores más equitativo” por el que Cantine había luchado en *Retort*. Ambos proyectos estaban destinados a terminar en 1948, pero esto no detuvo a Duncan. En 1949, ayudó a iniciar una tercera iniciativa, la Conferencia de Poesía,

292 Ibid., 67.

293 Ibidem.

294 Ibid., 63.

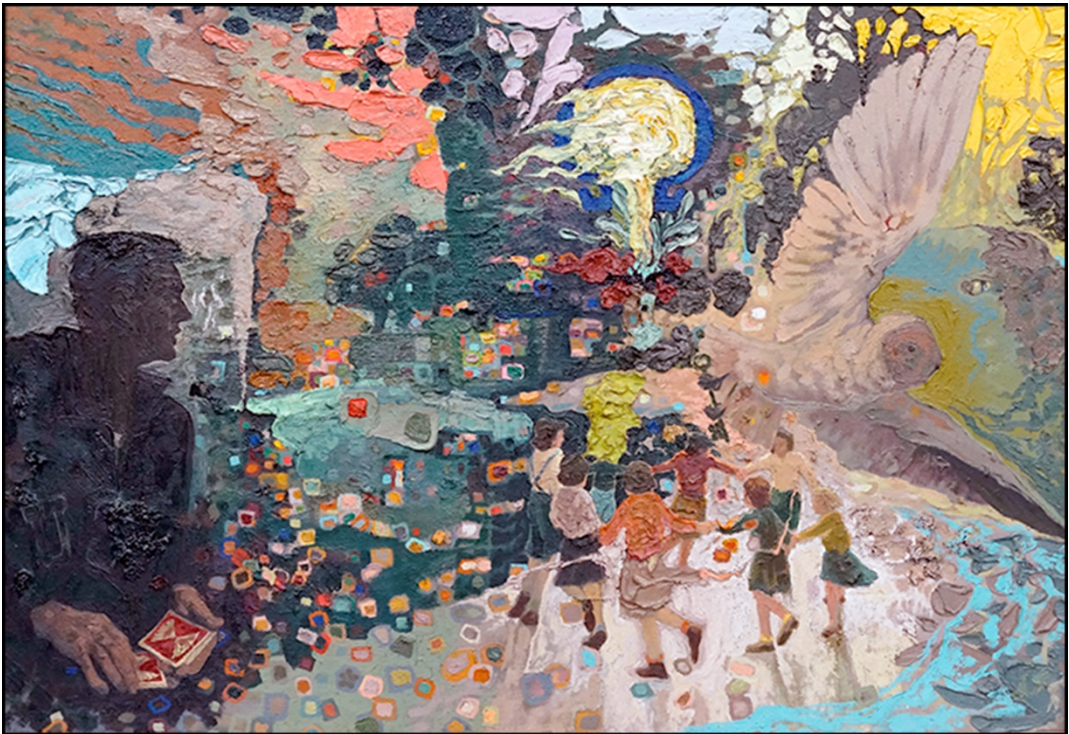
donde escritores y artistas se reunían una vez por semana para lecturas y debates. Aquí, Duncan conoció y se enamoró de un joven pintor, Jess Collins; los dos tuvieron una relación duradera que duró hasta la muerte de Duncan en 1988²⁹⁵.

Collins, nacido en California, había sido reclutado para el “Proyecto Manhattan” de la bomba atómica mientras estudiaba química en el Instituto de Tecnología de California. Fue enviado a las instalaciones del proyecto en Oakridge, Tennessee, para trabajar en el enriquecimiento de uranio, y en su vigésimo segundo cumpleaños, el 6 de agosto de 1945, Estados Unidos arrojó los frutos de su trabajo en Hiroshima. Al salir del ejército, Collins regresó al Instituto de California y completó una licenciatura en radioquímica. Se reincorporó a la industria de la guerra nuclear en 1948 como técnico, produciendo plutonio en el Proyecto de Energía Atómica de Hanford, Washington, pero en 1949 renunció abruptamente y se mudó a San Francisco para estudiar arte. En una entrevista de 1992, Collins dijo que la decisión se inspiró en “un sueño muy fuerte y convincente de que el mundo se destruiría por completo para el año 1975”. “Estoy seguro”, continuó, “que el tipo de trabajo que estaba haciendo tuvo algún efecto en mi estado de ánimo en ese momento”²⁹⁶.

295 Patrick Frank, “San Francisco, 1952: pintores, poetas, anarquismo”, *Drunken Boat, Art, Rebellion, Anarchy*, 146.

296 Michael Auping, “Una entrevista con Jess”, *Jess: A Grand Collage*,

Más tarde conmemoró esta visión durante el enfrentamiento de los misiles en Cuba en octubre de 1962, cuando Estados Unidos y la Unión Soviética estuvieron a pocas horas de comenzar una guerra nuclear. Su pintura *If all the worldd Were Paper and all the water sink* [Si todo el mundo fuera papel y toda el agua se hundiera] (1962), lo representa a él (o quizás a Duncan) en perfil, mirando un valle iluminado por el sol donde los niños bailan en círculo. Un búho con una llave se abalanza sobre lo que al principio parece una escena bucólica hasta que miramos a lo lejos, donde una nube en forma de hongo se eleva hacia el cielo.



Jess: *If all the worldd Were Paper and all the water sink*

Para Collins, el baile en círculo es un acto de adoración al sol que simboliza la energía vital de los niños y su “maravillosa habilidad para conectar infinitamente imágenes e historias sin tener que segregar todo”²⁹⁷.

El poder destructivo de la bomba, por otro lado, es la antítesis de la vida espontánea y conjunta de la naturaleza: un arma de destrucción masiva desplegada con fines políticos divisorios por los burócratas del gobierno.

Durante su tiempo en Hinford, Collins comenzó a pintar como “un antídoto para el método científico”. “Quería hacer algo que fuera realmente significativo para mí”, recordó, y el arte “tenía mucho más significado que hacer plutonio”²⁹⁸. Tenemos una idea de lo que quiere decir el término “significativo” cuando continúa describiendo el impacto de su formación con el pintor abstracto anarquista Clyfford Still en la Escuela de Artes de California, donde Jess se matriculó como estudiante en 1949–51. Las conferencias de Still, recordó Collins, fueron “muy conmovedoras en términos de mi comprensión de la pasión de la imagen inmediata y la dificultad que tiene un artista para despertar un sentido del espíritu en una estructura social que tiende a

297 Collins citado en Michael Auping, “Jess: A Grand Collage”, 1951–1993, 46.

298 Auping, “Una entrevista con Jess”, 19.

suprimirlo”²⁹⁹.

Still era un consumado pintor figurativo que había sintonizado con la no objetividad en la década de 1940. Explicó por qué en 1963, cuando descartó la guerra y sus secuelas como una era de “mecanismo, poder y muerte”, y concluyó: “No veo el sentido de agregar a su arrogancia de mamut el cumplimiento del homenaje gráfico”³⁰⁰ lo que lo llevó a retirarse de la lucha social, y que la pintura le proporcionó el único “campo limitado” donde su “dialéctica negativa de la libertad creativa” encontró resolución más allá de las restricciones de la Guerra Fría”³⁰¹.

Pero la libertad era tenue una vez que una obra de arte salía del estudio, y a este respecto, Still era particularmente hostil hacia los críticos de arte del establishment y las instituciones culturales a las que servían. Los vio como agentes de los “dispositivos autoritarios de control social” que amortiguaban la reacción espontánea del público al arte y la capacidad del artista para ser innovador. En los años de la posguerra, cuando su trabajo comenzó a llamar

299 *Ibid.*, 20.

300 Clyfford Still, “Statement (1952)” y “Statement (1963)”, citado en David Craven, *Abstract Expressionism, as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999): 166.

301 David Anfam, “Clyfford Still's Art: Between the Quick and the Dead”, Clyfford Still: *Paintings 1944–1960*, James T. Demeirion, ed. (Washington: Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Smithsonian Institut, 2001): 36.

la atención, objetó enérgicamente que los críticos de arte de la corriente principal “gritaran sobre el individualismo” en el arte estadounidense mientras enterraban la política disidente de su obra bajo el peso de la estética formalista (“valor superficial del material”). “Detrás de estas reacciones”, escribió, había “un cuerpo de historia madurado en dogma, autoridad, tradición. Desprecio la hegemonía totalitaria de esta tradición, rechazo sus presunciones”³⁰². En un intento de lidiar con la situación, Still insistió en que su trabajo no debía ser mostrado ni discutido por nadie que no tuviera una idea clara de los valores estéticos y morales que encarnaban sus pinturas. En particular, negó el acceso a James Thrall Sobey (crítico de arte), Clement Greenberg (crítico de arte) y Alfred Barr (director del Museo de Arte Moderno): todos actores importantes en el marketing cultural de la pintura no objetiva como símbolo de la libertad estadounidense durante la Guerra Fría³⁰³.

En la Escuela de Artes de California, Still instó a sus

302 Clyfford Still, “Statement (1959)”, *Theories of Modern Art*, cd. Herschel B. Chipp (Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1969): 574–575.

303 Clyfford Still a Betty Parsons, 10 de marzo de 1948, citado en Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Arthur Goldhammer, trad. (Chicago: University of Chicago Press, 1983): 201. Sobre la apropiación crítica de la pintura abstracta de Still y otros a la causa de la Guerra Fría, véase *ibíd.*, 166–194.

alumnos a adoptar la misma estrategia, pero aparte de eso, eran libres de seguir su propio camino³⁰⁴. Según Collins, aunque personalmente comprometido con la abstracción, Still “nunca dictó una estética” y alentó a sus alumnos a rechazar cualquier idea preconcebida sobre lo que era “bueno, correcto o apropiado” en pintura³⁰⁵. En consecuencia, cuando Collins comenzó a notar “escenas o fantasías” imaginativas en sus propias pinturas no objetivas, las recibió como características que valía la pena explorar³⁰⁶. Alrededor de 1951, justo después de mudarse con Duncan, esto lo llevó a adoptar el collage “como una forma... para construir escenarios imaginarios de una manera más realista que no objetiva”³⁰⁷. Su primer “pegado” de collage a gran escala fue *The Mouse's Tale* [El cuento del ratón] (1951), una declaración personal. Collins concibió este trabajo como una recuperación consciente del cuerpo masculino, el objeto de deseo homosexual, de las presentaciones de machos heterosexuales. Como él mismo decía, estaba “mostrando una belleza inocente”, aunque con una sensibilidad decididamente gay³⁰⁸.

El gesto puede no parecer radical hasta que se pone en

304 Richard Candida Smith, *Utopia and Dissent: Art, Poetry, and Politics in California* (Berkeley: University of California Press, 1995): 102.

305 Auping, “Una entrevista con Jess”, 20.

306 Ibidem.

307 Ibidem.

308 Ibíd., 25.

contexto. Collins creaba su collage en un momento en que ser gay era algo asociado con el inframundo criminal, el izquierdismo, el escándalo y la enfermedad mental. La gente perdía su trabajo e iba a la cárcel por ello³⁰⁹. En respuesta a este estado de cosas, *The Mouse's Tale* no agita, polemiza, protesta ni proclama una posición; más bien, al celebrar la belleza masculina, Collins siguió el dicho de Duncan en “The Homosexual in Society”, de configurar su propia creatividad como un punto de partida para la “devoción a la libertad humana, hacia la liberación del amor humano, los conflictos humanos y las aspiraciones humanas”³¹⁰. Ese es el sentido en el que *The Mouse's Tale* es radical, en el avance personal de Collins en la imaginaria sexualmente cargada y su rechazo a participar en la maquinaria de guerra americana desplegada a lo largo del mismo continuum político.

Y hubo más desarrollos. En 1952, Collins y Duncan colaboraron con el artista Harry Jacobus para fundar una galería artística independiente administrada a la que llamaron “Rey Ubu”³¹¹ en honor al satírico francés Alfred

309 Jennifer Terry, *An American Obsession: Science, Medicine and Homosexuality in Modern Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1999): 329–352.

310 *Ibid.*, III.

311 Seymour Howard, “King Ubu: Gallery in a Theatre”, *The Beat Generation Galleries and beyond*, John Hatsoulas, ed. (Davis, CA: John Natsoulas Press, 1996): 23. Sobre el personaje “Ubu” de Jarry, ver Patricia Leighton, “The white Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and

Jarry (véase el capítulo 3) y su parodia teatral de un imperialista burgués europeo estúpido y torpe. La actividad de Rey Ubu era totalmente no comercial y experimental. Para evitar cualquier esquema monetario que surgiera de la empresa, los tres fundadores acordaron trabajarla durante un año (diciembre de 1952 a diciembre de 1953) y luego cerrarla³¹². Se podría decir que Collins, Duncan y Jacobus estaban realizando el ethos anticapitalista propagado por Still al crear un espacio de exhibición no comercial donde los artistas estaban sujetos solo al juicio de sus pares o aquellos que expresaran suficiente interés para buscar la galería, que estaba ubicada en una parte deteriorada de la ciudad. Durante el transcurso de su existencia, Rey Ubu acogió quince exposiciones, montó dos obras de teatro (por Duncan), encuentros literarios dominicales regulares y se involucró lecturas de ex participantes del Círculo Libertario (Rexroth, Lamantia y otros), así como dos proyecciones de películas experimentales y actuaciones musicales³¹³.

Aparte del experimento Rey Ubu, una serie de proyectos similares que siguieron en la esfera doméstica también fueron importantes. Aquí, durante las décadas de 1950 y 1960, Collins y Duncan organizaron eventos artísticos y hacían circular publicaciones de producción privada libres

Anticolonialism”, *Art Bulletin* 72 (diciembre de 1990): 611–612.

312 Howard, 23.

313 Ibid., 26-27.

de la mirada de los censores y los críticos³¹⁴. En efecto, Collins y Duncan transformaron su hogar en una esfera de construcción comunitaria para la autoexpresión y el intercambio entre amigos y conocidos, lo que profundizó el entendimiento mutuo y enriqueció las vidas de los demás a un nivel profundo. Collins y Duncan representaban el anarquismo en escala íntima, y su arte y activismo de la posguerra fueron parte de ese espíritu: creando auténticamente, inspiraron a otros a hacer lo mismo.

314 Según Robert J. Bertholf, los hogares domésticos se convirtieron en un lugar de actividad en San Francisco durante la década de 1950, gracias al ejemplo de Collins y Duncan. Entre otros proyectos, Collins y Duncan realizaron lecturas de poesía y actuaciones en su hogar. Véase Robert J. Bertholf, “El concierto: Robert Duncan escribiendo a partir de la pintura”, *Jem: A Grand Collage*, 1951–1993, 75–76. También participaron en una publicación cooperativa, *The Artist’s View* (1951–1954), que circuló de forma privada entre los participantes. Cada número fue producido por un individuo en el grupo. Véase Smith, 236.

VII. FUGA DE LA PRISIÓN DEL MODERNISMO.

ENTREVISTA CON SUSAN SIMENSKY BIETILA

La década de 1960 se considera con razón como una época de ruptura en la historia del anarquismo del siglo XX, cuando los levantamientos de masas en lugares tan lejanos como Estados Unidos, Francia, Checoslovaquia y México cambiaron el *statu quo* en términos explícitamente antiautoritarios. En Estados Unidos, el movimiento por los derechos civiles se fusionó con el movimiento contra la Guerra de Vietnam, dando lugar a una contracultura ricamente diversa con fuertes corrientes anarquistas que se prolongaron hasta la década de 1970. El marxista convertido en anarquista Murray Bookchin resumió muy bien el abismo entre la vieja izquierda y la contracultura emergente. Recordando la política dominada por los marxistas antes de la década de 1960, escribió:

¿Estilo de vida?, el término era simplemente desconocido. Si algunos anarquistas locos nos preguntaban cómo esperábamos cambiar la sociedad sin cambiarnos a nosotros mismos, nuestras relaciones con los demás y nuestra estructura organizativa, teníamos una respuesta ritual: '... después de la revolución'. 'Después de la revolución...': este era nuestro talismán mágico. Expresaba nuestra creencia increíblemente ingenua de que simplemente "aboliendo" las relaciones económicas y las instituciones del capitalismo aboliríamos la familia burguesa, la mirada burguesa y las actitudes burguesas hacia la sexualidad, las mujeres, los niños y, de hecho, hacia las personas y la vida como un todo. (El gran engaño aquí, un engaño que se encuentra en el núcleo mismo del marxismo, es que los cambios en las condiciones previas (económicas) de la sociedad y la vida son equivalentes a cambios en las condiciones de la sociedad y la vida, una falacia que confunde descaradamente la razón suficiente por la razón necesaria). Y esta 'hermosa revolución' sería realizada usando métodos burgueses de organización y relaciones burguesas entre las personas involucradas. Fracasamos totalmente en reconocer que nuestros métodos y relaciones estaban subvirtiendo nuestros objetivos, de hecho, nuestras propias personalidades como revolucionarios.

La “cultura juvenil” contemporánea, por otro lado, estaba llena de potencial: “En sus demandas de sexualidad libre, comunidad, ayuda mutua, experiencia extática, equilibrio y ecología”, escribió Bookchin, se prefiguraba, “por incipiente que fuera”, una alegre sociedad comunista y sin clases, libre de las trabas de la dominación jerárquica, una sociedad que trascendería las divisiones históricas entre la ciudad y el campo, el individuo y la sociedad, y la mente y el cuerpo”.

De hecho, la década de 1960 marcó un cambio radical, al menos en términos de quién articulaba qué era el radicalismo. Por ejemplo, esta fue la época en que Noam Chomsky comenzó a hablar en contra de la política exterior del gobierno de los Estados Unidos desde un punto de vista anarquista. Mientras Chomsky criticaba la política estadounidense, Bookchin popularizaba la dimensión ecológica del anarquismo. En ese momento, el feminismo anarquista se renovó en parte gracias a los esfuerzos incansables de Alex Kates Shulman y Richard Drinnon en promover la vida y los escritos de Emma Goldman. En los capítulos anteriores, hablé del poeta gay Robert Duncan y su papel en la escena de la poesía estadounidense; una segunda voz que defendió la sexualidad libertaria fue la del teórico social Paul Goodman, autor del éxito de ventas *Growing Up Absurd* [Crecimiento absurdo] (1960). Además, los poetas Diane di Prima, Gary Snyder y otros promovieron conexiones entre el anarquismo, la poética y la espiritualidad, mientras que John Cage exploró sus

ramificaciones musicales. Finalmente, el colectivo Living Theatre desarrolló y popularizó su variación distintiva del anarquismo–pacifismo en los Estados Unidos y Europa.

Durante mucho tiempo me interesó qué papel jugaron los artistas visuales anarquistas durante estos años. Entonces tuve la suerte de conocer a una de las artistas contemporáneas más conocidas del anarquismo, Susan Simensky Bietila. Durante la década de 1960, trabajó como ilustradora para la prensa activista de Nueva York mientras completaba una licenciatura en arte bajo la tutela de destacados pintores abstraccionistas. En la siguiente entrevista, realizada por correo electrónico, arroja mucha luz sobre las formas en que el mundo del arte dominante de la década de 1960 mantuvo una separación entre arte y política al mismo tiempo que la contracultura estadounidense no se daba cuenta de su potencial anárquico.

¿Cómo fue crecer en Nueva York?

Nací en 1947 y crecí en la clase trabajadora de Brooklyn. La comunidad era mayoritariamente judía del este de Europa, y mi familia vivía en un apartamento del Proyecto Federal de Vivienda. Cuando tenía seis años, viajaba sola en el metro a las clases de arte de los sábados. Fui a la Escuela Superior de Música y Arte y tenía clases de estudio y de

historia del arte. Allí conocí a adolescentes bohemios del Greenwich Village y escuché sobre la existencia del grupo antibombas nucleares, Student Peace Union.

Mi activismo político comenzó en el verano de 1964 cuando trabajaba en el Campamento Twin Link, dirigido por miembros encubiertos del Partido Comunista de EE. UU.

Este mismo campamento también llevó a cabo un programa después de la escuela en el vecindario al que había asistido cuando era niño. Estaba vinculado a la Escuela de Trabajo Social de Atlanta, que era un semillero de activismo por los derechos civiles y conectado con el Comité Coordinador Estudiantil No Violento. Otros consejeros eran activistas de los derechos civiles y estudiantes universitarios que formaban parte de Students for a Democratic Society [SDS]. Muchos de ellos habían sido enviados a este u otros campamentos políticos de verano cuando eran niños por sus padres izquierdistas. En el campamento, cuidaba a niños de cinco años y no me gustaba mucho este tipo de trabajo, ya que era demasiado pobre para haber sido enviada a un campamento de verano y sentía que había algo de hipocresía en ser esencialmente una niñera para radicales. Me enteré de la guerra de Vietnam y del papel de Estados Unidos en ella por medio de Paul Lillman, otro consejero del campamento que estaba en SDS en Antioch College. Me regañó por no leer las noticias y seguir los asuntos mundiales, y tomé este consejo muy en serio. También

había un campo de trabajo para adolescentes contiguo: todos adolescentes negros de proyectos cercanos al lugar donde vivía. Estaban allí con una beca, para ser reformados de sus “maneras amantes de las pandillas”. Eran niños, pero yo tenía que trabajar. Mientras estuve allí, gané conciencia de clase y desarrollé una sospecha sobre la política tradicional de “izquierda”.

En el otoño de 1964, fui al Brooklyn College, City University of New York [CUNY], como parte del Programa de becas para estudiantes dotados en matemáticas y ciencias exactas, pero pronto me especialicé en arte.

Nueva York era un sitio relevante para formarse políticamente, durante esa época. ¿En qué organizaciones participó en CUNY?

El primer grupo en el que participé fue el equivalente del Brooklyn College del Movimiento por la Libertad de Expresión de Berkeley. El comité *ad hoc* para la Libertad Académica, que incluía tanto a profesores como a estudiantes. Al igual que en Berkeley, los estudiantes que habían luchado durante las campañas de registro de votantes por los derechos civiles en el sur, regresaron a la escuela y encontraron severamente restringida su propia expresión política. La hipocresía de que esto fuera la “norma” en una prestigiosa institución de educación

superior impulsó la creación de un poderoso movimiento en el campus.

Después el SDS. No puedo recordar exactamente cuándo se formó en 1965 el grupo del SDS, Students for a Democratic Society (Estudiantes por una Sociedad Democrática) en el Brooklyn College. Había estudiantes mayores en Brooklyn College que habían sido políticamente activos durante varios años y estaban en contacto con los estudiantes que iniciaron el SDS. También hubo “turistas” que visitaron los campus universitarios y ayudaron a organizar. Estuve activo en SDS desde el momento en que hubo unos pocos cientos de miembros a nivel nacional hasta que se involucraron decenas de miles, y mi comprensión política creció exponencialmente. Mi pensamiento se desarrolló con la organización hasta el punto en que llegamos a llamar al gobierno de los Estados Unidos “imperialista” y llamamos a la derrota en Vietnam.

Fui elegida “presidenta” del grupo, o me ofrecieron como voluntaria, ya que el puesto no tenía sentido dentro de la dinámica de consenso, pero era útil para funcionar en el campus. Todos los grupos de estudiantes tenían que ser registrados y aprobados por el consejo de estudiantes y la administración requería una estructura de “Presidente–Vicepresidente–Secretario–Tesorero”. Solo los delegados oficiales podían reservar habitaciones y enviar carteles para que se aprobara su exhibición, etc.

Probablemente fui elegida porque estaba segura en mi posición como estudiante, ya que estaba en el Programa de Becarios y obtenía altas calificaciones. Fue un buen punto que la portavoz oficial del grupo más radical del campus fuera una chica de diecisiete años bastante inarticulada que parecía incluso más joven que su edad y se burlaba de los estereotipos de la Administración que fomentaban el miedo, como la “amenaza roja”. Independientemente de las razones de mi elección, la confianza que los otros activistas del SDS tenían en mí reforzó mi confianza en mí misma.

El presidente de la universidad, Harry Gideonse, era en ese momento el jefe de Freedom House, un grupo de expertos “liberal” anticomunista del ala académica de la campaña del gobierno para acabar con el radicalismo nacional después de la Segunda Guerra Mundial. Había instituido burocracias para sofocar la libertad de expresión política después de llevar a cabo un reinado de terror en la década de 1950, cuando los profesores debían firmar “juramentos de lealtad” anticomunistas y estaban sujetos a inquisiciones políticas. Muchos estaban enojados por tener ideas políticas inaceptables. Muchos estudiantes habían sido expulsados también. En 1950, Gideonse disolvió el gobierno estudiantil y cerró el periódico universitario, *The Vanguard*, usando excusas falsas, pero en realidad porque eran bases de oposición a su agenda. A principios de la década de 1960, varios estudiantes fueron expulsados por participar en una protesta contra las armas nucleares. Escuché sobre esto

más tarde en la década de 1960 a Jerry Badanes, quien estaba activo en el Movimiento por una Sociedad Democrática [MDS], el ala no estudiantil del SDS. Si recuerdo bien, fue uno de los estudiantes expulsados.

Durante un simulacro de ataque aéreo, cuando se suponía que los estudiantes debían ir a las áreas del sótano marcadas como refugios nucleares, varios estudiantes nos sentamos en los escalones de Boylan Hall, el edificio principal, cada uno con un reflector solar, del tipo que se usa en la playa para obtener un bronceado rápido, como por el destello de luz que precedía a la nube de hongo. Este fue un acto de desobediencia civil, pero más impresionante, fue mi primera exposición de desviacionismo.

Cuando comencé la universidad, todos los folletos y carteles tenían que ser aprobados por el Decano de Actividades Estudiantiles, Archie McGregor, o serían arrancados por empleados de la Oficina de Actividades Estudiantiles. Todos los oradores “externos” invitados tenían que ser aprobados, todas las películas o presentaciones también. Se aplicaron rigurosamente las prohibiciones de caminar sobre el césped y un código de vestimenta para las alumnas. Había un guardia de seguridad frente a la biblioteca cuyo trabajo consistía en alejar a las mujeres que usaban pantalones. Era todo un modelo de Estado policial. Inspirados por el Movimiento por la Libertad de Expresión, algunos estudiantes más antiguos que se

habían implicado en el movimiento por los derechos civiles y algunos profesores, en particular de las especialidades de sociología y filosofía, el profesor Rkhard Mendes y el Dr. Sitton, se unieron para organizarse por la libertad académica. Yo estaba en el comité directivo de este grupo y se llevó a cabo una reunión en mi casa. Mi madre estaba asombrada; sirvió café y pasteles. El consejo estudiantil se involucró, al igual que los Jóvenes Demócratas [el ala de reclutamiento juvenil del Partido Demócrata]. Tanto los delegados estudiantiles como el consejo de profesores, consiguieron anular los poderes de censura de la administración. Harry Gideonse decidió que era el momento oportuno para retirarse. Esto despejó el camino hacia una mayor libertad para agitar contra la Guerra de Vietnam y el reclutamiento militar, temas que tuvieron un impacto inmediato en todos los estudiantes varones.

La organización del SDS creció constantemente e incluyó a estudiantes con diversas inclinaciones políticas. Siguió siendo algo contracultural, superponiéndose al sector bohemio, de canto folclórico y fumador de marihuana de la comunidad estudiantil. Los trotskistas y el Partido Comunista de EE UU tenían sus propios grupos de estudiantes, que atraían a pocos o ningún estudiante nuevo. El Partido Laborista Progresista [PLP], sin embargo, estaba activo dentro de nuestro grupo del SDS y generaba desconfianza contra nosotros dentro de la organización nacional, aunque cualquiera que se tomara la molestia de

conocernos rápidamente se daba cuenta de que, a pesar de ser muy visible, el PLP no dominaba al grupo. El jefe de organización estudiantil del PLP, Jeff Gordon, estaba en el grupo del SDS del Brooklyn College y fue una de las personas citadas a comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara (House Un-american Activities Committee [HUAC]) en 1966, junto con el futuro Yippie³¹⁵ Jerry Rubin". Rubin estaba allí porque había sido uno de los organizadores del Comité del Día de Vietnam que protestó contra la guerra en Berkeley. Fui a Washington para manifestarme en contra del HUAC poco después de que se formara el grupo del SDS del Brooklyn College.

Fui representante del grupo del Brooklyn College ante el Consejo Regional de Nueva York y el Consejo Nacional del SDS, que fue tan importante para mi desarrollo político como la organización de base en el Brooklyn College. Me sacó de Nueva York por primera vez en mi vida. Conocí a gentes de todas partes de América, muchos de diferentes orígenes y culturas.

Aunque no estaba cerca de ser un líder regional, conocí a otras personas como yo, hice amigos interesantes y tuve oportunidades que de otro modo nunca hubiera tenido.

³¹⁵ El Partido Internacional de la Juventud o Youth International Party, cuyos partidarios eran conocidos como "yippies", una variante frente a "hippies", fue un partido político antiautoritario, pro libertad de expresión y antimilitarista, altamente teatral, establecido en Estados Unidos de América en 1967.

Terry Davis, el representante del grupo del Borough of Manhattan Community College (Colegio Universitario del Distrito de Manhattan), quien también era activista en un proyecto de vivienda, tenía mi edad y era más mundano. Me enseñó a bailar y nos llevó a mí y a Bobby Quidone, que era gay, al Newport Folk Festival para hablar con los artistas sobre hacer una obra benéfica para el SDS. Nos invitaron a fiestas que duraban toda la noche y a viajes por carretera con acaudalados aficionados judío-argentinos del Teatro Brecht, uno de los cuales salía con una dramaturga amiga de la organizadora del SDS, Sarah Murphy. Más tarde, Sarah se casó con uno de los líderes estudiantiles del levantamiento de 1968 en la Ciudad de México. Creo que la primera vez que oí hablar de los situacionistas fue a ellos.

Así que estabas recibiendo una verdadera educación política desde el momento en que ingresaste a la universidad. ¿Qué impacto tuvo esto en tu arte? ¿Se filtró la política en tus clases de arte?

Aunque era activista, no hice trabajos universitarios con contenido político. Varios artistas de la escuela abstraccionista de Nueva York enseñaban en el Brooklyn College. Los profesores de arte que recuerdo eran Ad Reinhardt, Carl Holty, Philip Pearlstein y Jimmy Ernst, hijo del surrealista Max Ernst. David Sawin enseñaba Historia del Arte junto con Morris Dorsky. El presidente del

departamento era el conocido historiador del arte Milton W. Brown. Walter Rosenblum enseñaba fotografía y era activo políticamente.

Tú fotografiaste algunos de los primeros teatros callejeros anti-Vietnam del Bread and Puppet Theatre [Teatro de pan y títeres] en 1966 para un trabajo de la clase de Rosenblum.

Bread and Puppet hizo hermosas máscaras y decoró manifestaciones contra la guerra con elegante pompa. Su tono era triste, afligido.

Me encantaba la técnica, pero me enfadaba haberme dejado engañar por el mito de la democracia americana y buscaba un medio de expresión con más mordiente satírico.

Me intriga el hecho de que hayas estudiado con Carl Holty, Ad Reinhardt y otros artistas destacados. Reinhardt estuvo entre los que más hablaron sobre la importancia de la abstracción en su generación y participó en la fundación de la organización de protesta de escritores y artistas con sede en Nueva York que se formó en 1965. En abril y junio de ese año, publicaron dos anuncios en el *New York Times* contra la guerra de Vietnam, “End Your Silence” [Finaliza

tu silencio], con cientos de firmas de escritores y artistas. ¿Puede decirme más sobre la instrucción en el Brooklyn College y cómo los artistas abordaron el tema del arte y la política en su capacidad como maestros? ¿Discutieron alguna vez cuestiones políticas en relación con el arte? ¿O mantuvieron una estricta separación entre las dos?

Hubo tanta separación que hubo un silencio total, no solo del contenido político, sino que la narrativa no tenía lugar en la discusión crítica. Más tarde me di cuenta de que muchos de los profesores de arte se oponían muy activamente a la guerra en Vietnam y marcharon con contingentes de artistas organizados en las manifestaciones contra la guerra, pero esto nunca, nunca fue discutido conmigo. Aunque mi actividad política en el campus era obvia y la facultad de arte sabía cuando salía de la ciudad para asistir a conferencias y demostraciones, nunca me invitaron a unirme a los grupos de arte contra la guerra. Supuse en ese momento que los estudiantes de arte no eran bienvenidos en ellos.

Ninguno de los profesores del Departamento de arte se unió al grupo de estudiantes antiguerra de la facultad en el campus o, para el caso, participó en el movimiento de libertad de expresión del campus. No hubo discusión de política en las clases de estudio o en las críticas [discusiones del trabajo de los estudiantes que involucran a profesores y estudiantes]. Las críticas de estudio eran completamente

formalistas: la composición y la técnica eran los problemas. Las clases de historia del arte eran apenas mejores; volcadas fuertemente en la identificación de diapositivas, con el arte aislado de la historia del mundo, suponiendo que el arte existía solo dentro de un “mundo del arte” donde tenía significado solo en relación con obras de arte anteriores. Los artistas solo influyen en los demás artistas, y cada escuela se rebela contra la generación anterior: una evolución ordenada de estilos en la que el presente es la gloria y la destrucción lógica de todo el arte elevado que vino antes.

No acepté estas premisas y sentí que me estaban alimentando con el dogma macarthista. No fue hasta la década de 1980 que comencé a entender de dónde venía todo esto, pero en ese momento no había un foro para discutir o cuestionar el dogma. Simplemente busqué en otra parte construcciones teóricas que fueran esclarecedoras sobre el arte de períodos históricos anteriores en busca de inspiración.

Durante la 2ª Gran Guerra, el Departamento de Arte del Brooklyn College había estado muy influido por la Bauhaus alemana y, según la propia historia oficial del colegio, estaba “borrando las líneas entre las bellas artes y las artes aplicadas”. Esto había terminado antes de que yo llegara. Se realizaron cambios importantes en el plan de estudios en 1956 separando el estudio por medios discretos: dibujo, pintura, grabado, escultura, etc.

Cuando dije en el Programa de Becarios que iba a especializarme en el estudio del arte, Milton W. Brown, el Director del Departamento de Arte, me convocó a una reunión y trazó un plan para mi educación. Debía tomar algunas clases introductorias y luego tutorías con profesores senior seleccionados para mí. Más tarde se asignó a Ad Reinhardt para que fuera mi “mentor”, y estuviera a cargo de supervisar mi progreso.

En el Brooklyn College, la abstracción estaba de moda. Era considerada un tanto escandalosa por los medios de comunicación y llamaba mucho la atención, siendo la controversia si se trataba de arte o no. Era incomprensible para los no iniciados: elitista y como un circo de mercancías, en mi opinión.

Probablemente fue Reinhardt quien me animó a ir a las galerías para ver lo que se exhibía en ese momento. Sabía que había fiestas en las inauguraciones de las exposiciones. Evidentemente pensó que estaría bien que yo me presentara en las inauguraciones, pero no parecía algo que yo haría. Me imaginé sintiéndome incómoda, no bienvenida y fuera de lugar. Parecía que una carrera como pintora abstracta era básicamente un ajetreo sofisticado, jugando con mecenas ricos y comercializándose una misma. A lo que se me animaba como pintora era mirar lo que estaba pasando y crear mi propio “look”, algo extremadamente similar a lo que todos los demás estaban haciendo, pero lo

suficientemente diferente como para no dejarlo pasar como una imitación... Luego, una vez que “vendiera”, me quedaría con ello como una identidad: mi propia franquicia. Bueno, estaba ocupada creando una identidad, pero se trataba de ser fiel a mí misma y resistir las presiones para ajustarme a unas costumbres sociales que eran falsas.

Además, incluso las mujeres sofisticadas parecían tener dificultades para ser tomadas en serio como pintoras en el club de los chicos abstractos. Intuí que sería un esfuerzo infructuoso además de autodestructivo. Imaginé que involucrarme en ese mundo incluiría acostarme con viejos y aguantar las expectativas actuales del comportamiento femenino. Reinhardt probablemente fue sincero acerca de alentarme a comenzar a ir a las galerías exclusivas de la calle 57 y a conocer gente en el mundo del arte, pero tuve una reacción visceral contra todo el asunto del marketing del arte como mercancía y pensé que en esos círculos sería donde esas fuerzas operarían con mayor intensidad.

Reinhardt nunca me habló de política. Nunca supe el alcance de su implicación política hasta mucho después de su muerte [Ad Reinhardt murió en 1967]. Me estaban enseñando a desarrollar presentaciones de color y forma sobre lienzo y cuando conseguí un equilibrio armonioso en forma de tira y afloja, eso era el contenido. Creo que el propio Reinhardt creía en seguir una trayectoria abstraccionista particular, lo que le condujo a una forma de

purismo espiritual en la pintura. Podía ver la lógica de sus ideas, pero no estaba de acuerdo con sus premisas sobre la historia del arte y con sus ideas sobre el papel social del arte. Nunca discutí con él sobre estas ideas. No tuve las palabras ni la confianza para articular mis objeciones hasta después de haber hecho arte político para su publicación.

Sentí que mis clases de arte eran anacrónicas y que mi activismo político era donde estaba ocurriendo el verdadero aprendizaje. Quería la misma emoción intelectual en mi creación artística, pero no tenía modelos a seguir. Ninguno de los otros estudiantes de arte estaba haciendo nada con contenido provocativo. Me formaban en solitario y estaba aislada de otros estudiantes en el departamento.

A medida que pasaba el tiempo, pasaba cada vez menos tiempo pintando y era bastante improductiva. Recuerdo escuchar las críticas de Reinhardt sobre mis pinturas en la primavera de 1977 y volverme más consciente de la composición y el color, pero estar totalmente frustrada con mi trabajo.

Hice preguntas en las clases de historia del arte sobre el contenido político del arte y me remitieron repetidamente a la *Social History* (Historia Social del arte) del marxista Arnold Hauser. Me pareció menos que comunicativo con respecto a preguntas reales sobre el impacto del arte y el papel del artista en la sociedad.

Hablé con Jimmy Ernst [hijo del pintor surrealista alemán Max Ernst] sobre hacer arte político, esperando por alguna razón simpatizar con él, habiendo escapado de los nazis... pero era frío como el hielo. Todos los profesores decían lo mismo: “El arte nunca cambió la sociedad”. “Todo arte político es propaganda y no buen arte”. “¿Por qué querías crear propaganda?” Algunos también dieron a entender que “propaganda” significaba “dictadura pro-Partido Comunista”.

En una entrevista con Jeanne Seigel para una serie llamada “Grandes artistas en Estados Unidos hoy”, que se transmitió el 13 de junio de 1967 en la estación de radio WBAI de Nueva York, Reinhardt dijo:

“Creo que un artista debería participar en cualquier protesta contra la guerra como ser humano. No hay manera de que pueda participar como artista sin ser casi fraudulento o burlarse de sí mismo acerca de lo que está haciendo. No hay buenas imágenes o buenas ideas que uno pueda hacer. No hay pinturas u objetos efectivos que uno pueda hacer contra la guerra. Ha habido un completo agotamiento de las imágenes. Una muñeca rota con pintura roja derramada sobre ella o un trozo de alambre de púas puede parecer un símbolo o algo así, pero ese no es el reino del artista plástico de todos modos”.

Deduzco que la educación artística que estabas recibiendo en el Brooklyn College te convenció de que el “modernismo” codificado por Reinhardt y otros no tenía relevancia política.

En realidad, estaba convencida de que el “modernismo” tal como lo presentan Reinhardt, Ernst, etc. Era políticamente reaccionario y cercano al ataque mccartista a la capacidad del arte de ser una forma accesible de discurso social y convertirlo, de hecho, en una mercancía elitista. Mirando documentos de la época, encontré una entrevista con Ad Reinhardt en la que sus opiniones eran aún más evidentes: un panel de discusión de radio entre Reinhardt y los artistas Leon Golub, Allan D'Arcangelo y Marc Morrel siguiendo el evento de Arte Indignado de principios de 1967. La discusión se transmitió el 10 de agosto, apenas veinte días antes de la muerte de Reinhardt. En el debate, Reinhardt dice:

No estoy tan seguro solo desde un punto de vista político y social de lo que hacen las imágenes de protesta y plantearía una pregunta. Supongo que esto es un problema de publicidad o comunicación. En ningún caso en las últimas décadas el enunciado del arte de protesta ha tenido nada que ver con las bellas artes.

Como artista, solo puedes llegar a aquellas personas que están dispuestas a seguirte más de la mitad del camino. Al menos ese es el problema del artista de

ahora. Otro tipo de artista que use técnicas de comunicación o que quiera afectar a las personas como en un anuncio, un artista de creación o un cartelista o alguien que quiera obtener una fuerte reacción, ese es otro tema. ¡¡No sabes exactamente lo efectivo que es eso!!

Imaginación es la palabra que se usa para designar a un hombre con ideas en una agencia de publicidad. No existe imaginación en las bellas artes.

A una pregunta de Marc Morrel, “¿Cómo miras un cuadro?”, responde:

Sólo como pintura, por supuesto. No veo cómo un pintor puede mirar la pintura excepto como una pintura. Entonces sabes que el artista está involucrado en ciertos trucos en colores y formas. Pero un artista nunca mira a otro artista como alguien que ha tenido alguna experiencia vital. Si estás diciendo que el impulso de un artista proviene de alguna experiencia vital, no sería cierto. Un artista proviene de otro artista o de alguna experiencia artística.

Goya sólo es importante por su relación con Manet.

Reinhardt llamó al mural contra la guerra titulado *Guernica* [1937] de Picasso “simplemente una pintura cubista y surrealista de algún tipo.

No te dice nada sobre la guerra española (la Guerra Civil Española, 1936–39)... “En realidad, yo estoy en contra de la interpretación de todos modos, pero la interpretación más interesante o al menos la más relevante parece ser la psicoanalítica en la que Picasso se revela como un libro abierto”.

Cuando Leon Golub afirmó que las figuras del Guernica “tienen una tremenda eficacia sobre mí incluso hoy”, Reinhardt respondió: “La guerra española estaba perdida”. Golub respondió: “Las pinturas no cambian las guerras. Muestran sentimientos sobre las guerras”. Reinhart respondió de nuevo: “No explica nada sobre España a nadie”.

Entonces, en resumen, su posición era que: (1) La experiencia de vida de un artista no impacta en el trabajo del artista; (2) la imaginación no tiene ningún papel en las bellas artes; (3) El arte no es un medio de comunicación; (4) El arte que intenta comunicar no es “bellas artes”, sino publicidad o carteles; (5) Buscar significado en una pintura es solo para “legos” ignorantes; y (6) el arte concebido como sátira socialmente crítica es inevitablemente cooptado y explotado con éxito por aquellos a quienes critica.

¡Qué hombre tan enojado y completamente negativo! Yo abogo por cada cosa contra la que él está en contra. Bastante extraordinario.

Cuéntame más sobre el divorcio entre la creación artística y el activismo en el Brooklyn College.

Mi estudio era una buhardilla en la parte superior de una torre, cuando trabajaba en completo aislamiento, me sentía cada vez más como en una prisión. Se me ocurrió un día que hacer pinturas abstractas era increíblemente aislante a la vez que aburrido. A mí me parecía simplemente absurdo, teniendo en cuenta todo lo que estaba pasando a mediados de la década de 1960 y lo que se estaba cuestionando. La política, el género, todas las relaciones de poder en la sociedad estaban en juego en ese momento y era un momento muy emocionante. Estaba segura de que había una forma de hacer arte que no estuviera aislado, donde el arte saliera a la ciudad y realmente pudieras ver las reacciones de las personas. Me sentí impulsada a encontrar una manera de hacer esto.

En lo que respecta a la frustración de la universidad por mi arte político, la estructura académica de Brooklyn –inmersa en la separación entre arte y política– probablemente era más poderosa que simplemente predicar un dogma antipolítico. Estoy pensando en la forma en que estaba estructurado el Departamento de Arte: asignaturas basadas en técnicas –pintura, dibujo, grabado– y luego historia del arte dividida por períodos, con el arte analizado principalmente dentro del límite del arte que le precedió.

No había lugar estructural para el análisis social del arte: no había discusión, no había interacción real entre el trabajo del estudiante de arte y el público.

En 1966, el SDS del Brooklyn College estaba activo contra el servicio militar obligatorio y contra la guerra. Producíamos nuevos folletos cada pocos días y los distribuíamos durante los cambios de clase. Al principio, la gente se alejaba disgustada. Algunos arrugaban las hojas y las tiraban. Algunos nos llamaban comunistas con gran animadversión y otros cogían el folleto y lo tiraban al suelo o a la basura. Pero a medida que pasaba el tiempo y morían más soldados, los estudiantes comenzaron a prestar más atención. Se quedaban y discutían y estaban más informados sobre la guerra. Argumentaban la teoría del dominó [el gobierno estadounidense afirmó que los países del sudeste asiático “caerían como fichas de dominó” si se perdía la guerra en Vietnam], pero en realidad no estaban convencidos.

La anticipación de ser reclutado se avecinaba. Dentro de SDS, había discusiones sobre la naturaleza de clase del servicio militar obligatorio y la percepción de “inmoralidad” de la protección que brindaba estar en la universidad. Como la guerra requería más tropas, la Junta de Reclutamiento del gobierno instituyó un examen a principios de 1966 para sacrificar a los estudiantes universitarios con notas bajas y quitarles sus exenciones de estudiantes. Hicimos un piquete

en el frente durante la exhibición y los estudiantes se unieron a la manifestación, ¿Estaban ellos en contra de la prueba? El examen era tan grosero que un acto arbitrario decidiría quién viviría y quién moriría.

Los reclutadores militares estaban preparados para instalarse en el campus en el vestíbulo del Boylan Hall. El SDS planeó una sentada. Ayudé a planearla, pero decidí no ir, temerosa de la reacción en casa si me arrestaban. Mi padre se volvió loco cuando fui arrestada el año anterior en una fiesta de chicos activistas invadida por 200 policías. Ochenta y ocho de nosotros pasamos la noche en las “tumbas” [notorias celdas de detención al nivel del sótano en el cuartel general de la policía en el centro de Manhattan]. William Kunstler era nuestro abogado, y se retiraron todos los cargos y se eliminaron los registros. Así que iba a la clase de inglés en el mismo edificio de la sentada. Podía escuchar los cánticos resonando por los pasillos y me sentí tan desgarrada... Cuando terminó la clase, salí por la puerta y me agarraron tres policías corpulentos que habían sido escoltados a mi clase por el Decano de Actividades Estudiantiles, el mismísimo Archie McGregor.

Me levantaron por debajo de los brazos y me empujaron escaleras abajo hasta la sentada, donde rápidamente declararon que estaba bajo arresto. Fui levantada por cuatro policías, uno sujetando cada extremidad, y arrojada

a un camión de reparto que esperaba. Aterricé sobre una pila de mis amigos. Después de que ese vagón estuvo lleno, trajeron otro y metieron a más activistas.



Susan Simensky Bietila arrestada en una demostración contra el reclutamiento en el Brooklin College en 1967,
lápiz y tinta aguada sobre papel

Nos sentamos a esperar que las camionetas se fueran y no pasó nada. No podíamos ver lo que estaba pasando. Todas las personas en la sentada parecían haber sido arrestadas, pero los transportes permanecían.

Escuchamos un murmullo de personas y sentimos oleadas de actividad tumultuosa afuera. Los cánticos de “Policías

fuera del campus” se elevaban de forma intermitente. Cinco horas después, por fin nos llevaron a la comisaría para ficharnos.

Mientras tanto, los estudiantes y profesores que antes no estaban involucrados estaban luchando. La “Policía en el campus” fue denunciada como una vergüenza y la facultad exigió que la administración retirara los cargos contra nosotros de inmediato. Mis profesores de arte organizaron un fondo de fianza para conseguirme dinero y llamaron a mis padres para decirles que no había hecho nada malo. Pasamos la noche encerrados. Por la mañana, cuando nos liberaron, regresamos al campus y encontramos a 5.000 estudiantes esperándonos. Los estudiantes que nunca antes habían estado en una manifestación organizaron una huelga estudiantil en la escuela. Nos habíamos enterado espontáneamente de los cientos de estudiantes que se habían sentado alrededor de los transportes, bloqueando su movimiento, y de uno en particular que se había encadenado y encerrado con candado tras las puertas del campus en el proceso. La oposición del campus a la guerra y al reclutamiento había alcanzado un nuevo pico.

Después del arresto, mis padres y mi abuela quedaron traumatizados durante mucho tiempo. Mi madre y mi abuela, refugiadas de los pogromos antijudíos durante la guerra civil que siguió a la revolución rusa, estaban preocupadas por mi seguridad y mi futuro. Había un viaje de

estudiantes a Europa y tenía muchas ganas de ir, pero no podía imaginarme poder permitirme semejante lujo. La universidad era prácticamente gratuita y tenía dinero de becas estatales que había estado yendo al banco. Mi abuela levantó su bata y sacó un montón de billetes enrollados de la banda elástica de sus medias hasta el muslo. Reprendió a mi madre: “La gente rica envía a sus chicas a Europa para pulirse y convertirse en damas. No podemos hacer nada menos por 'Suzele'”. Mi abuela se negó rotundamente a hablar de los detalles de la vida en Besarabia y nunca pudo imaginar por qué alguien querría ir a la Europa que ella había vivido, pero había que ser “moderno” para salir adelante. Así que tuve un billete para Europa y dinero en el bolsillo.

Primero, volé a Londres y fui a la oficina de la Campaña por el Desarme Nuclear. Allí conocí a Sheila, la persona del personal de la oficina. Me invitó a salir con dos de sus amigos, uno londinense y el otro un estudiante graduado sudafricano negro que estaba en el exilio. Sheila me presentó a la famosa activista inglesa por la paz, Peggy Duff, quien me invitó a ir a Estocolmo con ella y Bertrand Russell para asistir al Tribunal de Crímenes de Guerra.

Decidí no ir por varias razones. Quería conocer radicales de mi edad y no quería pasar mi primer tiempo fuera de casa en una situación pasiva escuchando hablar a otras personas, incluso si eran pensadores de talla mundial. Salí a un club

para escuchar a un grupo de rock, The Social Deviants, y conocí a personas que ocupaban un dormitorio en la Escuela de Economía de Londres. Resultó que eran drogadictos, así que decidí que seguiría viajando y probaría suerte en Ámsterdam.



Sue Simensky Bietila: *Levantamiento de Winsconsin*

Cuando fui a Europa, buscaba amigos y amantes. En Ámsterdam, contacté con los anarquistas después de estar allí durante dos días. Una estudiante de arte estaba vendiendo la publicación Provo *Die Witte Krant* [El libro blanco], y yo me ofrecí como voluntaria para hacer

ilustraciones para ella. Nunca hice más que un anuncio a mano, pero el grupo inmediatamente me acogió y me presentó a sus amigos. Algunas de las personas con las que pasé mucho tiempo habían sido centrales en las acciones políticas Provo. Muchos otros estaban muy cerca de los principales instigadores. La escena se parecía mucho más a los chicos punk itinerantes de hoy, pero es importante señalar que yo estaba allí cuando la escuela no estaba en sesión y muchos activistas viajaban.

En Holanda, los estudiantes de arte eran mucho más experimentales. El arte estaba mucho más integrado en la vida cotidiana: *be-ins* (estar-en, permanecer), donde la gente se disfrazaba, dibujaba con tiza en la acera, con instalaciones, y lecturas de poesía en las calles. Las mismas personas que eran teóricos políticos radicales participaban en el arte público.

Aquí, mucho del arte real era más contracultural que sobre la guerra y el imperialismo. Los holandeses participaron en su última guerra colonial en Nueva Guinea y los soldados AWOL³¹⁶ estaban siendo protegidos entre nosotros.

Había mucho humor, así como contenido relacionado con el sexo y las drogas: mucho más “hippie” que “enojado

316 AWOL, acrónimo de Absent Without Leave, ausentado sin permiso, desertor. [N. d. T.]

contra la guerra”, pero sin duda presentaba otras posibilidades de cómo el arte podría operar en una comunidad.



Susan Simensky Bietila

¿Sería justo decir que te volviste más anarquista durante tu tiempo con los Provo?

Creo que la respuesta es la contraria. Yo ya tenía ideas anarquistas y buscaba personas que fueran política y culturalmente compatibles. Política y artísticamente, ya me inspiré en las tácticas estilo desviacionista de Jerry Rubin en un equipo revolucionario repartiendo copias de la Constitución en la audiencia de HUAC³¹⁷ de 1966 sobre la Guerra de Independencia, y en la acción anti-armas

317 Comité de Actividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee o House Committee on Un-American Activities, HUAC). [N. d. T.]

nucleares de los primeros '60. También escondí mi intención de ir a Ámsterdam por lo que había oído sobre los Provos.

Había oído hablar de sus manifestaciones militantes contra la boda real. El 10 de marzo de 1966, la princesa Beatriz de Holanda se casó con Claus van Amsberg, un noble alemán que había estado en las juventudes hitlerianas y en la Wehrmacht. El lema de la manifestación Provo fue “Quiero que me devuelvan mi bicicleta”, una referencia al hecho de que los soldados alemanes confiscaron bicicletas holandesas durante la ocupación nazi. Pero el verdadero atractivo fue la campaña de “bicicletas blancas” de los Provo: bicicletas gratuitas pintadas de blanco que se dejan en toda la ciudad para que cualquiera las usase y luego se dejaran en la calle para que las use la siguiente persona. Este fue un modelo convincente de comunalismo visionario para aquellos pocos en el SDS como yo que iban en bicicleta al Brooklyn College, una forma de transporte sensata y gratuita. Así que anticipé que encontraría personas de ideas afines en Ámsterdam que me darían la bienvenida. Tenía que comprobarlo.

Conocí una amplia red social de estudiantes y gente de la calle: gay y heteros. Eran las vacaciones de verano y el activismo organizado estaba en un reflujó. Mucha gente viajaba, pero la gente que aún estaba en Ámsterdam tenía mucho tiempo libre. Después de una breve sesión de

hostigamiento a los “imperialistas estadounidenses”, medio en broma, pero a ver cómo respondía yo, fui adoptada y cuidada.

Cuando descubrieron que estaba en el SDS y que había estado en la Universidad Libre de Nueva York, rápidamente se sintieron atraídos por mí. Me presentaron a un Provo, Martijn, y él a su vez me presentó a otro miembro del grupo, Barand. Me llevaron a la casa de un miembro destacado, Roel van Duijn, que estaba de vacaciones en Laponia. Barand me mostró una foto de noticias de sí mismo luciendo feroz en la primera línea de manifestantes en uno de los “Disturbios Blancos” Provo.

“Más tarde me quedé con Johannes van Dam, que era judío, gay y no era realmente un activista político. En ese momento, mi cabello era muy corto (piense en Mia Farrow en la película *Rosemary's Baby*) y vestía jeans y camisas de trabajo y sin maquillaje, por lo que la gente a menudo me tomaba por lesbiana. Esto se vio reforzado por mi franqueza y aversión a los roles conductuales femeninos represivos de la época”.

La escena provo suena como muy diversa y con transporte gratuito...

Desafortunadamente, las bicicletas blancas no estaban

disponibles. Principalmente caminábamos en grupos, hablando de política y filosofía. Todos en los círculos políticos y gay a los que me había unido hablaban inglés y otros idiomas. Me llevaron a conocer “reinas” y a clubes sociales privados, algo así como los espectáculos punk de sótano de hoy. Era común que los jóvenes homosexuales y heterosexuales socializaran.

También fui a las reuniones Provo en el Vondelpark de Ámsterdam, y me pidieron que trabajara con una red clandestina de contrabando de soldados holandeses AWOL a un lugar seguro. Se negaban a huir a Nueva Guinea, donde los holandeses intentaban conservar sus últimas posesiones coloniales. Los soldados no hablaban inglés, por lo que pretender tener una cita para escoltarlos de una casa segura a otra requería muchas falsas conversaciones.

El grupo me animó a ser compañera de viaje de Adinka, la estudiante de arte que conocí por primera vez pregonando *Die Witte Krant*. Hay una foto de ella de esa época en la que está arrodillada en el suelo y dibuja con tiza.

Adinka iba de viaje a visitar a la familia de la novia de su hermano en Barcelona, España, entonces todavía una dictadura fascista gobernada por Franco. A partir de ahí se fue a la isla de Ibiza para encontrarse con más gente. Fue y viajó a dedo desde Barcelona de regreso a Ámsterdam más tarde en el verano con Barand.

Ir de vacaciones a la España fascista fue un poco una contradicción, pero ciertamente fue una educación para mí. El hermano de Adinka estaba comprometido con una chica de clase trabajadora en España y nos quedamos en un suburbio obrero de Barcelona. Sabía muy poco sobre la Guerra Civil Española en ese momento. Ibiza era un lugar de destino para los europeos del norte, y los turistas eran en su mayoría hombres homosexuales, un lugar muy seguro para las chicas por la noche. Yo era menor de edad para ir a clubes y cuando llegaron Barand y algunos de los otros chicos, se aseguraron de colarme por las ventanas o puertas traseras.

Haciendo autostop desde Barcelona, Barand y yo fuimos recibidos en Amberes por artistas amigos suyos y pasamos la noche en el suelo de una galería de arte que tenía una exposición de esculturas cinéticas que fumaban porros. Mis amigos también me hablaron de actuaciones callejeras y recitados de poesía de Simon Vinkenoog, “el Allen Ginsberg de los Países Bajos”, aunque yo no las vi. Era obvio, de todos modos, que los Provos participaban activamente en la contracultura europea.

A pesar de pasar tiempo con muchos otros chicos, estaba en una relación romántica muy vacilante con un chico llamado Zeno. Me ofreció casarme para que pudiera quedarme en Ámsterdam y poder ir a la escuela de arte gratis. Pero sentí que la relación sería muy difícil, conflictiva

como lo sería en un matrimonio “real”, cuando ninguno de los dos estaba preparado. También sentí el impulso de regresar a Nueva York con una comprensión completamente nueva de las posibilidades artísticas y políticas.

Diría que aprendí sobre la cultura anarquista de mis amigos de Ámsterdam, pero no sobre una teoría política anarquista identificable per se. La cultura Provo me influenció para buscar un periódico político clandestino al que unirme cuando volviera a los Estados Unidos. Y me llevó a involucrarme más adelante en el teatro y el arte callejero.

Tu regreso al Brooklyn College en el otoño de 1967 fue efímero.

Reinhardt había muerto ese agosto. Cuando regresé a la escuela, los miembros de la facultad de arte estaban conmocionados y deprimidos. En ese momento, me di cuenta de que no estaba aprendiendo en la universidad lo que quería aprender sobre arte. No tenía palabras, pero sobre la teoría del arte y la política, sabía que el contenido, la narrativa, la comunicación con la persona promedio y el arte como parte del discurso social, era lo que quería aprender. Pero estaba bloqueada, yo no sabía cómo usar imágenes para comunicar las ideas que sentía que eran importantes. No era una cuestión técnica, era filosófica. Las

clases de historia del arte tocaban algunos de los temas, pero como dije, se centraban mucho en el reconocimiento de diapositivas y la memorización.

Lo que sí decidí es que si todo el arte político fuera “propaganda”, yo haría propaganda. Ya había visto a la guerrilla de Rubín después de la audiencia del Comité HUAC y había fotografiado las actuaciones de Pan y Títeres en las manifestaciones contra la guerra. Cuando regresé de Ámsterdam, comencé a buscar una situación de aprendizaje en una publicación clandestina, donde habría una estructura para producir trabajo político. Dejé el Brooklyn College en noviembre y terminé yendo a la costa oeste, intentando unirme al personal de *The Movement*, un periódico político clandestino en San Francisco.

¿Qué estaba pasando en *The Movement* en términos de producción artística?

Había bastante sofisticación. Había un artista, Frank Cieciorka, que hacía muchos trabajos hermosos, aunque nunca lo conocí. Su puño cerrado era icónico.

Me invitaron a algunas actividades sociales, pero no me incluyeron en discusiones políticas ni me invitaron a probar suerte en una tarea de arte.

No estuviste mucho tiempo en San Francisco. Tengo entendido que regresaste a Nueva York en la primavera de 1968 para terminar tu carrera.

[De vuelta en Nueva York] me puse a buscar un trabajo de “arte propagandístico” en el que realmente pudiera aprender a armar una publicación clandestina. Fui a las oficinas de *Rolling Stone* y le dije al editor Jann Wenner que podía revolucionar completamente su publicación, pero me echó por la puerta. Terminé yendo a un periódico político clandestino llamado *Rat* (La rata) en el Lower East Side. En ese momento, *la Rata* acababa de ser iniciada por gente conocida del SDS, anarquistas de Texas y algunos nativos de Nueva York. Uno de los fundadores anarquistas, Jeff Shero, consideró el título adecuado para representar el periódico: un animalito de ciudad duro, resistente y peligroso. *La Rata* cubrió ávidamente los movimientos políticos y de contracultura del período. Pero degeneró rápidamente, volviéndose sensacionalista y dependiente de anuncios sexuales para obtener ingresos y publicaba imágenes degradantes de mujeres desnudas. Empezó a parecerse a *Los Angeles Free Press*, *The East Village Other* y otros periódicos clandestinos apolíticos a medida que se alejaban de la política radical hacia la basura explotadora.

Tenía preguntas acerca de si realmente permanecería allí, pero pregunté acerca de las oportunidades para hacer

dibujos y obras de arte. Tuve la sensación de que las mujeres eran bienvenidas para escribir a máquina, pero no para escribir ni a hacer ilustraciones. Así que fui más arriba hasta *The Guardian*, que era más o menos el principal periódico de izquierda de Nueva York, si se le puede llamar así, un semanario que existía desde la década de 1940. Originalmente era el periódico de orientación electoral del Partido Progresista, que era un “tercer partido” ligeramente a la izquierda del Partido Demócrata. Me contrataron de inmediato y les dije que quería hacer dibujos, ilustraciones y arte político. Me enseñaron diseño, pero solo me llevó unos meses convencer a los editores de que podía hacer arte original para los artículos y la portada.

La mejor portada que recuerdo haber hecho es la del alunizaje. Dibujé el Monte Rushmore en la luna [con caras de Walter Cronkite, Monkey Bonnie, uno de los animales “astronautas” que murieron en el espacio; Werner von Braun, el científico de misiles nazi [von Braun, que murió en 1977, pasó a desarrollar misiles balísticos para los Estados Unidos] y Richard Nixon. También hice una portada para las elecciones presidenciales de 1968 cuando Hubert Humphrey competía contra Richard Nixon.

Tengo un collage donde hay un cuerpo sentado en el sillón presidencial [del despacho oval]. Algún tipo anónimo de la CIA está desenroscando la cabeza de un presidente y poniendo la cabeza de un nuevo presidente en su lugar.

¿Cuánto tiempo estuviste en *The Guardian*?

Me contrataron en *The Guardian* en la primavera de 1968 durante el apogeo de la guerra de Vietnam y al poco se realizó una “purga”, produciendo expulsiones por la administración en agosto de 1969. Inmediatamente después de haber comenzado en el periódico, fue rediseñado por un diseñador gráfico, Harry Driggs. La cabecera se cambió de “Progressive” a “Independent Radical Weekly”. Los editores querían apelar a la “cultura juvenil” sin perder a sus lectores tradicionales. Yo era la única artista en el departamento de arte; los demás hacían producción. Contribuyeron con ideas para mi obra de arte y ofrecieron críticas perspicaces con un espíritu de apoyo y colaboración. Eran un grupo maravilloso, pero carecían de poder en la jerarquía de *The Guardian*.

Los ex miembros de SDS no estaban todos en el mismo campo político y había discusiones sobre la jerarquía y la clase entre el personal. Aunque el personal [de apoyo] eran todos activistas radicales, eran tratados con condescendencia; sus ideas políticas se descartaban porque no ocupaban un lugar alto en la jerarquía organizativa en comparación con los editores, escritores y patrocinadores financieros. Hacia el final, hubo grandes discusiones en las reuniones de personal; ahí fue donde descubrí que la gerencia tenía una escala salarial diferente a la del resto del

personal, mientras que ésta literalmente se moría de hambre trabajando allí. Durante la purga, se despidió a siete miembros del personal y otros doce, incluyéndome a mí, salimos en protesta.

Entonces recibiste una llamada para unirme a la toma de control de la Rata por parte de las mujeres.

El primer número exclusivo para mujeres se publicó en enero de 1970, con el titular “¡Las mujeres se apoderan de la rata! ¡Cuentos de sabotaje!” Enumera el colectivo de la siguiente manera: “Jill Boskey: valiente tipógrafa para *Rat* durante décadas, Jane Alpert, Lorelei B., Ruth Beller, Pam Booth, Valerie Bouvier, Naomi Glauberman, Carol Grosberg, Sharon Krebs, Robin Morgan, Jacye Pelcha, Doria Price, Judy Robison, Miriam Rosen, Barbara Rothkrug, Judi Russell, Lisa Schneider, Mirthi Shelley, Sue Simensky, Brensa Smiley, Christine Sweet, Judy Walenta, Cathy Werner y Mark, Jan, Anton, y Neil, fue personal masculino se quedó para ayudar durante un tiempo con la producción hasta que se les pidió que se fueran”.

Cuéntame más sobre la adquisición.

Las mujeres que habían estado trabajando en *Rat* todo el

tiempo habían estado en el SDS y otros grupos de estudiantes. Eran radicales asombrosamente inteligentes y elocuentes que habían estado haciendo todos estos trabajos serviles. Un día, se juntaron e invitaron a sus amigos a pasar y publicar una versión especial del periódico para “mujeres”. El asunto era tan bueno que decidimos que lo correcto era continuar. Fue uno de los primeros periódicos feministas en lo que ahora se caracteriza como la “segunda ola” del feminismo en los Estados Unidos. La toma de control estaba interrelacionada con el teatro callejero que se estaba llevando a cabo en ese momento: las personas involucradas en *Rat* habían estado involucradas en la manifestación feminista del concurso de Miss América en Atlantic City de septiembre de 1968, donde el concurso estaba tomado por piquetes de mujeres y artículos de opresión femenina eran descartados simbólicamente. En realidad, nadie quemó sostenes, pero de ahí surgió toda la imagen ficticia de los medios de mujeres quemando sus sostenes. Hubo otra demostración en la que en realidad participé: una toma de posesión de una feria nupcial [febrero de 1969] en el Felt Forum en el Madison Square Garden.

¡Tomamos el escenario y subastamos a una novia! Las mujeres de *Rat* asistieron a reuniones organizadas por una variedad de grupos feministas radicales de "concienciación", orientados a activistas. Todo era una red entrelazada. Este fue el mismo período que los Yippies

anarquistas estaban activos en Nueva York. Ocurrieron muchos trucos políticos geniales, como en agosto de 1968, cuando los Yippies arrojaron dólares desde el balcón de la Bolsa de Valores y vieron a los corredores de bolsa pelearse unos contra otros, arrastrándose en el rugido. Fue influyente. La presentación teatral de las ideas políticas era una estética compartida.



Cubiertas de Susan para las revistas *The Guardian* y *Rat*

La superposición entre el feminismo radical y el anarquismo en el nivel de las tácticas organizativas y las estrategias de protesta artística es interesante. Recuerdo que “WITCH” [Women's International Terrorist Conspiracy from Hell (Conspiración terrorista internacional de mujeres del infierno)] fue el iniciador clave de la acción de

la Feria nupcial y hubo al menos un cruce del colectivo *Rat* con Robin Morgan. En sus memorias *Going Too Far* (Yendo demasiado lejos), Morgan caracteriza a WITCH –despectivamente– como un grupo “proto-anarquista” influenciado por los Yippies, con los que al menos han reconocido la conexión. ¿Cómo fue participar en una acción tan escandalosa?

Fue tremendamente liberador. Fue absolutamente una celebración de la liberación de la vinculación del alma y del papel sumiso femenino. Me estaba liberando a mí misma en comparación, de ser un cruzado contra la opresión de otras personas, no importa cuán justa, no importa cuán vinculadas estuvieran a mi propia situación. Interrumpir una feria nupcial fue ciertamente lo suficientemente escandaloso como para que la seguridad del Madison Square Garden no lo anticipara. Pero era lógico, y un objetivo bastante claro. Lo que era indignante era que no te permitieran entrar a la biblioteca de la universidad en pantalones, que no te permitieran salir sola por la noche; si bailabas sin pareja masculina, era inaceptable. Era indignante que te juzgaran, a pesar de tu talento e intelecto, por tu capacidad para casarte. Estaba realmente enojada con todo ello.

Yo no era parte del grupo al que se le ocurrió la idea de la acción, pero fui invitada para participar en la planificación. Una de las mujeres que trabajaba en una publicación tuvo

acceso a entradas gratuitas. La acción estaba bien planeada ideológicamente, con un estricto delineado estratégico y papeles teatrales. La manifestación enfrentó a supuestos culturales comunes, como “Toda niña sueña con ser novia”. La boda moderna quedó expuesta como una romantización de la mujer como propiedad: la transferencia de una mujer del padre al marido. Además, cuestionaba directamente la cultura de consumo, porque la Feria Nupcial se trataba, al fin y al cabo, de comprar vestidos de novia, flores, porcelana y plata. Sigo pensando que fue una acción excelente y no estoy de acuerdo con Morgan y otros que se han vuelto más convencionales y piensan que la crítica del consumismo matrimonial fue un ataque a las mujeres.

Pensando más en la influencia anarquista, a menudo pienso, que el activismo estilo bromista de los Yippies, WITCH y los Provos no fue un accidente. En sus memorias de 1979, Abbie Hoffman recuerda que durante el período de 1965 a 1968, los Yippies de Nueva York estuvieron en contacto con sus homólogos de Europa y otros lugares. Hoffman menciona a Fritz Teufel, Karl Pawla y Kimmune #1 en Berlín, y Jean-Jacques Lebel en París, quienes vinieron a los Estados Unidos y desempeñaron un papel vinculando “el anarquismo de la Rive Gauche (Margen Izquierda) [París] con la cultura callejera de Haight Ashbury [San Francisco] y el Lower East Side”. También destaca la importancia de los Provos:

En Ámsterdam... los luchadores callejeros se autodenominaban Provos (abreviatura de provocadores). Practicando la política de 'gratuidad', abrieron parques para conciertos gratuitos, establecieron lugares de descanso [vivienda gratuita] y sirvieron sopa a personas hambrientas sin dinero. Su símbolo se convirtió en la bicicleta blanca. Las bicicletas de segunda mano se pintaron de blanco y se dejaron por la ciudad. Quienquiera que lo necesitara podía tomar una, pedalear y dejarla en otro lugar para el próximo... (Ellos) establecieron un ambiente comunitario que todos nosotros sostendríamos como modelo. Dana Beal recobró a los Provos y fundó un capítulo en el Lower East Side.

Ese es el recuerdo de Hoffman. ¿Puede decir más sobre el anarquismo en Nueva York?

En mi exploración del mundo político, me encontré con la Universidad Libre en 1965–66. Esta escuela fue iniciada por Allen Krebs y luego dirigida por Sharon Krebs, y las clases fueron impartidas por un miembro de la banda de rock anarquista Fugs y por Murray Bookchin. ¡Nunca asistí a clases! pero fui allí para pasar el rato y alimentó mi imaginación.

Esto es lo que Roy Lisker, uno de los instructores, escribió sobre la Universidad Libre cuando usted asistía:

Las personas a las que Allen Krebs contrató para establecer la Universidad Libre de Nueva York representaban todos los matices de la opinión de la Nueva Izquierda: poetas y escritores, académicos descontentos, organizadores sindicales, activistas, periodistas autónomos y publicistas, individuos creativos de cualquier tipo. Nuestro objetivo desde el principio fue establecer un foro en el que estuvieran representadas todas las direcciones del activismo político contemporáneo. Los cursos debían ser impartidos por personas realmente involucradas en la realización de los cambios por los que abogaban.

El plan de estudios de los dos primeros trimestres contenía, además de los de política de izquierda, cursos que iban desde las drogas alucinatorias hasta la liberación sexual y la astrología. Se ofrecieron cursos importantes que no estaban disponibles, o ni siquiera imaginables, en muchas universidades principales: Historia de la Izquierda Estadounidense (Staughton Lynd); Historia del Movimiento Obrero (Stanley Aronowitz); Cuba Hoy; Formación en tácticas no violentas; Historia del Frente de Liberación Nacional. Paul Krassner [un Yippie], editor de la mordaz y satírica revista política *The Realist*, dio un curso titulado “Por qué el *New York Times* es más divertido que la revista *Mad*”.

El entusiasmo que prevaleció en el primer trimestre de la

Universidad Libre de Nueva York, de noviembre de 1965 a febrero de 1966, se prolongó hasta la primavera. Fue un momento inspirador para todos los involucrados.

La Universidad Libre fue un lugar donde los anarquistas se dieron a conocer. Me han dicho que los anarquistas también tuvieron una presencia real en las manifestaciones contra la Guerra de Vietnam.

En términos de acciones, los grupos de afinidad anarquista para las manifestaciones callejeras estaban en la sátira y la autosátira. Con cascos de motociclista y chaquetas de cuero, jugamos el papel de manifestantes activistas, pero era más teatral, en oposición a otros segmentos del movimiento contra la guerra que en esencia estaban rogando, suplicando y cabildeando a y con esos mismos políticos responsables de la guerra. Los manifestantes eran relegados a ser, en esencia, poco más que números utilizados como capital de pasteleo por parte de los principales partidarios de la liberalización: una estrategia fútil y deprimente. Muchos grupos de afinidad anti-imperialistas se desgajaron de cada una de las mayores manifestaciones de “vota en las calles, vota con los pies”. Mientras que las grandes coaliciones antiguerra exigían la retirada gradual de las tropas estadounidenses de Vietnam —“Apoyen a nuestras tropas, tráiganlas a casa”— nosotros exigíamos la “¡victoria de los vietnamitas!” y reconocíamos que la guerra estaba mal en primer lugar. Recuerdo una de

esas escisiones de un piquete muy grande de un evento del Partido Demócrata en un hotel de lujo en el centro de la ciudad. “Se pasó la orden de dispersarse y converger en Wall Street, el poder real de los hacedores de la guerra. Miles de manifestantes fueron al centro de la ciudad por metro y corrió un guantelete por delante de la policía montada con el sonido de cristales rotos. Este tipo de acción declaraba: “Nada de negocios” como de costumbre. Los eruditos radicales vigilaron a las corporaciones que se aprovechan de la guerra e hicieron que las ubicaciones del complejo industrial militar fueran de conocimiento común, exponiéndolas a la complicidad durante las manifestaciones.

También debo mencionar que había muchos anarquistas callejeros en *The Guardian*. No eran solo los escritores y editores; eran los repartidores, la gente del departamento de arte y los mecanógrafos, jóvenes como yo. Era más o menos una cultura juvenil anarquista. También había muchos de lo que ahora se llamaría grupos y colectivos de afinidad anarquista que estaban activos en el Lower East Side.

Más importante aún, me había convertido en parte de un movimiento que se estaba volviendo “articulado”, trabajando en grupos que operaban por consenso y donde las ideas se desarrollaban colectivamente. Todas las organizaciones en las que estuve involucrada tenían una

ética “de abajo hacia arriba” (anarquista) –decisiones por consenso, fomentando la participación en la toma de decisiones en igualdad de condiciones– como una cuestión de principios. Mi política era claramente anarquista, pero no identificada como tal durante la década de 1960, porque la línea divisoria política en los movimientos de esa época, anti-Guerra de Vietnam, liberación negra, liberación de la mujer, etc., estaba entre el cambio social radical antiimperialista y el reformismo. También me estaba volviendo más consciente de la clase e identificaba al anarquismo como algo principalmente influyente en términos de expresión cultural, a pesar de leer la autobiografía de Emma Goldman, *Living My Life*, así como *Labor's Untold Story* (Viviendo mi vida y la historia no contada del trabajo) [de Richard Boyer y Herbert Morais] durante ese tiempo.

La gente que yo conocía del SDS que se identificaba como anarquista, fue quien me rechazó de *Rat* cuando le pedí hacer arte allí. Desafortunadamente, otros anarquistas autoidentificados en Nueva York, todos ellos hombres, parecían intensamente chovinistas. Muchos de ellos estaban asociados con los poetas Beat de la década de 1950 que eran tan infames como los artistas masculinos entre los expresionistas abstractos por tratar a las mujeres como basura. Así que realmente no me identificaba con el anarquismo como un movimiento contemporáneo.

Entonces, el sexismo, una desconexión generacional y tu propia priorización de la “lucha de clases” sobre la “cultura” (en retrospectiva, una falsa dicotomía, obviamente) fueron factores: ¿había algo más?

En *The Guardian*, la forma en que las personas se autodenominaban políticamente a menudo guardaba poca relación con su comportamiento. Existían focos de ideas anarquistas sobre la toma de decisiones en varios departamentos. Los estilos de trabajo y las redes dentro del personal se definieron políticamente como anarquistas, socialistas, de nueva izquierda, o feministas.

Los “anarquistas” en *The Guardian* estaban en grupos afines que llevaban banderas del Frente de Liberación Nacional en manifestaciones contra la guerra y cabezas de cerdo reales clavadas en picas etiquetadas con los nombres de liberales prominentes, como Bobby Kennedy, y marché con ellos en más de unas pocas ocasiones, pero mantuve mi distancia debido a su adoración acrítica de los héroes del Partido Pantera Negra y su lealtad a los “líderes intrépidos” como Alter Teague y su Comité de Ayuda al Frente de Liberación Nacional”, una “organización” de un solo hombre que reclutaba a niños y jóvenes ciegamente leales para que trabajaran para él. No había conciencia de trabajar colectivamente allí en absoluto. Mi posición era que lo mejor que podía hacer la gente era seguir construyendo un movimiento poderoso contra el gobierno y limitara su

capacidad para llevar a cabo guerras injustas como la de Vietnam en el futuro. Idolatrar a los “luchadores de la liberación” vietnamitas no era la forma de ayudar realmente a la gente en Vietnam.

No es la típica posición activista: había mucho pensamiento desordenado en ese entonces que, en ausencia de una crítica anarquista, condujo a algunas contradicciones serias. Los marxistas y los movimientos influidos por ellos defendían la libertad social por medio de partidos autoritarios y el establecimiento de dictaduras de Estado.

“Dictaduras del proletariado” para derrocar al capitalismo, dictaduras que se suponía que eventualmente desaparecerían. En *The Guardian*, la mayoría del personal, incluidos los anarquistas declarados, no criticaban las estructuras jerárquicas del Partido Pantera Negra y el FLN. Ciertamente apoyé a ambos, pero no como una “verdadera creyente” que buscara un líder perfecto. Muchos entre los grupos de afinidad estaban tan ansiosos como los Weathermen³¹⁸ por demostrar a los Panthers que eran “pesados” y “poco útiles” para la revolución que esperaban

318 Los WUO, Weather Underground Organization, se trataba de una organización radical de izquierda nacida en 1969 en la Universidad de Michigan, como escisión de la SDS (Students for a Democratic Society), con el objetivo de crear un partido político clandestino, despertar a los jóvenes oprimidos y derrocar al gobierno. [N. d. T.]

que sucediera en un momento u otro. Critiqué abiertamente estas ideas por estar fuera de contacto con la realidad, pero pocos escuchaban. Muchos “revolucionarios” estaban motivados por la culpa de su propio “privilegio blanco” y no querían reconocer que la opresión de clase existía entre los blancos. Tenía algunos amigos cercanos también provenientes de entornos obreros que tenían críticas similares de estas tendencias y tenían menos paciencia que yo, o menos incentivos para participar en la discusión. A menudo éramos un grupo de afinidad distinto en las manifestaciones.

¿Qué pasó con *Rata* durante este tiempo?

Trabajar en *Rat* se volvió más y más polémico cada semana. Las miembros del colectivo tenían diversas opiniones políticas. Algunas habían estado en SDS, y entre ellas había mujeres alineadas con lados opuestos de la división cuando el SDS se dividió en facciones del Movimiento Juvenil Revolucionario, algunas alineadas con los Weathermen y otras con los grupos que buscaban organizar a la clase trabajadora. Luego estaban las mujeres que estaban en el New York Radical Women and Redstockings (Mujeres Radicales y Medias Rojas de Nueva York), las teóricas feministas involucradas en grupos de “concientización”! Había activistas lesbianas que pronto formarían parte de la formación del Gay Liberation Front

(fundado en New York en 1969] y mujeres de los movimientos de apoyo al Tercer mundo, movimientos antiimperialistas y radicales. Muchas de nosotras estábamos en círculos antiimperialistas así como en grupos feministas de concienciación.

Mi desafección con *Rat* vino con la primera ola de políticas de identidad. En agosto de 1970, había presión para tener un sistema de cuotas editoriales: tantas páginas del periódico dedicadas a las mujeres de color, tantas a las lesbianas, etc. Yo creía que debería haber un movimiento unificado para luchar contra toda opresión y veía la política de identidad como divisiva y deprimente. Muchas de las mujeres en *Rat* llegaron a creer que trabajar exclusivamente dentro del movimiento de mujeres era el único camino revolucionario, y acusaron a las mujeres que gravitaban hacia el activismo en otros movimientos de carecer de la conciencia política adecuada y de ser traidoras, en lugar de simplemente tener un análisis diferente de como cambiar la sociedad. Así que dejé el colectivo *Rat* antes de que la división se volviera aún más desmoralizadora.

Volviendo al arte, ¿cómo se veía el arte visual en esa época en relación con el cambio social radical?

Esa es otra lata de gusanos, diría yo. Por un lado, había artistas que hacían trabajo político, pero en la corriente

principal del movimiento político, el arte era una ocurrencia tardía. Los grandes debates políticos eran sobre la guerra y el imperialismo estadounidense, ese tipo de cosas. Los valores generales promulgados en la dinámica del SDS y las publicaciones, incluso las feministas, eran que se pasaban días y noches en vela regateando la redacción.

Durante su último año en el College, exhibió su arte político, pero no fue bien recibido.

Recuerdo que no relicé una preparación real para mi presentación de tesis, que tuvo lugar a fines de 1968. Parecía algo improvisado. Estaba trabajando en el *Guardian*, con un maratón semanal de treinta y seis horas para producir cada número, llevando un curso completo de clases de educación muy fáciles con la idea de enseñar arte en la escuela secundaria y salir con un músico de jazz que tocaba en clubes hasta las dos de la madrugada. No había nadie que me aconsejara cómo superarlo.

La exposición fue en La Guardia Hall. El arte se colgaba en estructuras de exhibición móviles con paneles. Estaba tenuemente iluminado: la única fuente de luz provenía del techo. Tenía uno o dos de estos paneles para colgar mi trabajo. Elegí deliberadamente el trabajo de *The Guardian*. También exhibí mis grabados, que eran figurativos pero sin una narrativa obvia. Todas estas impresiones se publicarían

en *The Guardian*, *Rat* o *Liberation Magazine* durante los próximos tres años.

Lo más destacado fue el collage de fotos y la portada pintada de *The Guardian* con las cabezas presidenciales. Esto fue obviamente una protesta intencional contra la separación de la política y el arte, pero aún más directamente un desafío a la prohibición contra exactamente el tipo de trabajo que la facultad definía como no arte: arte con una narrativa temática, arte con la intención de comunicar, arte con un mensaje político obvio. La calidad del arte que exhibía no importaba; la norma era “el arte político no es buen arte”, cualquier arte que comentara eventos contemporáneos sería obsoleto al día siguiente mientras que el arte “real”, el “arte fino”, el “arte elevado”, es eterno.

Que yo recuerde, la reacción más hostil a mi arte fue la de Jimmy Ernst, quien se negó a hablar conmigo en la inauguración de la exposición. Parecía muy enojado. Encontré varios documentos que arrojan luz sobre el pensamiento de Ernst sobre el arte y la política de la época. Hay dos artículos, uno titulado “Carta a los artistas de la Unión Soviética”, publicados en el *Art Journal* después de que el Departamento de Estado enviara a Ernst a una gira por la Unión Soviética en 1961. Su misión era condenar el realismo socialista y promover las virtudes de la abstracción: la abstracción la equiparaba con la “libertad”.

También escribió un manifiesto para la UNESCO, “Libertad de expresión en las artes”, publicado en un número de 1965 del *Art Journal*.

Repite muchos principios con los que estaría totalmente de acuerdo en teoría, pero que en su contexto son muy cuestionables. Está en contra de que los artistas sean “obligados a servir a una 'revolución' que se perdió hace mucho tiempo para aquellos que buscan tener la mente abierta y se sienten cómodos sólo en las diversas prácticas del antiintelectualismo”. Su declaración es una diatriba apenas velada sobre la Unión Soviética en una época en que las críticas idénticas a la censura macarthista en Estados Unidos estaban muy atrasadas. Él escribe:

De hecho, el arte es un medio de comunicación que no conoce fronteras y está por encima de la barrera de lo lingüístico... Ninguna sociedad o Estado ha sido capaz de ocultar sus propias deficiencias detrás de la pantalla de una cultura cuidadosamente alimentada y dirigida... Un Estado que teme y reprime a su propia minoría intelectual no puede permitirse presentarse ante el mundo como un campeón de la paz internacional.

Aboga por una “comunidad mundial” de artistas y afirma que “el arte como núcleo cohesivo de la cultura... [es] en todo momento el enemigo abierto de la intolerancia política o intelectual”. Él escribe esto, pero luego, unos años más tarde, está furioso con el arte que denuncia las mismas

fuerzas a las que dice oponerse. La línea del partido en el Brooklyn College –la denigración del arte políticamente cargado y la exaltación del llamado “fine art” desprovisto de importancia socialmente comprometida– me parece un callejón sin salida ético, plagado de inconsistencias.

Reinhardt y Ernst se habían pintado a sí mismos en posiciones muy conflictivas, sin juego de palabras. Y allí estaba yo, supuestamente la alumna “estrella”, viendo la hipocresía y acribillado por ella.

El programa de tesis fue una declaración de mi propia identidad, así como un intento de sacar a la luz algún tipo de verdad. La abstracción obligatoria en el arte y la separación del “arte cinematográfico” del “arte del cartel” era el polo opuesto de la misma estupidez que dominaba las artes en la Unión Soviética: la Guerra Fría en la teoría del arte.

Estaba buscando una manera de expresar mi ira y hacer arte que hablara de la situación mundial actual. En ese momento, sabía poco de la historia de la traición al movimiento anarquista en España por parte de los comunistas y su efecto en la izquierda intelectual de Nueva York, que por supuesto tenía una gran influencia en la política del expresionismo abstracto.

Pero sabía mucho sobre el macartismo y sentí que esa era la causa de la extrema estrechez del discurso del

Departamento de Arte. La obra de arte del *Guardian* en mi tesis de grado fue sin duda arte al servicio de la revolución, aunque un tipo completamente diferente de “revolución”.

La línea había sido dibujada en la arena y la crucé.

Así que ese fue el trato que recibiste del establishment del arte basado en el Brooklyn College. ¿Cómo fue tratado tu arte en *The Guardian*, *The Rat* y por los activistas en general?

“Cuando comencé a hacer arte para publicaciones, había poca comprensión de que tuviera alguna importancia y no había comprensión de mi idea de que se podían tener debates políticos sobre las imágenes.

El trabajo artístico en sí surgió mucho después del debate de los temas y la política, en lugar de ser parte de un solo tejido, mientras que yo tenía una imagen en mi mente de una síntesis real de la política y el arte, de que podría haber un lenguaje de imágenes destinado a comunicar.

Usando una metáfora, la historia de las imágenes, haciendo referencia a la historia del arte, propondría un arte poderoso que pudiera leerse y entenderse.

¿No hubo una discusión sofisticada sobre tu arte en la escena radical?

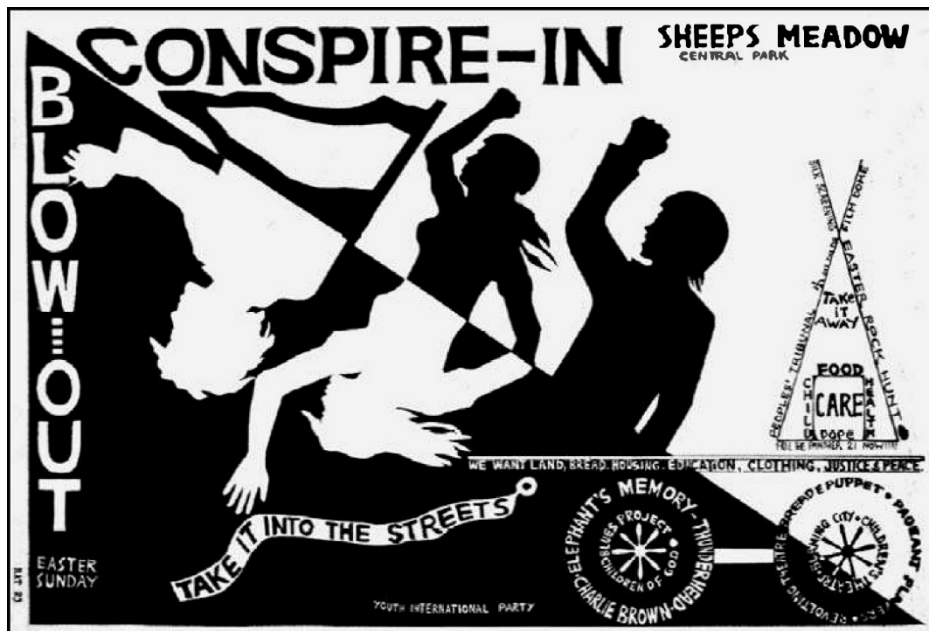
Nunca sucedió en *The Guardian* o en *Rat*. Había grupos que pensaban críticamente en la literatura y el teatro, pero el arte visual era una especie de hijastra de todo ello.

Tu trabajo para *Rat* es realmente distintivo y tiene una energía increíble. Me gustaría aprender más sobre algunas de tus ilustraciones específicas.

En el cartel “Conspire-In” para el Yippie “Be-In” en la reunión de Sheeps Meadow, Central Park del domingo de Pascua de 1970, reproducido en uno de los números de marzo de 1970 de *Rat*, veo varios símbolos con texto incorporado, junto con una interesante dicotomía negativa/positiva que involucra a los puños cerrados y las manos abiertas.

Luego están las “Tarjetas coleccionables” que presentan a los “forajidos” políticos de la época, que se reprodujeron en *la Rata* y estaban destinadas a ser recortadas y distribuidas como tarjetas coleccionables...

Es muy difícil recordar lo que pasaba por mi mente cuando estaba haciendo el cartel de “Conspire-In” o las páginas de “Trading Cards”.



Lo que puedo decir con certeza es que uno de los chicos de la red de grupos de afinidad en el Lower East Side me pidió que hiciera el cartel de Yippee's para su Central Park Be-In.

No hubo ningún pedido en particular en cuanto a las imágenes, y pensé que los recortes proporcionarían un dispositivo llamativo.

La postura y la vestimenta de los manifestantes era una representación precisa de cómo nos veíamos cuando íbamos a una manifestación.

El emblema del tipi [que más tarde sirvió como símbolo de los ocupantes ilegales en la década de 1980] probablemente fue tomado de cualquier hoja de información que me dieron con el texto necesario en el cartel. No fue mi propia creación.

Las “Tarjetas coleccionables de Outlaws of America” fue un proyecto grupal en *Rat*. Hice la mayoría de los dibujos, pero el texto y la selección de personajes fue el resultado de una discusión libre hasta altas horas de la noche por parte de todos y cada uno de los participantes durante el diseño de la edición.

El proceso general era que el colectivo se reunía para decidir las historias de cada número. Las mujeres de *Rat* y algunos amigos varones regresarían con sus artículos a la hora acordada, que teclearían en máquinas de escribir manuales.

A cada mujer que hiciera el diseño se le darían los tableros de diseño en blanco para dos páginas opuestas y las columnas de los artículos recortadas.

Era libre de diseñar las páginas y elegir o crear el trabajo de arte.

Los titulares a veces los proporcionaba el autor y otras veces los decidía quien estaba interesado en participar en la decisión; estos fueron escritos a mano o colocados en páginas con tipo de imprenta.

La oficina era una habitación grande con mesas inclinadas construidas a lo largo de las paredes para trabajar en las páginas.

el espacio para los artículos, se hacían evidentes las dimensiones del tamaño de la obra de arte y los artículos que debían acompañar.

Pasando al presente, has estado ocupada. Tu arte ha aparecido en *World War 3-Illustrated* (La 3ª Guerra Mundial ilustrada), una revista de arte gráfico político, y contribuiste en *Wobblies!*, una historia ilustrada inmensamente popular del anarco-sindicato Industrial Workers of the World; tus fotografías han aparecido en varias publicaciones anarquistas; fuiste co-comisaria de *Drawing Resistance*, una exposición itinerante de arte anarquista/activo que estuvo de gira por Canadá y los Estados Unidos entre 2001 y 2005; y has participado en la fabricación de marionetas y en algunas demostraciones muy innovadoras. Me parece que hay toda una gama de oportunidades para un artista dentro de la escena anarquista contemporánea. ¿Es justo decir que el activismo actual es más saludable, desde un punto de vista artístico de lo que era en la década de 1960?

¡Sí! La escena actual es mucho más saludable, y todo lo que he estado haciendo me ha llevado a posibilidades aún más emocionantes.

Hay muchas más formas en que mi arte llega al mundo, tantas formas de colaborar, tantas formas en que el arte

encuentra su camino hacia personas interesadas y agradecidas. He seguido haciendo obras de arte en colaboración con grupos activistas y para publicación y exhibición de forma continua, pero los últimos diez años son mucho mejores que cualquier cosa que haya experimentado antes.

Pero mi propósito no es hacer arte dentro de la escena anarquista, aunque ciertamente me nutre de ella en un sentido amplio. El anarquismo necesita ser más que una subcultura autolimitada. El arte debe inspirar el pensamiento crítico y operar en la esfera pública: ser visto, comprendido y adoptado por un público mucho más amplio, tanto por personas que están de acuerdo y están inspiradas como por aquellas que no están de acuerdo. En realidad, veo un gran peligro en hacer arte destinado principalmente a los iniciados dentro de una “escena”, especialmente cuando esa escena es en gran medida una contracultura juvenil autosegregada, que es el caso donde vivo.

Para aclarar, cuando me refiero a “la escena anarquista contemporánea”, tengo en mente la comunidad anarquista en general, incluidas personas como usted en Milwaukee o los artistas de *World War 3* en Nueva York, por ejemplo, que es fuerte, dinámico, intergeneracional y definitivamente activista, y mirando hacia el exterior, no

“subcultural”, como lo describe. Pero cuéntame más sobre tu reciente creación de arte.

Participé en mucho teatro callejero a fines de la década de 1980: actuación con títeres y zancudos que protestaban contra el imperialismo estadounidense en América Central, contra el reclutamiento de la CIA en un campus universitario, por los derechos reproductivos de las mujeres y más, y en los años 90 contra la destrucción de los espacios verdes urbanos y contra las amenazas de las empresas mineras que se apoderan de las tierras y los recursos de los pueblos indígenas. Así que la reducción de la actuación política en todo el mundo en los últimos años, con títeres gigantes y carrozas, me inspiró especialmente. He estado fotografiando teatro callejero político y atesoro las oportunidades para documentarlo. Soy alguien que vive mucho en el presente, y solo con mucho tiempo me he dado cuenta de lo importante que es preservar la historia de los movimientos radicales.

Comencé la escuela de posgrado durante este período y me acerqué al grabado y la fotografía con mayor sofisticación en imágenes y metáforas. Empecé a hacer arte que funcionaba en múltiples niveles, con referencias filosóficas e históricas del arte en lugar de piezas de agitación directas. Descubrí que incluso el trabajo político directo ya no estaba excluido dogmáticamente de las exposiciones en las galerías. Pero lo que realmente marcó la

diferencia para mí fue ir a la reunión de Resistencia Activa en 1996 y 1998.

Fui a instancias de uno de mis hijos, que estaba involucrado y pensó que allí conocería gente que me gustaría mucho, y tenía razón. Fue a través de estas reuniones que conocí a muchos de los artistas políticos con los que sigo colaborando. Además, me invitaron a fotografiar estas reuniones y las fotografías continúan apareciendo en publicaciones maravillosas.

Fue en la reunión de Chicago AR que conocí a David Solnit, y gente del periódico *Quinto Poder*, The Beehive Collective (Colectivo de la colmena) de artistas, el centro social anarquista A-Zone... y allí comencé a aprender sobre la nueva ola de activismo anarquista y arte. En la reunión AR de 1998 en Toronto, las cosas incluso mejoraron.

En 1998, estaba en Nueva York visitando a mi familia y fui a la inauguración de la muestra de trabajo de Seth Tobocmans de "Guerra en el vecindario". Yo había conocido a algunos de los artistas de *World War 3* a principios de la década de 1980, poco después de que se iniciara, cuando yo formaba parte de una revista de poesía y arte llamada *The Stake* (La estaca), pero nunca antes había conocido a Seth. Él me presentó a otros artistas que dibujaban comics políticos y me invitaron a hacer arte para la revista. Había estado trabajando casi exclusivamente con fotografía y me gustaba mucho el collage de fotos, pero él insistió en que la

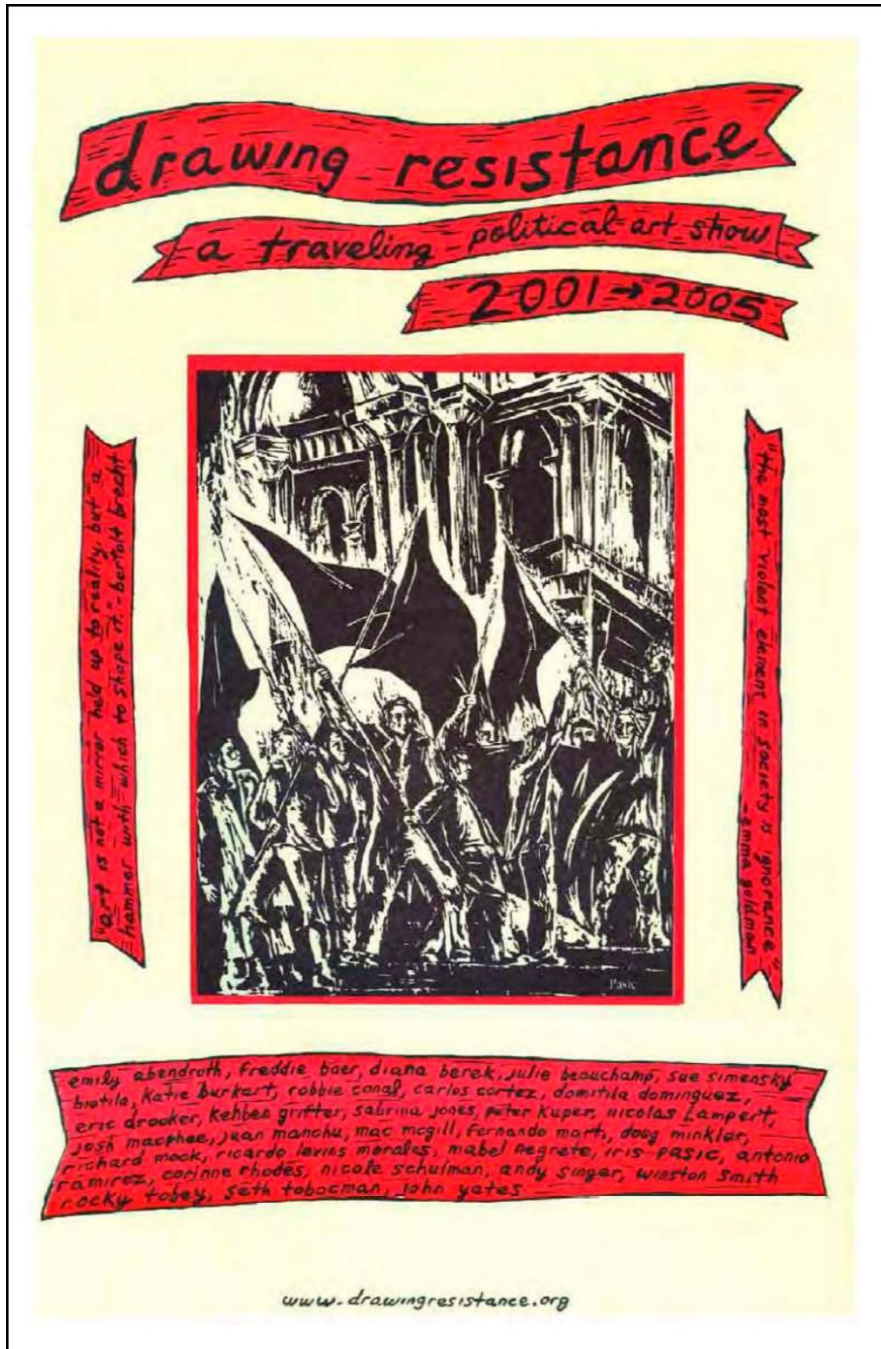
narrativa dibujada era el único formato de la publicación. Yo me sorprendí cuando dijo que estaba familiarizado con mi trabajo del pasado y que, sobre esa base, sabía que sería capaz de hacer un guión gráfico. Estaba realmente encantada y más que un poco sorprendida por la invitación. Yo tenía a los artistas que dibujan para *World War 3* en gran estima. Al mismo tiempo también, yo estaba activa en casa en Wisconsin oponiéndome a la mina Crandon, inspirada por la asombrosa diversidad de grupos involucrados –de comunidades indígenas y ambientalistas o cazadores de patos y pescadores. Todos éramos parte de una coalición contra Exxon, Rio Algom y luego Billeton y sus intentos de construir una mina de zinc y cobre a lo largo del prístino río Wolf, junto a donde el lago Mole Chippewa produce arroz silvestre, en medio de hermosos bosques nacionales y directamente aguas arriba de la Reserva Menominee. Además de los habituales gráficos, carteles, pancartas y banderas para demostraciones y documentación fotográfica, hubo proyectos más innovadores. Después de que David Solnit y Alli Shagi Starr visitaron Milwaukee, construimos un títere gigante de Tommy Thompson, el gobernador que estaba a favor de la minería, y lo vestimos con una gorra de tonto. El títere todavía existe diez años después y se ha pasado de un grupo a otro.

Después de eso, construimos una instalación móvil: treinta lápidas dedicadas a los ríos envenenados por la minería en todo el mundo. Varios maravillosos activistas

anti-mineros se sumaron a la investigación y ayudaron a concebir el proyecto. Las lápidas eran solo cartón montado en los cables que se usaban para los letreros en los patios electorales, pero el espectáculo viajó durante años a los costados de las carreteras cerca de los sitios amenazados por la minería en Wisconsin. Era importante para mí porque era efectivo para entornos rurales y de reservas, lugares donde la instalación y el arte político no son comunes.

Mi familia y yo habíamos vivido en comunidad durante muchos años, y yo conocí a [el artista gráfico] Nicolas Lampert cuando él y [la artista de cine] Laura Klein respondieron a nuestra publicación para compañeros de casa cuando se mudaron por primera vez a Milwaukee. Colaboramos en un bloque, “Necesito una comunidad”, poco antes de que fuera a la manifestación contra la Organización de Comercio del Norte de 1999 en Seattle y regresara llena de ideas. Decidimos que una muestra de arte itinerante era una posibilidad inmediata. Queríamos armar una muestra de todos nuestros artistas favoritos y, al mismo tiempo, señalar que el arte político es bastante diverso en “aspecto” y estrategia de comunicación. Llamamos al programa Drawing Resistance (Dibujando la resistencia), tomado de la frase de Emily Abendroth de “Celebrate Communities of Resistance”, y queríamos acercarlo a personas que normalmente nunca estarían expuestas al arte con este tipo de contenido. Decidimos que la gira del espectáculo debía ser compatible con la política

que mostraba, y las experiencias de gira de Nicolas con su banda Noisegate (Puerta de ruido) sirvieron de modelo para una exhibición de arte como banda de punk DIY³¹⁹ en gira.



Susan Simensky Bietila, *Drawing Resistance*, póster, 2001

319 Do It Yourself, “hágalo usted ismo”. [N. d. T.]

Casi todos los artistas que invitamos accedieron a prestar obras, a pesar de que no había garantías de que las obras regresarían intactas de la gira. Los anfitriones del espectáculo en cada ciudad debían transportar las obras hasta la siguiente parada del recorrido. No hubo más financiación que las colectas realizadas en la puerta para proporcionar dinero para la gasolina, etc. Drawing Resistance tuvo treinta y tres exhibiciones en los Estados Unidos y Canadá y viajó durante cuatro años.

Fue mucho trabajo armar el espectáculo, pero lo importante para mí es que sucedió. El espectáculo ayudó a construir redes de artistas y comunidades, así como a llevar arte excelente a las personas que tenían entusiasmo por él. Aproveché los potenciales de colaboración y articuló nuestra política en la práctica. Ojalá más personas pensaran de esta “manera”.

Para mí, hacer arte está impulsado por la colaboración con los movimientos políticos. Invítame a ser parte de un proyecto que valga la pena donde haya una colaboración real y estoy lista para hacer mi parte y más. Lo que me inspira es saber que el arte se verá y viajará a lugares a los que nunca iré. Es parte de mí, pero cobra vida propia.

VIII. CON LOS OJOS ABIERTOS.

EL ANARQUISMO Y LA CAÍDA DEL MURO DE BERLÍN

Creo que la era actual tiene presagios ominosos de gran esperanza. Lo que yo haga depende de lo que hagamos con las oportunidades.

–Noam Chomsky, 1995³²⁰

El 9 de noviembre de 1989, el gobierno del Partido Comunista en Europa del Este y la Unión Soviética llegó a un final dramático con la ruptura del muro de Berlín, dejando perplejos y desorientados a muchos izquierdistas en el occidente capitalista. Algunos argumentaron que una forma

320 Noam Chomsky, *Chomsky on Anarchism*, Barry Pat:man, ed. (Edimburgo: AK Press, 2005): 189

de socialismo “genuinamente nueva y emancipadora” –para citar a Nancy Fraser– podría emerger milagrosamente de “la destrucción”, mientras que otros enmarcaron el momento histórico como una dura elección entre “socialismo o barbarie”³²¹, con la barbarie como resultado. Quedando en ausencia la cima de una “oposición de izquierda” que llamase a la “democracia de los trabajadores, un Estado de clase trabajadora y una revolución política que restaurase la posibilidad del comunismo”³²². La posición prevaleciente fue resumida por Fred Halliday en *New Left Review*: “Una precondition esencial para cualquier socialismo viable en Occidente”, escribió, “es un grado de combatividad hacia el mismo sistema que está desafiando. Cualesquiera que sean sus otros fallos, los partidos comunistas tradicionales - encarnaban esa cualidad”, pero ahora, con el colapso del comunismo en el este, habían dejado de hacerlo³²³. ¿La solución? Volver al “punto de origen” del comunismo, a

321 Susan Buck – Morris, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing at Mass Utopia in East and West* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000): 238. En una entrevista de 1995, Noam Chomsky también notó esta reacción y expresó su asombro de que “la gente que sabía se consideraban antiestalinistas y antileninistas, estaban desmoralizados por el colapso de la tiranía”. Ver Chomsky, 166

322 Nancy Fraser, “¿Socialismo democrático poscomunista?” *Después de la caída: 1989 y el Futuro de la Libertad*, George Katsiaikas, ed. (Londres: Routledge, 2001): 200; Hrian Palm:r, “¿Socialismo o Barbarie en Europa del Este?” *Between the Lines* (9–23 de noviembre de 1989): 3.

323 Fred Halliday, “The Ends of Cold War”, *New Left Review* 180 (marzo–abril, 19(0): 21.

saber, “la crítica y el desafío a la economía política capitalista” iniciada por Marx³²⁴. Por supuesto, desde una perspectiva anarquista, volver a Marx no era el lugar desde el cual construir un movimiento comunista. En los años que precedieron a la caída del muro, los anarquistas estaban comprometidos en el desarrollo de estrategias que eran claramente antiautoritarias y verdaderamente con una crítica de la opresión en todas sus formas.

El anarquismo pacifista fue una de esas estrategias, expresada ante todo en el arte de Gee Vaucher, ilustrador de la banda de punk rock Crass. Originario de la escena musical británica a mediados de la década de 1970, el punk se asoció libremente con el anarquismo desde sus inicios, gracias a los Sex Pistols. Canciones como “Anarchy in the UK” (1976), que el manager del grupo, Malcolm McLaren, describió como “una declaración de autoafirmación, de máximo autogobierno, del hágalo usted mismo”, inspiró a miles de seguidores a explorar la política anarquista³²⁵. Sin embargo, la propagación del anarquismo por parte de los Sex Pistols fue más un truco publicitario que un acto político, y su entusiasmo por firmar con compañías discográficas comerciales fue generalmente visto como una

324 *Ibid.*, 23.

325 Malcolm McLaren citado en Neil Nehring, *Flowers in the Dustbin: Culture, Anarchy, in Post-War England* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993): 312.

traición a los principios anticapitalistas³²⁶. Esto dejaba a Crass para señalar el camino a seguir³²⁷.

Formado en 1977 por Penny Rimbaud y dirigido como un colectivo, Crass (el núcleo de nueve miembros ocasionalmente fue aumentado por otros) creó su propia compañía discográfica sin fines de lucro y se comprometió a promover el anarquismo de cualquier manera que pudiera. La banda financió publicaciones activistas, organizó actos de apoyo de ocupantes ilegales y centros de crisis por violación, recaudó dinero para anarquistas acusados de planear una campaña de propaganda por el hecho y ayudó a fundar un Centro Anarquista en Londres³²⁸. El artista principal del grupo, Vaucher, era un ilustrador talentoso, artista de collage y ex miembro del colectivo de artes escénicas con sede en Londres, EXIT (1968–1972)³²⁹. Entre 1978 y 1984 (año en que se disolvió el grupo), Vaucher produjo obras de arte para una gran cantidad de portadas de discos de Crass, cinco números de una revista política

326 Para un compendio de época del cortejo explotador de la indignación del sistema y el frenesí mediático resultante de los Sex Pistols, ver Fred and July Vermorel, *Sex Pistols: The Inside Story* (Londres: Omnibus Press, 1978).

327 Craig O'Hara, *The Philosophy of Punk: More Than Noise*. (Edimburgo: AK Press, 1999): 81.

328 Penny Rimbaud, *Shibboleth: My Revolting Life* (Edimburgo, AK Press, 1998): 99–100; 117–122

329 Gee Vaucher, *Crass. Art and Other, Pre Post-Modernist Monsters* (Edimburgo, AK Press, 1999): 6–7.

ilustrada titulada *International Anthem* y numerosos carteles.

La piedra angular del anarquismo de Crass era una combinación de lucha de clases y pacifismo. En una entrevista de marzo de 1981 para la revista punk *Flipside*, los miembros de la banda condenaron las políticas estatistas en las esferas capitalista y comunista alegando que ambas eran violentas y coercitivas. “El anarquismo”, relataron, “es la única forma de pensamiento político que no busca controlar al individuo por la fuerza... La anarquía es el rechazo del control estatal y representa una exigencia del individuo para vivir una vida de dignidad personal”. “Siendo ésta una elección, no una manipulación política...

Al negarse a ser controlado, usted está tomando su propia vida en sus propias manos y eso es, en lugar de la idea popular de la anarquía como caos, el comienzo del orden personal”³³⁰. Sin embargo, el rechazo a la violencia estatal no era una renuncia general al derecho a resistir.

Los miembros de Crass tuvieron cuidado de enfatizar que estaban “en contra del militarismo organizado, creyendo que el uso del poder para controlar a las personas es una violación de la dignidad humana”; sin embargo, cuando “el poder amenazaba con violar directamente” a un individuo, uno tenía derecho a “defenderse de él de cualquier manera

330 Crass citado en O'Hara, 81.

que fuera necesaria”, incluida “la posibilidad de la fuerza”³³¹.

Al actuar, Crass mostraban tres banderas: el símbolo de la anarquía, la A circulada; el símbolo de la paz; y el logotipo de Crass, que atacaba los pilares de la opresión en Gran Bretaña: la familia patriarcal, la iglesia y el estado. “En parte bandera nacional, en parte cruz, en parte esvástica”, escribe Rimbaud, el “diseño circular del logotipo se rompía en sus propios bordes en cabezas de serpientes, lo que sugiere que el poder que representaba estaba a punto de consumirse a sí mismo”³³². Un poster incluido en el single “Nagasaki Nightmare” ilustra la postura de la banda hacia el poder estatal en sus apariencias comunista y capitalista.



Nagasaki Nightmare de Crass

Vaucher representa a los líderes de las cinco grandes potencias nucleares del mundo (China, Gran Bretaña,

331 Crass citado en O'Hara, 88.

332 Rimbaud, 90–91.

Francia, Rusia y los Estados Unidos) y a los aspirantes a miembros de este “club” de élite (el dictador cubano Fidel Castro, por ejemplo), agrupados como para una “sesión de fotos” entre las ruinas laminadas de Nagasaki. Tres víctimas japonesas de la bomba atómica y la propia bomba explotando en la distancia se suman al horror. La voluntad compartida de los políticos de “hacerlo de nuevo”, como relata la canción, está simbolizada por el comportamiento jovial del presidente estadounidense Ronald Reagan y el líder soviético Leonid Brezhnev cuando se acercan para estrecharse la mano sobre el cadáver carbonizado de un niño³³³.

El impacto visceral de “Nagasaki Nightmare” fue igualado por las producciones de Vaucher durante la Guerra de las Malvinas. En la primavera de 1982, la dictadura militar argentina entró en guerra con Gran Bretaña por las Malvinas, un pequeño grupo de islas frente a la costa de América del Sur (las islas fueron reclamadas por Gran Bretaña en 1690 y designadas formalmente como propiedad colonial a principios del siglo XX). La guerra duró de marzo a junio, cuando las fuerzas argentinas se rindieron incondicionalmente después de sufrir grandes pérdidas a manos de la marina y la fuerza aérea británicas. En Gran Bretaña, el impopular gobierno del Partido Conservador de Margaret Thatcher renovó con éxito sus perspectivas de

333 Crass, “Nagasaki Nightmare” (1980).
www.plyricsjCom/lyriesknss/nagaskinightmare.html

reelección al año siguiente reuniendo a la población detrás del jingoísmo³³⁴ a favor de la guerra. Este desarrollo sorprendió a Crass, dadas las acciones del gobierno hasta ese momento. Como relata Rimbaud, después de llegar al poder en 1979, Thatcher se había “empezado a desmantelar todo lo que valía la pena en el Estado de Bienestar. En la nueva 'cultura empresarial', la compasión se convertiría en una mala palabra cuando los empresarios se humedecieran los labios” y Thatcher se iría como en su prisa por robar los activos del país. Así como se ridiculizaban los valores de la clase trabajadora, se acusaba a los pobres de haber provocado su propio destino... Para Thatcher y sus compinches eran derrochadores, holgazanes y no merecían más que el golpe de su ironista o la punta de la bota de un policía”³³⁵. Y, sin embargo, una vez que Thatcher declaró la guerra, las masas cayeron en adoración suya.

En un ensayo de posguerra adaptado a la letra del álbum de Crass de 1983, “Yes Sir, I Will” (Sí señor, lo haré), Rimbaud subrayó la paradoja: “Las políticas conservadoras requerían un desempleo masivo, pero fueron ,los desempleados quienes decían que 'deberíamos apoyar a nuestros muchachos en las Malvinas', esos mismos

334 Se denomina jingoísmo al nacionalismo exaltado partidario de la expansión violenta sobre otras naciones. Se trata de una forma de imperialismo, en la forma de patriotismo extremo que justifica una política exterior agresiva.

335 Rimhaud, 110–111. Véase Crass, “Yes Sir, I Will” (1983). www.plyrics.comllyrics/crass/yessiriwill.html.

muchachos, que si estuvieran en casa, estarían sin trabajo en las calles”³³⁶. “Sí, señor, lo haré” termina con una súplica para que la clase obrera despierte a su propia opresión y se levante contra el Estado y la clase dominante a la que servía: “Eres tú, el observador pasivo, quien les ha dado su poder”. Eres tú, y sólo tú, quien puede retirarlo. Estás siendo usado y abusado, y serás desechado tan pronto como hayan sangrado lo que quieren de ti. Debes aprender a vivir con tu propia conciencia, tu propia moralidad, tus propias decisiones y tu propio yo. Tú solo puedes hacerlo. No hay más autoridad que uno mismo”³³⁷. A esto le sigue un apéndice: “Un soldado, horriblemente herido en las Malvinas, fue abordado por el Príncipe Carlos durante una presentación. 'Mejórate pronto', dijo el Príncipe, a lo que el soldado respondió: 'Sí, señor, lo haré'”.

El cartel de Vaucher para el álbum, “Sí, señor, lo haré”, reproducía el texto de este intercambio y una fotografía del incidente de un periódico sensacionalista. El espectáculo del soldado horriblemente desfigurado decía mucho sobre la estupidez grotesca de una obediente víctima de guerra de la clase trabajadora que aceptaba la autoridad al complacer a “su” Príncipe en la reconfortante ficción de que “alguna vez se recuperaría”. El tema del autosacrificio y la sumisión también apareció en la portada del álbum, donde Vaucher hizo un collage de la figura de un soldado demacrado, con

336 *Ibíd.*, 236.

337 Rimbaud, 239.

una medalla de guerra clavada en el pecho, crucificado contra un sombrío telón de fondo industrial.



El rostro del soldado –una herida abierta, medio arrancada, que dejaba al descubierto los dientes y el hueso de la mandíbula– fue tomado de un libro de fotografías contra la guerra, *¡Guerra a la guerra!*, publicado por el anarquista–pacifista alemán Ernst Friedrich en 1924³³⁸. En este libro, Fotografías de la era de la Primera Guerra Mundial de oficiales, reyes y políticos satisfechos de sí mismos, pueblos destruidos, cadáveres en descomposición, ahorcamientos masivos, víctimas de violaciones y veteranos de guerra mutilados fueron subtituladas con declaraciones de indignación, comentarios satíricos, belicosas

338 Ernst Friedrich, *¡Guerra a la guerra!* (Seattle: Real Comet Press, 1987).

declaraciones a favor de la guerra, canciones patrióticas y lemas militaristas. Friedrich fue uno de los radicales más francos de Alemania cuya oposición al militarismo era parte integrante de su oposición al Estado. De hecho, el llamado a la conciencia en el final de “Sí, señor, lo haré” se hizo eco del prefacio de *¡Guerra a la guerra!*, en el que Friedrich argumenta:

... no es solo el poder y la fuerza del Estado lo que obliga a todos los “súbditos” a proteger el trono y las bolsas de dinero, y a morir por ellos. El capital no sólo tiene en sus manos el poder económico; ha sometido, en igual medida y con igual poder, al proletariado también intelectualmente. Este hecho se pasa por alto fácilmente y ¡todavía queda, por lo tanto, tanta ideología burguesa en el proletariado! Por consiguiente digo a mis hermanos proletarios: “¡Libérense de los prejuicios burgueses! ¡Luchen contra el capitalismo dentro de ustedes mismos! En vuestros pensamientos y en vuestras acciones aún acecha indeciblemente mucho del filisteo y del soldado, y casi en cada uno se esconde un subalterno adiestrado, que sólo desea dominar y mandar, aunque sea sobre sus propios camaradas y sobre su mujer e hijos y su familia” Pero también les digo a esos pacifistas burgueses, que buscan luchar contra la guerra con meras caricias de manos y pasteles de té y ojos piadosamente vueltos hacia arriba: “¡Luchen contra el capitalismo, y luchen contra todas las guerras! El

campo de batalla en las fábricas y en las minas, la muerte del héroe en las enfermerías, las fosas comunes en los cuarteles, en fin, la guerra, la guerra aparentemente eterna, de los explotados contra los explotadores³³⁹.

Al incorporar la sátira magistral de Friedrich de la propaganda de la época de la Primera Guerra Mundial en su irónico homenaje a la aventura de las Malvinas, Vaucher señaló que el anarquismo de Crass estaba firmemente arraigado en la historia, con todo lo que implica en una bien pensada perspectiva socialmente comprometida³⁴⁰.

Mientras que Vaucher y Crass atacaban la institución del Estado, tanto soviético como capitalista, desde una postura anarquista–pacifista, en Estados Unidos, los anarquistas se asociaron con las revistas *Fifth Estate* y *Anarchy. A Journal of Desire Armed* desarrolló una crítica igualmente minuciosa de los dos sistemas. Para citar a David Watson, que escribe

339 Ibid., 25.

340 La política anarco–pacifista de Crass está claramente en deuda en primera instancia con la posición de la Internacional de Resistencias a la Guerra (WRI ó IRG). Fundada en 1921, los principales teóricos de la IRG, Bart de Ligt y H. Runhim Brown, desempeñaron un papel clave en la formulación del programa de la WRI. Para la WRI, el capitalismo y las instituciones autoritarias como el Estado deben ser abolidas antes de que se pueda lograr una paz duradera. La resistencia a la autoridad es parte de la lucha de clases que enfrenta a la clase obrera contra sus opresores de clase. El pacifismo es una estrategia táctica para derrocar el poder autoritario sobre una base cualitativamente diferente. Para una declaración definitiva de la plataforma VRI, véase Bart de Ligt, *The Conquest of Violence: An Essay on War and Revolution* (Londres: George Routledge & Sons, 1937).

en *Fifth Estate*, con sede en Detroit: “Los ideólogos del Este y el Oeste tienen razones para negarlo, pero la verdad es que centrarse en las relaciones de propiedad jurídica y los términos por los cuales las sociedades organizadas jerárquicamente se nombran a sí mismas es cometer un error, un grave error formalista. El socialismo de Estado moderno era sólo una manifestación del capitalismo que pretendía superar”³⁴¹.

Ya sea dirigido por el Partido Comunista o elegido democráticamente, el trabajo humano y el mundo natural fueron explotados bajo la égida del Estado en beneficio de una clase dominante: en las democracias, los propietarios y los tecnócratas, y bajo el comunismo, el Estado y el Partido Comunista³⁴². Saturadas por una ideología que valoraba la jerarquía, la dominación, la alienación y la producción por encima de todo, las sociedades industriales estaban en las garras de la “megamáquina”: un término acuñado por primera vez por Lewis Mumford para describir el modo de organización social y producción a través del cual las élites constructoras de civilizaciones de las antiguas sociedades post-cazadoras-recolectoras aseguraron el control sobre las sociedades que gobernaban³⁴³. Este antiguo sistema de

341 David Watson, “The Fall of Communism and the Triumph of Capital” (1992), impreso en *Against the Megamachine, Essais on Empire and Its Enemies*, (Nueva York: Autonomedia, 1999); 95.

342 Ibid., 96.

343 Sobre Mumford y la tesis de la megamáquina, véase Steve Millet, “Technology as capital: Fifth Estate's critique of the megamachine,

organización social se renovó en Europa en la primera mitad del siglo XX, cuando las dictaduras capitalistas de Estado comunistas y fascistas llegaron al poder. La Segunda Guerra Mundial aceleró su surgimiento en las democracias, lo que preparó el escenario para la era de la Guerra Fría, cuando la megamáquina comunista se enfrentó a su contraparte democrático-capitalista. La expansión de la megamáquina fue ayudada e instigada por el industrialismo, que potenció sus capacidades tecnológicas sobre una base cualitativamente diferente. La caída del muro de Berlín no trajo ninguna liberación real; simplemente señaló que una versión menos eficiente de la megamáquina no podría sostenerse frente a la competencia. (Evitando la debacle soviética, el Partido Comunista Chino manejó voluntariamente la transición de China)³⁴⁴. En resumen, a principios de la década de 1990, la megamáquina triunfaba. Revoloteando sobre el siglo XX como un espíritu siniestro, había extendido su poder por todo el mundo, con resultados catastróficos para la humanidad:

[La megamáquina] exige que los humanos se ajusten a las leyes implícitas en la tecnología misma... Las tecnologías modernas requieren formas jerárquicas y

Changing Anarchism. Anarchist Theory and Practice in a Global Age”, Jonathan Purkis y James Bowen, eds. (Mánchester: Manchester University Press, 2004): 82.

344 Watson, “La Caída del Comunismo y el Triunfo del Capital”, 106–108. *Ibíd.*, 90.

autoritarias de organización social para poder funcionar... Los sistemas tecnológicos requieren que los humanos dependan de estos sistemas, y de los expertos que los desarrollan y los ejecutan.... Las tecnologías industriales son intrínsecamente dañinas para el medio ambiente: los resultados no son previsibles; no hay soluciones a todos los problemas; los errores son inevitables; la contaminación es una parte inevitable del sistema industrial... Las formas en que los humanos ven el mundo, su imaginación y percepciones, se adaptan al mundo tecnológico. Los humanos empiezan a pensar y actuar en términos de máquina³⁴⁵.

Para contrarrestar este estado de cosas, Watson y otros en sus medios argumentaron que la “renovación de la sacralidad del fuego, su interrelación y nuestra conexión con él” es central³⁴⁶. “Si no podemos ver el espíritu que reside en el mundo natural”, ha declarado Watson, “no podemos imaginar completamente el inefable espíritu humano de libertad que ha motivado el proyecto anarquista, antes de que fuera llamado 'anarquista', desde el comienzo de las sociedades de clases”³⁴⁷. En este sentido, las sociedades “primarias” tienen un papel importante que

345 Ibid., 90.

346 David Watson, “Anarchy and the Sacred”, *Against the Megamachine*, 167. Este capítulo es una compilación de extractos de artículos y respuestas a cartas publicadas en *Fifth State* entre 1987 y 1989.

347 Ibidem.

desempeñar en la lucha por reconectarnos con el mundo natural y nuestra verdadera naturaleza como seres sintientes. ¡Representan una alternativa a la que recurrir en la búsqueda del despojamiento del “modo de vida tecnológico”³⁴⁸. Como dice Watson, las sociedades pretecnológicas son la clave para “aprender a vivir de una manera diferente”³⁴⁹.

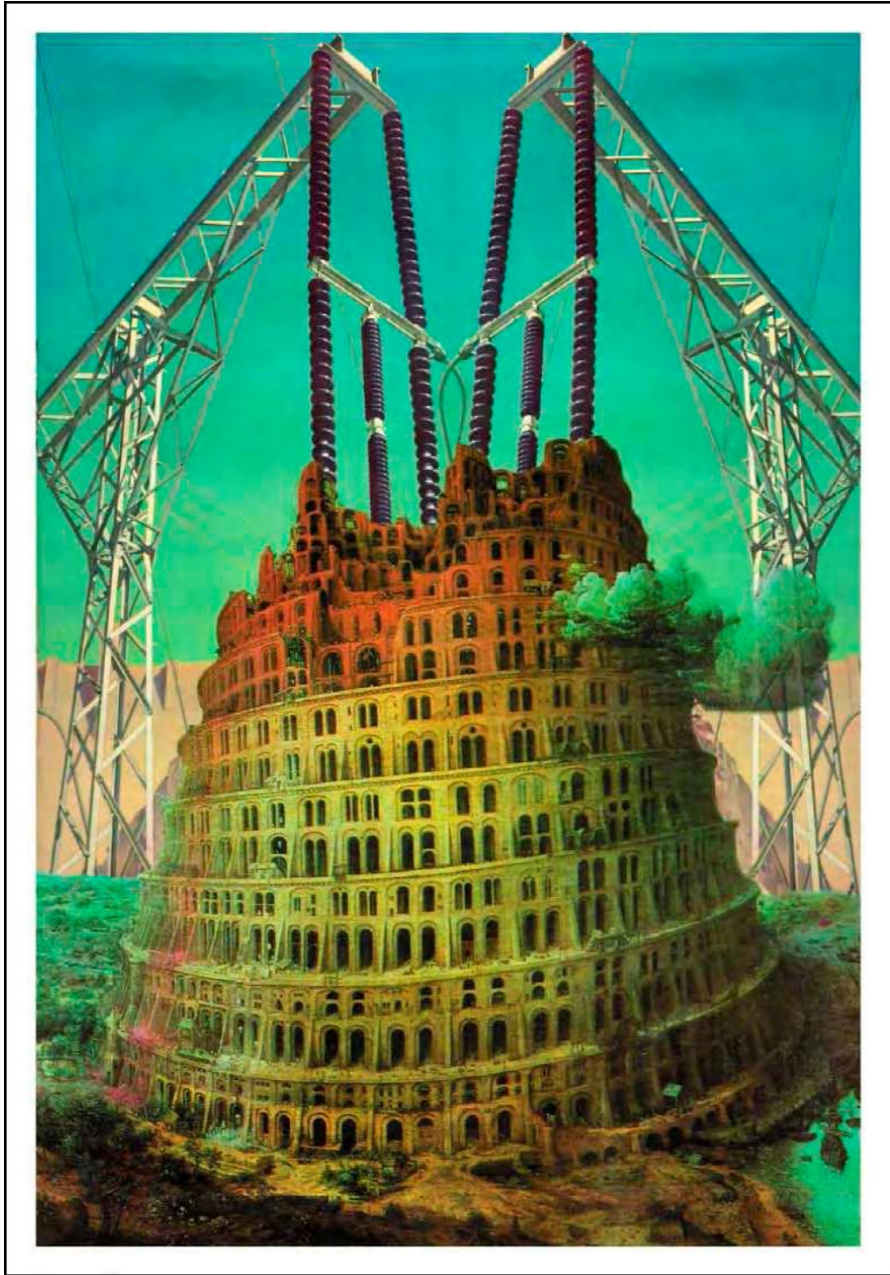
Artísticamente, el colaborador más cercano de Watson ha sido Freddie Baer, un artista de collage y antiguo colaborador de *Fifth Estate*. Nacido en Chicago en 1952, Baer participó activamente en varias organizaciones anarquistas con sede en Chicago antes de mudarse a San Francisco en 1978³⁵⁰. Comenzó a donar trabajos de collage a la prensa anarquista a principios de la década de 1980, y sus ilustraciones aparecieron con frecuencia en *Fifth Estate* en todo el mundo esa década³⁵¹. Políticamente, su perspectiva puede deducirse de una entrevista realizada en 1992, en la que resume la situación colectiva de la humanidad como insostenible.

348 Ibid., 174.

349 Watson, “Against the Megamachine”, *Against the Megamachine*, 144. Este capítulo se basa en artículos publicados en *Fifth State* en 1981–84 y 1997.

350 Thomas Murray Sate, “Questions for Freddie Baer”, *Ecstatic Incisions: The Collages of Freddie Baer* (Stirling, Escocia: AK Press, 1992); 3–4.

351 Ibid., 6.



Cubierta de Freddy Baer para el libro *Contra la megamáquina. Ensayos sobre el imperio y sus enemigos* de David Watson, 1998

“El mundo está cambiando muy rápido”, relata Baer, “el colapso del comunismo en la Unión Soviética y Europa del Este y el correspondiente ascenso del nacionalismo por un lado y el reemplazo de la gobernabilidad por el ascenso del Capital por el otro; el desastre ecológico total y completo

que se vislumbra en el horizonte; la deshumanización del individuo, el giro a la derecha de Estados Unidos y Gran Bretaña. Las cosas no pueden seguir como hasta ahora”³⁵². Buscando un camino a seguir, Baer le dijo a su entrevistador que había encontrado inspiración en “el crecimiento teórico que tiene lugar dentro de partes de la comunidad anarquista/antiautoritaria, especialmente en las páginas de *Fifth Estate* y *Anarchy: A Journal of Desire Armed*”.

Su representación más llamativa de la tesis de la megamáquina es un collage sin título basado en la representación al óleo sobre tabla de Pieter Bruegel *La torre de Babel* (c. 1563). Creado como la ilustración de la portada del compendio definitivo de Watson, *Contra la megamáquina*. Ensayos sobre el imperio y sus enemigos (1999), el collage de Baer fusiona la torre bíblica con torres hidroeléctricas masivas conectadas a transformadores que

352 Ibid., 9. *Anarchy: A Journal of Desire Armed* publicó extensamente sobre las perspectivas del anarquismo en Europa occidental y los comentarios de Baer sugieren que estaba siguiendo la discusión de cerca. Muchos autores fueron cautelosos y señalaron un aumento del nacionalismo y el fascismo junto con las corrientes anarquistas. Véase, por ejemplo, Laure A., “At the Berlin Wall: A Personal Report on Eastern Europe”, *Anarchy: Journal of Desire Armed* 24 (marzo–abril de 1990): 4, 10. Otros apuntaban que el industrialismo de estilo soviético había dejado una devastación ecológica a su paso y ahora una “penetración masiva del capital occidental” estaba reduciendo a Oriente a “esencialmente el estatus del Tercer Mundo como mercado y fuente de materiales y mano de obra barata”. Véase Will Guest, “Ecocide on the East Side: The Environmental Crisis in Eastern Europe”, *Anarchy: A Journal of Desire Armed* (verano de 1991); 21.

sobresalen del edificio incompleto.

La historia de la “Torre de Babel” en el libro del Génesis del Antiguo Testamento es una historia de la caída de la humanidad en los albores de la civilización antigua. Asentándose en las llanuras de Mesopotamia (Shinar), la gente construye una gran ciudad y comienza a construir una estructura que sube a los cielos. Sin embargo, Dios no ve con buenos ojos la empresa y siembra el caos al quitarle el lenguaje común a la humanidad³⁵³.

El collage de Baer es un resumen brillante de la crítica del Quinto Poder: la arrogancia de una megamáquina mitológica presagia la locura de la búsqueda de la humanidad actual para trascender nuestras limitaciones terrenales a través de la tecnología, con consecuencias igualmente desastrosas para todos los involucrados.

Comencé este capítulo sugiriendo que los anarquistas estaban bien preparados para responder a la caída del muro de Berlín y sus secuelas. En este sentido, la Guerra del Golfo Pérsico (enero, 28 de febrero de 1991), que superpuso el desmantelamiento del muro (completado en noviembre de 1991), resultó ser un evento pionero. Si la Guerra Fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos en su calidad de líder ungido del capitalismo había sido en realidad una convergencia de poderes en competencia compitiendo por

353 “Torre de Babel”. bibliiegateway.com

los recursos en sus respectivas esferas de influencia, entonces era lógico que con la desintegración de uno de los poderes, el otro se volvería expansivo en sus ambiciones³⁵⁴. En resumen, no habría un “dividendo de paz”, como muchos esperaban, tras la destrucción del muro³⁵⁵. En cambio, en palabras del comentarista político más conocido del anarquismo, Noam Chomsky, “¡sería “más de lo mismo”!”³⁵⁶. Y así fue.

La Guerra del Golfo ha sido caracterizada como un “holocausto en el desierto” por una buena razón³⁵⁷. Luego de la invasión y anexión de Kuwait por parte de Irak en agosto de 1990, el presidente estadounidense George Bush (Jr.) movilizó una coalición internacional bajo los auspicios de las Naciones Unidas con un mandato para expulsar a las fuerzas iraquíes. Durante el otoño de 1990 a 1991, Estados Unidos y sus aliados clave bloquearon cualquier intento de resolver el problema pacíficamente, mientras que las fuerzas armadas de Estados Unidos, Gran Bretaña y una multitud de aliados menores se reunieron en Arabia Saudí. Bush declaró la guerra el 15 de enero (cumpleaños del líder

354 Noam Chomsky, *Deterring Democracy* (Nueva York: Hill and Vang, 1991): 17–28. Sobre el anarquismo de Chomsky, véase *Chomsky on Anarchism*, Barr' Paternan, ed. (Edimburgo; AK Press, 2005)

355 William Blum, *Killing Hope. U. S Military and CIA Intervention since World War II* (Monroe, ME: Common Courage Press, 2004): 320.

356 Ibid, 320.

357 Chomsky, *Deterring Democracy*, 59.

estadounidense por los derechos civiles Martin Luther King), y dos días después comenzó la campaña aérea. Desde entonces hasta la duración del conflicto, más de 1.000 incursiones diarias bombardearon la infraestructura iraquí y pulverizaron sus fuerzas militares. Cuando comenzó la campaña terrestre de la coalición el 23 de febrero, las fuerzas iraquíes en Kuwait estaban desmoralizadas y en desorden. La guerra terminó unos días después, cuando Bush anunció un cese unilateral tras la expulsión total de las fuerzas iraquíes de Kuwait³⁵⁸.

Durante la guerra, las fuerzas de la coalición cometieron numerosas atrocidades. Entre ellas: el amplio uso de proyectiles de uranio empobrecido en el campo de batalla, que dejan residuos radiactivos tóxicos; el entierro en vivo de miles de tropas iraquíes por tanques equipados con excavadoras; el bombardeo deliberado de civiles iraquíes, incluidos los que se encontraban en refugios antiaéreos; el ataque a la infraestructura iraquí –plantas de energía, represas, instalaciones de tratamiento de agua y alcantarillado– sin valor militar; y la matanza de miles de soldados iraquíes que huían de Kuwait por la llamada “carretera de la muerte”. Por último, pero no menos importante, la coalición dejó tras de sí una devastación ecológica épica. Tropas masivas, bombardeos y batallas de tanques masticaron el frágil desierto, y la destrucción de las

358 “Guerra del Golfo.” <http://en.wikipedia.org/wiki/GulfWar> (consultado el 7 de noviembre de 2006).

instalaciones petroleras resultó en espesas nubes negras y tóxicas que cubrieron la región durante meses, mientras que el petróleo se derramaba libremente en las aguas del Golfo y a través de vastas extensiones desérticas³⁵⁹.

Muerte contra vida: ese fue el tema que atrapó al artista de grabado Richard Mock inmediatamente después de la guerra. El resultado fueron cuatro grabados en linóleo: la serie “Guerra del Golfo” (1991). En el momento en que los creó, los linóleos socialmente críticos de Mock eran una característica habitual en las páginas de opinión del *New York Times*, donde había estado activo como ilustrador editorial desde 1980. Además, era pintor y escultor con un historial sustancial de exposiciones, incluidas exposiciones individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, el Museo de Arte del Bronx (Nueva York), el Museo Albright Knox (Buffalo) y el Centro Cultural Arte (Monterrey, México)³⁶⁰. El anarquismo fue un aspecto menos conocido de su trabajo, pero no obstante, uno vital. En una entrevista de 2001, Mock atribuyó su orientación política a una empatía con el planeta desde que circulaba en bicicleta en sus años de infancia en California durante la década de los ´50 (nacido en 1944, creció en Long Beach, justo al norte de la península de Baja California). En el

359 Ver Blum, 335–337 y Douglas Keller, *The Persian Gulf TV War* (Boulder, CO: Westview, 1992): 40–414.

360 Allan Antliff, “Anarquía ecológica: Richard Mock”, *Alternative Press Review* 10 no. 2 (2006): 6.

sentido más profundo, “siempre había sido un anarquista”.

Su primera exposición al anarquismo se produjo durante sus años universitarios en la Universidad de Michigan (1961–1965), cuando leyó los ensayos del crítico de arte y filósofo político británico Herbert Read, en particular *Anarchy and Order* (1954) [Anarquía y orden], una exposición del anarco-comunismo en la línea de Kropotkin (ver Capítulo Dos) que tuvo un impacto duradero en la perspectiva de Mock³⁶¹.

Cuando se le preguntó en 2001 lo que implicaría una sociedad anarquista, Mock respondió: “Crearíamos armonía entre el hombre y la naturaleza. Y descubriríamos, en una sociedad anarquista, nuevas dimensiones del ser humano. Nos quitaríamos la armadura y sería revelador, revelador al permitir el crecimiento de vínculos colectivos con la tierra y con otras personas³⁶². Artísticamente, encapsuló su visión socioecológica en sus pinturas abstractas –*Sin título* (1995), por ejemplo– cuyos toques rítmicos de color brillante se despliegan orgánicamente en una interacción dinámica que encuentra resolución en el conjunto. Mock llamó a estas pinturas “cósmicas” y “trascendentes” porque crean un campo visual que se expande más allá del plano pictórico, y esta fue su metáfora para la estructura abierta de un orden

361 Ibid., 7.

362 Allan Antliff, “Richard Mock”, *Quivers: Twenty Lineouts* (Omaha, NB: Galería 72, 1001): 10.

social anarquista armonizador, tan “natural” como la naturaleza misma³⁶³.



Richard Mock, *Sin título*, 1995

Entonces, ¿cómo figuraron las huellas de la Guerra del Golfo en su política? Refiriéndose a sus grabados en linóleo, Mock observó: “Está [en] la naturaleza de mi ser atacar las estructuras de poder circundantes que están dispuestas a secar el planeta”³⁶⁴. Aquí tenemos la clave. “Oil Spill Kill”

363 “Richard Mock: Entrevista con Allan Antliff” Junio 15, 2001).

364 Ibidem.

(1991) presenta el conflicto como un asalto a la naturaleza en bruto: se muestra la vida silvestre del Golfo Árabe luchando y muriendo en un charco de petróleo negro.



Richard Mock: *Oil Spill Kill* (Derrame de petróleo asesino), 1991

“Victim” (1991) representa los restos de un camello, con partes del cuerpo torcidas, cuyo cráneo ha sido aplastado por un proyectil de artillería. Un ojo salta de la putrefacción como de una caja de sorpresas, lo que hace que la abyección de su difícil situación sea casi cómica. El poder y la desigualdad son el tema de “Raper Vapor” (1991) [Vapor violador], en la que un lagarto del desierto de cola espinosa se acerca con cautela a una máscara antigás desechada, lamiéndose la lengua en un intento inútil de comprenderla.



Richard Mock: *Raper Vapor* (1991)

Y, por último, Mock presenta la Guerra del Golfo y como la muerte se vuelve sobre sí misma, transformando toda la ecología, incluidos los humanos, en un “objetivo”. Respondiendo como lo hará la naturaleza, las criaturas más letales del desierto rodean la amenaza y se preparan para atacar.

Aparentemente, el orden natural está tratando de combatir la muerte bajo la apariencia de una especie descarriada, tan desconectada del orden planetario de las cosas que está empeñada en destruirse a sí misma junto con todo lo demás.

Los grabados de Mock criticaban la Guerra del Golfo como

una extensión de una estructura de poder autoritaria: una estructura de poder ecológicamente catastrófica y socialmente opresiva en guerra con la naturaleza y negando las consecuencias. Y así vuelvo a la cuestión de cómo superar este estado de cosas.

En una de las respuestas más buscadas a la desaparición del comunismo, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (2000) [Mundo soñado y catástrofe: el final de las utopías de masas en el Este y el Oeste], la destacada izquierdista Susan Buck–Morris lamentó la desaparición del marxismo en el Este comunista como una crítica forma de entender el capitalismo mientras caracterizó la comprensión de Marx del socialismo como un fracaso: como si los dos –la crítica de Marx y su visión del futuro– no tuvieran nada que ver entre sí³⁶⁵.

El anarquismo nunca se menciona en su libro, que termina con un llamado a los izquierdistas que se esfuerzan, como Lenin, por ser “tan radicales como la realidad”³⁶⁶. Esta evocación de Lenin, cuya certeza sobre la naturaleza de la realidad lo llevó a fundar uno de los regímenes más opresores del siglo XX, contrasta fuertemente con la actitud libertaria de los artistas discutidos en estas páginas.

Parafraseando a Mock, se esfuerzan por ser reveladores,

365 Buck-Morris, 239

366 Ibid.

es decir, auto-reveladores política, social y ecológicamente. Critican la opresión mientras llaman la atención sobre las potencialidades anárquicas dentro de la sociedad, prefiguran un mundo de posibilidades en el que todos y cada uno de nosotros somos el índice de la radicalidad de la realidad.



ACERCA DEL AUTOR

ALLAN W. ANTLIFF es un activista anarquista, crítico de arte, autor y miembro fundador de la Toronto Anarchist Free School (ahora Anarchist U) que ha escrito extensamente sobre temas de anarquismo y arte en América del Norte desde la década de 1980.

Desde 2003, Antliff ocupa la Cátedra de Investigación en Historia del Arte en la Universidad de Victoria, Canadá, donde imparte cursos de pregrado y posgrado sobre arte moderno y contemporáneo. Sus intereses de investigación incluyen el dadaísmo, el arte contemporáneo, la historia anarquista y la teoría política, y sus seminarios de posgrado incluyen "El anarquismo del siglo XX y el arte de

vanguardia"; "New York Dada" y "American Modernism Between the Wars". Además de enseñar historia del arte, Antliff es coeditor de *Alternative Press Review*, se desempeña como editor de arte para *Anarchist Studies*, editó el volumen *Only a Beginning: An Anarchist Anthology* (1998) y ha escrito dos libros académicos: *Modernismo anarquista: arte y política en la primera vanguardia estadounidense* (2001) y *Arte y anarquía: de la Comuna de París a la caída del muro de Berlín* (2007).

También es el director del Archivo Anarquista de la Universidad de Victoria.

BIBLIOGRAFÍA

- A Post-Cubist's Impressions of New York." *New York Tribune* (9 de marzo de 1913): parte II, I.
- A., Laure. "En el Muro de Berlín: un informe personal sobre Europa del Este". *Anarchy: A Journal of Desire Armed* 24 (marzo-abril de 1990): 4, 10.
- AG [Alexsei Gan]. "Tovarishch 'Lukashin'". *Anarkhiia*, sin fecha
- Aisén, Mauricio. "La última evolución en arte y Picabia". *Camera-Work Special Number Une 1913*): 14-21.
- "El movimiento contra la guerra en la ciudad de Nueva York 1965-67". actualizado y revisado de *Les Temps Modernes* (septiembre de 1968). www.fermentmagazine.org/Bio/newleftl.html
- Antliff, Allan. *Anarchist Modernism: arte, política y la primera vanguardia estadounidense*. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 1001.
- . "Anarquía ecológica: Richard Mock". *Revista de prensa alternativa* 10, no. 2 (2006): 6-7.
- . "Richard Mock". *Carcaj: Veinte Linoents*. Omaha, NB: Galería 72, 2002.
- . "Richard Mock: Entrevista con Allan Antliff". 25 de junio de 2001.
- Antliff, Mark. "Cubismo, Futurismo, Anarquismo: El 'Esteticismo' del Grupo Action d'art, 1906-1920." *Oxford Editorial II* (1998): 99-120.

. *Inventing Bergson: Políticas culturales y el Avant-Garde parisino*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993.

. *La exposición del aniversario de 50th de Amory Show*. Nueva York: Clarke and Way, 1963.

Arshinov, Peter. *Historia del Movimiento Makhnovista (1918–1921)*. Lorraine y Freddy Perlman, trad. Detroit: Negro y Rojo, 1974.

“Instituto de Arte censurado por Pastor por exhibición de imágenes 'vulgares'”. *Chicago Record Herald* (8 de abril de 1913): 9,

“El arte de los críticos cubistas aturridos en el escenario estático.” *The Inter-Ocean* (3 de abril de 1913), I.

Athanassoglou-Kallmyer, Nina. “Manifiesto artístico y político de Cézanne”. *El Art Billet*. (septiembre de 1990): 482–492.

Auping, Michael, ed., *Jess: A Grund Collage, /951–1993*. Buffalo, Nueva York: Galería de arte Albright Knox, 1993.

Avrich, Paul. *Voces anarquistas: Una historia del Anarquismo en América*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1995.

. ed. *Los anarquistas en la revolución rusa*. Ithaca, NY: Libros en rústica de la Universidad de Cornell, 1973.

. *Los anarquistas rusos*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1967.

Bailes, Kendell E. “Alexei Gastev y la controversia soviética sobre el taylorismo, 1918–24”. *Estudios soviéticos* 29 de julio de 1977): 373–394.

Baldwin, Roger N., editor. *Panfletos revolucionarios de Kropotkin*. Nueva York: Dover Press, 1970.

Bann, Stephen, ed. *La Tradición del Constructivismo*. Nueva York: Da Capo Press, 1974.

Banta, Marta. *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*. Nueva York: Prensa de la Universidad de Columbia, 1987.

Baudrilard, Jean. *El espejo de la predicción*. San Luis: Telos Press, 1975.

Beisel, Nicola. *Inocentes en peligro: Anthony Comstock y Reproducción familiar en la*

América victoriana. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1997.

Beissinger, Mark R. *Scientific Management, Disciplina Socialista y Poder Soviético*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Bergson, Enrique. "Risas: un ensayo sobre el significado del cómic (1900)". *Comedia*. Valery Sypher, ed. Baltimore: Prensa de la Universidad Johns Hopkins, 1956.

"Bezplathye kursy po anarkhizmy" *Anarkhiia*.

Billington, James H. *Fire in the Minds of Men: Origins of the Revolutionary Faith*. New York: Basic Books, 1980.

Bird, William L. Jr. y Harry R. Rubenstein. *Designing for Victory: carteles de la Segunda Guerra Mundial on the American Home Front*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton Architecture Press, 1998.

Bleckman, Max, ed. *Drunken Boat: A Rebellion Anarchy*. Nueva York y Seattle: Aeronomedia y Left Bank Books, 1994.

Blum, Guillermo. *Killing Hope: US Military and CIA Interventions Since World War II*, Monroe, ME: Common Courage Press, 2004.

Bookchin Murray, "La cultura juvenil: una visión anarco-comunista". *Hip Culture: 6 ensayos sobre su potencial revolucionario*. Nueva York: Times Change Press, 1970, 51-62.

Bowie, Andrés. *Estética y Subjetividad: From Kant to Nietzsche*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

Bowlt, John E., ed. *Arte ruso de vanguardia: teoría y crítica, 1902 -1934*. Nueva York: Viking Press, 1976.

Bown, Matthew Cullene. *Pintura Realista Socialista*. New Haven, CT: Prensa de la Universidad de Yale, 1998.

Down, Matthew Cullene y Drandon Taylor, eds. *Artistas soviéticos. Pinture, Sculpture and Architecture an One-Party State, 1911-1992*. Manchester: Prensa de la Universidad de Manchester, 1993.

Braun, Edward. *Leyerhold: A Revolution hi Theatre*. Londres: Methuen, 1998., ed. Meyerhold en Theatre. Nueva York: Hill y Wang, 1969.

- Brinton, Maurice. *The Bolshevik y Control Obrero 1911–1921*. Montreal: Libros de la rosa negra, 1975.
- Brown, Milton W *The History of Armory Show*. Nueva York: Abbeville Press, 1988.
- Buck–Morss, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MIA: MIT Press, 2000.
- Cabanne, Pierre. *Diálogos con Marcel Duchamp*. Nueva York: Da Capo, 1987.
- Camfield, William A. *Francis Picabia: His Art, Ufe lud Times*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- Camatte, Jacques. *The Worrlid We Hist Leave and Other Essays*. Nueva York: Autonomía, 1995.
- Cantine, Holley Jr. “Editoriales”. *Réplica 2 (Vintcr 1945)*: 2–9.
- Caws, Mary Ann, Rudolf Kueii7li y Gwen Raaberg, eds. *Surrealismo y Mujer*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- Colección Century, División de Manuscritos, Biblioteca Pública de Nueva York.
- Chenyi, Lev. *Novoe Napravlenie contra Anarkhizme: Asociacionism Anarkhism*. Moscú, 1907; 2ª ed., Nueva York, 1923.
- Childs, Elizabeth C, ed. *Licencia Gastada: Censura y Artes Visuales*. Seattle: Prensa de la Universidad de Washington, 1997.
- Chomsky, Noam. *Chomsky sobre Anarquismo*. Barry Pateman, ed. Edimburgo: AK Press, 2005.
- . *Defiig Democracia*. Nueva York: Hill and Wang, 1991.
- Chu, Petra Ten–Doesschate, ed. y trans. *Lettas de Gustave Courbet*. Chicago: Universidad de Chic a go Press, 1992.
- Clap, jane. *Art Ceuswrsbip: una cronología del arte proscrito y prescrito*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1972.
- Clark, John y Camille Martin, eds. y trans. *Anarquía, geografía, modernidad: el pensamiento social radical de Elisee Reclus*. Lanham, IMA: Lexington Books, 2004.
- Clark, T J. *The Absolute Bourgeois: Artistas y política en Francia, IS4S–IS5I*. Princeton,

Nueva Jersey: Princeton University Press, 1982.

. Imagen del Pueblo: Gustave Courbet ante la Revolución de 1848. Londres: Thames and Hudson, 1999.

Cook, Catalina. Vanguardia rusa: teorías del arte, la arquitectura y la ciudad. Londres: Academy Editions, 1995. 202 anarquía y arte

Cooney, James Peter. "Editorial." *The Phoenix* 2 (primavera de 1939): 120.

Corn, Wanda. *El gran American Thing: Modern Art and Nation Identity, 1915–1935*. Berkeley, CA: Prensa de la Universidad de California, 1999.

Crass. "La pesadilla de Nagasaki". (1980). www.plyrics.com/lyrics/crass/nagasa-kinightmare.html _

. "Yes Sir, I Will!" (1983). Disponible en: www.plyrics.com/lyrics/crass/yessi-riwilLhtm |

Craven, David. *Resumen. El expresionismo como crítica cultural: el disenso. Durante el Período McCarthy*. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge, 1999.

. "El arte cubista llamado lascivo: investigador de la vicecomisión del Senado tiene un efecto inmoral en los artistas". *Chicago estadounidense* (3 de abril de 1913): 1.

Cutler, Robert /M., ed. y trans. *El Bakunin básico: escritos 1869–1871*. Nueva York: Prometheus Books, 1992.

Darién, Georges. "Maximilien Luce". *La Pluma* LVII (1891): 300.

Day, Ricardo. *Gramsci ha muerto: corrientes anarquistas en los movimientos sociales más recientes*. Londres: Plutón Press, 2005.

de Zayas, Marius. *Cómo, cuándo y por qué llegó el arte moderno a Nueva York*. Frances M. Naumann, ed. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Demetrio N, James T, ed. *Clyfford Still: Pinturas /944–1960*. Washington: Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Institución Smithsonian, 2001.

Dubois, Félix. *El peligro anarquista*. Londres: T. Fisher Unwin, 1894.

Duncan, Roberto. "El homosexual en la sociedad". *Política* 1 (agosto de 1944): 209–111.

. "Revisando la vista, un ataque". *El Ar*: 1 (1947): 63–64.

Felicitaciones, Alice. *Atreverse a ser malo: feminismo radical en Estados Unidos, 1967–1975*. Minneapolis: Universidad de /Minneapolis Press, 1989.

Ernst, Jim my. "Libertad de Expresión en las Artes II". *Revista de Arte* 25 no. 1 (1965), 46–47.

Faas, Ekbert. *Rahert joven. Duncan: Retrato del poeta, como sociedad enferma homosexual*. Santa Bárbara, CA: Black Sparrow Press, 1983.

Fer, Briony, David Batchelor y Paul Vood. *Realismo, Racionalismo, Snrrealism: Arte Entre Guerras*. New Haven, CT: Vale University Press, 1993.

Fleming, Maria. *La geometría de la libertad: la odisea de Elisee Redas*. Montreal: Pechos de rosa negra, 1988.

Frascina, Francisco. *Ai"t, Politics, and Dissent: Aspects of the Art Let ill Sixties America*. Nlinchester: Manchester University Press, 1999.

Federico, Ernst. *¡Guerra contra guerra!* Seattle: Real Comet Press, 1987. "Los artistas franceses estimulan a un estadounidense". *New York Tribune* (24 de octubre de 1915): 2.

Gaughan, Martín Ignacio, ed. *Dal Nueva York: Nuevo Mundo por Viejo*. Nueva York: GK Hall, 2003.

Gilbreth, Frank B. y LM Gilbreth. *Estudio de movimiento aplicado: una colección de artículos y el método eficiente para la preparación industrial*. Nueva York: Sturgis y Walton, 1917.

Goddard, Stephen H. *Les XX and the Belgium Avant–Garde*. Lawrence, KS: Museo Spenser de An, 1992.

Goldman, Emma. *Anarquismo y otros ensayos*. Nueva York: Dover Press, 1969. . *El significado social del drama moderno*. Nueva York: Applause Theatre Book Publishers, 1987.

Gough, María. *El artista o productor: Constructivismo ruso en la Revolution*. Berkeley, CA: Prensa de la Universidad de California, 2005.

. *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant–Garde, 1917–1932*, Catálogo de la exposición. Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 1992.

- Gregg, Frederick James, ed. *Foro en contra: Opinión sobre la exposición internacional Herald New York y Chicago*. Nueva York: Asociación de Pintores y Escultores Estadounidenses Inc., 1913.
- Invited, Will. "Ecocidio en el East Side: La crisis ambiental en Europa del Este". *Anarchy: A Journal of Desire Armed* (verano de 1991): 19–21.
- Cuieu, Jean-Max y Lison Hilton, eds. *Emile Zola y las Artes*. Washington: Prensa de la Universidad de Georgetown, 1988.
- Guilbaut, Serge. *Cómo Nueva York robó la idea del arte: expresión abstracta, libertad y la guerra del CdM*. Arthur Goldhammer, trad. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 1983.
- "Golfo War ". http://en.wikipedia.org/wiki/Gulf_War
- Halliday, Fred. "Los fines de la Guerra Fría". *Nueva Izquierda*. Review 180 (marzo/abril de 1990), 5–24.
- Hapgood, Hutchins. "Un pintor de París". *New York Globe* (20 de febrero de 1913): 8.
. *Una victoriana en el mundo moderno*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1939.
- Hauser, Arno. *La Historia Social del Arte*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1951.
- Havel, Hippolyte, ed. *El Revolutionary Almanac*. Nueva York: Rabelais Press, 1914.
- Henderson, Linda Dalrymple. *Duchamp III Contexto: Scirtte y Tethmloy III the Large Glass and Related Works*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1998.
. *La cuarta dimensión y la geometría no euclidiana en el arte moderno*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1983.
- Hoffman, Abbie. *Pronto será una imagen importante de motion*. Nueva York: Perigee, 1980. Homer, William Innes. "Jeune file americaine dans l'etat de nudite' de Picabia y sus amigos". *Art Bulletin* 58 (marzo de 1975): 110–115.
- Howard, Seymour et al. *La Generación Beit: Galerías y Más Allá*. Davis, CA: John Natsoulas Press, 1996.
- Hutton, John. *El neoimpresionismo y la búsqueda de un suelo sólido: arte, ciencia y anarquismo en la Francia de Fin-de-Siecle*. Baton Rouge, LA: Prensa de la Universidad Estatal de Luisiana, 1994,

- "I See It," Says Mayor at Cubist Art Show." New York Herr/d (28 de marzo de 1913): 9.
- Jarry, Alfred, *The Supermat*. Nueva York: New Directions, 1977. Johansson, Kurt. Alexei Gastev: ¡Prohibición proletaria! de la Era de las Máquinas.
- Karguinov, alemán. Rodchenko. Londres: Thames and Hudson, 1979, Katsiaicas, George, ed. *After the Fall: 1989 y el futuro de la libertad*. Londres: Routledge, 2001.
- Kellner, Douglas. *La guerra televisiva del Golfo Pérsico*. Boulder, CO: Westview, 1992. Khan–Magomedov, Seim O. Rodchenko; *The Complete Work*. Vieri Quilici, ed. Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- King David. *El Comisario termina*. Nueva York: Metropolitan Books, 1997. Knabb, Ken. *El escape de Rexroth*. Berkeley, CA: Oficina de Secretos Públicos, 1990.
- Kolakowski, Lezek. *Principales corrientes del marxismo: los fundadores*. Oxford: Prensa de la Universidad de Oxford, 1978.
- Kowalski, Ronald L. *El Partido Bolchevique en Conflicto: La Oposición de Izquierda de 1918*. Pittsburgh, Pensilvania: Prensa de la Universidad de Pittsburgh, 1991.
- Kropotkin, Pedro. *Ayuda mutua*. Montreal: Libros de la rosa negra, 1988.
- Kuenzli, Rudolf E., ed. *Dadá del noroeste de York*. Nueva York: Willis Locker y Owens, 1986.
- Kuenzli, Rudolf E. y Francis M. Naumann, eds. *Marcel Duchamp: Artista del Siglo*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Lavrentiev, Alexander N., ed. *Alexander Rodchenko: Experimentos o el futuro: diarios, ensayos, cartas y otros escritos*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2001.
- Lawton, Lancelot. *La revolución rusa*. Londres: Macmillan and Co., 1927.
- Levering, Ralph B. *La Guerra Fría: 1945–1987*. Arlington Heights, Illinois Harlan Davidson, 1988.
- Ligt, Bart de. *La conquista de la violencia: Ensayo, Guerra y Revolución*. Londres: George Routledge & Sons, 1937.
- Lubac, Henri de. *The Un-Marxian Socialist: Un estudio de Proidboii*. RE Scantlebury,

trad. Nueva York: Sheed & Ward, 1948.

McDonald, Dwight. Memorias de un revolucionario. Libros de meridianos de Nueva York, 1958–

Magraw, Roger. Una historia de la clase obrera francesa: trabajadores y la república burguesa, 1871–1939. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

Malévich, KoS. Ensayos sobre el arte: 19/5–1933: vol. 1. Troels Andersen, ed. Londres: Rapp y Whitling, 1968.

Maximoff, GP La filosofía política de Bakimin. Nueva York: The Free Press, 1953.

Maximov, Gregori. La guillotina en el trabajo. Chicago: Fondo Conmemorativo Alexander Berkman, 1940.

May, Todd. La filosofía política del anarquismo posestructuralista. University Park, Pensilvania: Prensa de la Universidad Estatal de Pensilvania, 1994.

McLellan, David. Los jóvenes hegelianos ayudan a Karl Marx. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1969.

Meltzer, David, ed. The San Francisco Beat Poets. Nueva York: Ballantine, 1971.

Murry Sate, Thomas. “Preguntas para Freddie Baer”. Incisiones extáticas: los Collages de Freddie Baer: Stirling, Escocia: AK Press, 1992: 3–12. Naumann, Francis. Dadá de Nueva York. Nueva York: Harry N. Abrams, 1994. Nehring, Neil. Flores en el basurero: cultura, anarquía y la Inglaterra de la posguerra.

Nunca, Peter, ed. Aleksander M. Rodchenko y Vawara E. Stepiiiovo: El futuro es nuestro único objetivo. Múnich: Prestel-Verlag, 1991.

O’Hara, Craig. La filosofía de Piink: ¡Más que ruido! Edimburgo: AK Press, 1999.

Palmer, Brian. “¿Socialismo o barbarie en Europa del Este?” Between the Lines (9–23 de noviembre de 1989): 3.

Peidier, Jean. La Commune et les Artistes. París: Nouvelles Editions Latines, 1980.

“Picabia, Un Rebelde, para Enseñar Nuevo /Movimiento”. New York Times (16 de febrero de 1913): secc. 5, 9

Proffer, Ellendea y Carl R. Proffer, eds. El Ardis Arfholoy del futurismo ruso. Ann Arbor, ed. Ardis Press, 1980.

- Proudhon, Pierre Joseph. *Dr 1o justicia dans 1o revolución el dans FegHse*. París, 1858.
- . *01 Principe de Forirt de so destino social*. París, 1865.
 - . *Idea General de la Revolución en el Siglo XIX*. Londres: Plutón Press, 1989.
 - . *¿Qué es Piprrty? Una investigación sobre el principio de derecho de gobierno*. Nueva York: Dover Press, 1970.
- Purkis, Jonathan y James Bowen, eds. *Cambiando el anarquismo: teoría y práctica anarquistas en una era global – Manchester: Manchester University Press, 2004*.
- Rabban, David M. *La libertad de expresión en su Yean olvidado*. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge, 1997.
- Rezler, Andre: *L'esthetique anarchiste*. París: Presses Universitaires de France, 1973.
- Rimbaud, Penny. *Shihboleth: Mi vida de votación*. Edimburgo: AK Press, 1998.
- Rodchenko, Aleksandr. "O doklad T. Zalevskago \ 'Proletkult' ". Anarkhiia, nd
- . "O jViizei Morozova, 11". Anarkhun,
- Rosak, Robyn. *Neo–Impresionism at Painting y Anochis mill Fin–de–Sieele Francia: señalar, política y paisaje*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate, 2007.
- . "La Estética Científica y la Tierra Estetizada: la Visión Paralela del Paisaje Neoimpresionista y la Teoría Social Anarco–Comunista ". Ph.D. diss., Universidad de California en Los Ángeles, 1987.
- Rubín, James Henry. *Realismo y Visión Social en Courbet y Proudhon*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Sarahianov, Dmitri V. y Natalia L. Adaskina. *Popova*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1990.
- Sawelson–Gorse, Naomi, cd. *Mujeres y Dadá: Ensayos 011 Sexo, Género e Identidad*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.
- Schulkind, Eugenio, cd. *La Comuna de París de 1871: The View Tom the Left*. Londres: Jonathan Cipe, 1972.
- Scruton, Roger. *Kanl*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Siegel, Jeanne. *ArtWords: Discurso 01 tbr 60s y 7 0s*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

- Signac, Pablo. Eugene Delacroix and neoimpresionismie. París: 1899. "Comisión 'Esclavo' para investigar el arte cubista". Tbe Inter–Ocean (2 de abril de 1913): 10.
- Smith, Ricardo Cándida. Utopía y disidencia: arte, poesía y política en California. Berkeley, CA: Prensa de la Universidad de California, 1995.
- Sonn, Richard D. Anarchism. y Políticas Culturales en Fin de Siecle France. Lincoln, NB: Prensa de la Universidad de Nebraska, 1989.
- Spate, Virginia. Orfismo: Tbe Evolution of Non–Figurative Paintig in Paris, 1910–19/1. Oxford: Prensa de la Universidad de Oxford, 1978.
- Stpelevich, Lawrence S., ed. Los jóvenes hegelianos: una antología. Cambridge: Prensa de la Universidad de Cambridge, 1983.
- Stirner Max. The Egoand is wom. Londres: AC Field, 1915.
- Tashjian, Dikran. A Boatlofil of Madmen: el surrealismo y la vanguardia americana 1920–1950. Nueva York: Thames and Hudson, 1995.
- Terry, jennifer. Una obsesión estadounidense: ciencia, medicina y homosexualidad en la sociedad moderna– Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Trijcy, James. Acción Directa: Radical Pacifism, frente al Union Eight al Chicago Seven. Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 1996.
- "Tot ' Den ' ". Anarkhiia (23 de abril de 1918).
- Vicente, K. Stephen. Pierre–Joseph Proudhon and the Rise of French Republican Socialism. Nueva York: Oxford University Press, 1984.
- Vizere Il y, Ernest Alfred. Mis aventuras en la comuna: París 1871. Londres: Chana and Windus, 1914.
- Watson, David. Agaiiii5t the Megamachine: Ensayos 011 El imperio y sus enemigos. Nueva York: Autonomedia, 1999.
- Woodcock, Jorge. Pierre–Josepb Proudhon: A Biogapby. Montreal: Black Ruse Books, 1987.
- Zhadova, Larissa Alekseevna, ed. Tatlin. Nueva York: Rizzoli, 1988.
- Zola, Emilio. Mis odios, Paloma Pavcs–Yashinsky y Jack Yashinsky, trad. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1992.

AGRADECIMIENTOS

La investigación para este libro contó con la ayuda del Consejo de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades, la Universidad de Victoria y el apoyo del programa de la Cátedra de Investigación de Canadá. Estoy particularmente en deuda con Wolf Edwards, Patricia Leighton, Mark Antliff, Richard Day y Robyn Rosiak por sus valiosas ideas. Además, las discusiones semanales en el Victoria Anarchist Reading Circle, eran un estímulo constante. Finalmente, mi agradecimiento a Brian Lam, Shyla Seller, Robert Ballantyne y Betbanne Grabham de Arsenal Pulp Press, quienes hicieron que este libro se completase con gracia y entusiasmo.