

Allan Antliff

MODERNISMO ANARQUISTA

Arte y política en la primera
vanguardia norteamericana

La relación entre el movimiento anarquista y el arte estadounidense durante los años que rodearon la Primera Guerra Mundial suele describirse como una tenue afinidad entre dos esferas distintas: la política y la artística.

En *Anarchist Modernism*, la primera exploración en profundidad del papel del anarquismo en la formación del modernismo estadounidense temprano, Allan Antliff revela que los modernistas participaron en un movimiento de gran alcance que abarcó estilos de vida, literatura, arte e incluso política.

Antliff, examina la influencia del anarquismo en una muestra representativa de artistas como Robert Henri, Elie Nadelman, Man Ray y Rockwell Kent. También rastrea las interacciones entre figuras culturales y pensadores, incluidos Emma Goldman, Alfred Stieglitz, Ezra Pound y Ananda Coomaraswamy.

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.

Una fascinante historia intelectual del movimiento anarquista que merece ser leído fuera de la disciplina de la historia del arte.

JODY BLAKE, *Modernismo/Modernidad*

“Modernismo anarquista” es un gran logro académico en el ámbito de la recuperación histórica del proyecto anarquista.

JOHN MOORE, *Estudios anarquistas*

ANARCHIST MODERNISM

ART, POLITICS, AND
THE FIRST AMERICAN
AVANT-GARDE



ALLAN ANTLIFF

Allan Antliff

MODERNISMO ANARQUISTA

Arte y política en la primera vanguardia norteamericana

The University of Chicago Press

Datos de catalogación en la publicación de la Biblioteca del Congreso:

Antliff, Allan.

Modernismo anarquista: Arte, política y la primera vanguardia americana

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

MODERNISTAS CONTRA LA ACADEMIA

EL DEBATE DEL ARMORY SHOW

COSMISMO O AMORFISMO

EL CAMINO DE MAN RAY HACIA DADA

HIPPOLYTE HAVEL Y LOS ARTISTAS DE LA REVUELTA

UN NUEVO INTERNACIONALISMO

MATRIZ NIETZSCHEANA

UNANIMISMO ANARQUISTA

EL DESENLACE DEL MODERNISMO ANARQUISTA

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

ACERCA DEL AUTOR

*¡Corred! ¡Corred!
¡Los muertos se levantan!*

–Leonid Andreyev,
El rey del hambre (1907)

INTRODUCCIÓN

“El residuo del radicalismo en el Village fue el anarquismo”. Así lo recordaba Peter Blume en una entrevista sobre los inicios de su carrera artística en el Greenwich Village en 1920¹. Sin embargo, a pesar del testimonio de Blume y otros², no ha habido un examen exhaustivo del papel del anarquismo en la escena artística estadounidense durante la etapa de la I Guerra Mundial³.

1 “Entrevista con Peter Blume”, *Archives of American Art Journal* 32, no. 3 (1992): 5.

2 Man Ray y Stuart Davis también recordaron la importancia del anarquismo entre los artistas de este período. Véase “Una entrevista con Stuart Davis”, *Archives of American Art Journal* 31, no. 2 (1991): 5–8, y “Entrevista con Man Ray”, en Arturo Schwarz, *New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia* (Berlín: Prestel–Verlag, 1974), 94.

3 Hay una serie de estudios de artistas anarquistas estadounidenses, en particular William Innes Homer, *Robert Henri and His Circle* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1969); Merry Foresta, ed., *Perpetual Motif: The*

Art of Man Ray, catálogo de la exposición (Washington, DC: Museo Nacional de Arte Americano, Institución Smithsonian y Abbeyville Publishers, 1986); Francis M. Naumann, “Man Ray and America: The New York and Ridgefield Years: 1907–21” (tesis doctoral, Graduate Center of the City University of New York, 1987); Francis Naumann, “Man Ray, Early Paintings, 1913–1916”, *Art Forum* 20 (mayo de 1982): 37–46; Paul Avrich y Francis M. Naumann, “Adolf Wolff: Poet, Sculptor, and Revolutionist, but Mostly Revolutionist”, *Art Bulletin* 67 (septiembre de 1985): 486–500; Francis M. Naumann, “Man Ray and the Ferrer Center: Art and Anarchy in the Pre-Dada Period”, en *Nueva York Dada*, ed. Robert E. Kuenzli (Nueva York: Willis Locker and Owens, 1986); y Marianne Doezema, *George Bellows y Urban America* (New Haven, CT: Yale University Press, 1992). El historiador Paul Avrich dedica un capítulo a los artistas y escritores del Centro anarquista Ferrer de Nueva York en su invaluable estudio, *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980). Ann Uhry Abrams también habla sobre los artistas del Ferrer Center en “Catalyst for Change: American Art and Revolution, 1906–1915” (Ph.D. diss., Emory University, 1975). Otros estudios que mencionan el anarquismo son Rebecca Zurier, *Art for the Masses: A Radical Magazine and Its Graphics* (Philadelphia: Temple University Press, 1988); Edward Abrahams, *La izquierda lírica: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz y los orígenes del radicalismo cultural en Estados Unidos* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1986); y Virginia M. Mecklenburg, Robert W. Snyder y Rebecca Zurier, *Metropolitan Lives: The Ashcan School and Their New York* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1995). Debo agregar que la importancia del anarquismo para los modernistas en Europa está bien documentada. Véase Joan Halperin, *Felix Feneon: Esthete and Anarchist in Fin-de-Siecle Paris* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989); Juan G. Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-Siecle France* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994); Patricia Leighton, *Reordenando el Universo: Picasso y el Anarquismo, 1897–1914* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989); Robyn Sue Roslak, “Estética científica y la Tierra estetizada: la visión paralela del paisaje neoimpresionista y la teoría social anarcocomunista” (tesis doctoral, Universidad de California en Los

Este es el propósito de mi estudio, que argumenta que el anarquismo fue la fuerza formativa que dio coherencia y dirección al modernismo en los Estados Unidos entre 1908 y 1920.

Históricamente, el problema más desconcertante que persigue tal afirmación es la naturaleza del anarquismo mismo. Si uno sostiene que los anarquistas durante este período simplemente se oponían a las formas autoritarias de gobierno, entonces la relación entre anarquismo y modernismo puede reducirse, como lo ha sido en el pasado, a una tenue afinidad entre dos esferas separadas: la “política” y la “artística”⁴. Sin embargo, si aceptamos la declaración de Emma Goldman de que el objetivo final del movimiento era una sociedad donde pudieran florecer “los deseos, gustos e inclinaciones individuales”, entonces es perfectamente factible que el activismo pueda expandirse más allá de los asuntos de gobernanza para abarcar cualquier esfera, incluida la artística⁵. El proyecto de

Ángeles, 1987); y Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989). Todos estos estudios están en deuda con el trabajo fundacional de Eugenia W. Herbert y Donald Drew Egbert. Véase Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885–1898* (New Haven, CT: Yale University Press, 1961) y Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1970).

4 Este es el defecto clave de la disertación de Ann Uhry Abrams. Véase Abrams, “Catalyst for Change”, I–III.

5 Ver cap. 1.

liberación individual que se encontraba en el corazón del anarquismo a principios del siglo XX no solo era antigubernamental: el movimiento generó una rebelión cultural de gran alcance que abarcaba los estilos de vida, la literatura y el arte, así como la política⁶.

En contraposición a la tesis de la “afinidad”, por lo tanto, he asumido que el anarquismo de un artista podría desarrollarse completamente en un contexto artístico, como un modo de liberación personal. Mientras que una definición estrictamente antigubernamental del anarquismo separaría las cuestiones estéticas del pensamiento anarquista, marginando así la importancia del movimiento para la producción artística de los autores discutidos en estas páginas, argumento que su arte no puede entenderse separado del anarquismo. Una segunda suposición que informa mi estudio es que el anarquismo de principios del siglo XX era un campo discursivo en disputa más que un referente cultural autosuficiente de una esencia estable e inmutable⁷. Identificarse a sí mismo, una idea o una obra de arte como anarquista, por lo tanto, era participar en discursos inherentemente múltiples y equívocos capaces de producir numerosos significados.

6 Véase la discusión de Leighton en *Re-Ordering the Universe*.

7 Estoy siguiendo la definición de cultura de Clifford Geertz como un sistema de significación mediante el cual una sociedad imparte significado a las prácticas sociales. Ver Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973), 5.

Dentro de este campo cultural discursivo, los discursos dominantes sobre el anarquismo podrían dar forma a la propia concepción de lo que significa ser anarquista. Alternativamente, el anarquista podría formular su identidad en reacción a tales discursos. O el anarquista podría actuar como un agente cultural, revisando los discursos sobre el anarquismo (o inventando otros nuevos) sin tener en cuenta los paradigmas discursivos recibidos⁸. En consecuencia, trazo la articulación de muchos “anarquismos” dentro y fuera del movimiento; anarquismos que a veces estaban en conflicto, a veces en armonía, a veces en formación o en declive, o simplemente mantenidos en una coexistencia incómoda. Sin embargo, a pesar de las marcadas diferencias, los comentaristas coincidieron en que el anarquista se oponía a cualquier conjunto de creencias y prácticas culturales que oprimieran al individuo. El anarquismo, por lo tanto, fomentaba una revuelta contra las normas e instituciones a través de las cuales las fuerzas dominantes en la América capitalista buscaban contener y canalizar la actividad social, incluido el arte.

8 Cualquier identidad —“femenina”, “proletaria” o “anarquista”— es una construcción histórica y social cuyo significado está sujeto a cambios constantes a medida que las fuerzas sociales en competencia contribuyen a su articulación. Para una descripción general de este tema, véase K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 7–9.

Finalmente, estoy desafiando tres mitos omnipresentes codificados por Barbara Haskell en el catálogo de referencia de la exposición de fin de siglo del Museo Whitney, *The American Century: Art and Culture, 1900–1950*. El primer mito es que el modernismo estadounidense primitivo se define mejor estilísticamente, de acuerdo con los grados de abstracción. En particular, sobre esta base, Robert Henri y muchos otros suelen ser expulsados del campo modernista como “realistas”, mientras que Alfred Stieglitz asume el papel más importante como el principal promotor de la “abstracción” de la época⁹. Mi estudio ha desechado esta dicotomía realismo/abstracción en favor de los discursos de época sobre el modernismo y la recepción y evolución de las prácticas artísticas identificadas como modernistas. Henri, por ejemplo, desempeñó un papel clave en la articulación del modernismo; por lo tanto, su arte e ideas eran tan “modernistas” como el arte y la crítica de arte asociados con Stieglitz¹⁰. Un segundo mito relacionado que estoy desacreditando es que el modernismo estadounidense temprano fue un ejercicio de innovación formalista¹¹. El formalismo fue solo uno de los componentes de un

9 Barbara Haskell, *The American Century: Art and Culture, 1900–1950* (Nueva York: Museo Whitney de Arte Americano en asociación con WW Norton and Co., 1999), 94.

10 De hecho, los círculos de Henri y Stieglitz eran porosos: desde al menos 1912 en adelante hubo una ronda constante de intercambio en la que los artistas y críticos asociados con Henri se involucraron con Stieglitz y los artistas y críticos apoyados por Stieglitz estudiaron y trabajaron con Henri.

11 Véase Haskell, 115.

movimiento que puso patas arriba la hegemonía cultural del sistema académico a través de exhibiciones alternativas, nuevas metodologías de enseñanza y experimentación artística, entre otras cosas. En todo momento, la política anarquista infundió estos desarrollos, creando un modernismo que cumple con el significado original de “vanguardia”: la conjunción de tendencias sociales y políticas revolucionarias con objetivos artísticos¹².

El formalismo contrasta con un tercer mito: que los modernistas estadounidenses eran quietistas y apolíticos. Sobre el tema de la Primera Guerra Mundial, Haskell escribe: “El mundo del arte estadounidense parecía particularmente inmune a los conflictos políticos y militares que asolaban Europa... Los críticos y los artistas se mantuvieron enfocados en darle al arte estadounidense una estatura igual a la que disfrutaba el arte europeo”. Cuando los artistas ignoran los cambios de época, reflejan el *statu quo* ideológico y socioeconómico. Las pinturas de Robert Henri y sus seguidores, por ejemplo, se pasan por alto como celebraciones de la vida urbana moderna, y sus discursos críticos sobre el arte se equiparan con los valores de la clase media y alta. En cuanto a los dibujos políticos, cuando se mencionan se hacen pasar por manifestaciones de la tibia “reforma social” que emana de la revista socialista

12 Véase Ann Gibson, “Avant–Garde”, *Critical Terms in Art History*, ed. Robert S. Nelson y Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 159–61.

*Masses*¹³. En resumen, las políticas radicales de los artistas de la era de la Primera Guerra Mundial son suprimidas o tratadas tan acriticamente que se vuelven incomprensibles. Mi objetivo es recuperar la agencia creativa de aquellos que inventaron, moldearon e implementaron el modernismo con fines radicales. Y, al situar la evolución del modernismo estadounidense temprano dentro de la contingencia y el flujo de la política a partir de la cual se constituyó, espero ofrecer conclusiones más significativas sobre su legado, tanto pasado como presente.

En el curso de la discusión me refiero a una serie de tendencias en los movimientos anarquista y socialista estadounidenses, todas las cuales contribuyeron a la composición de los diversos medios que estoy examinando. Estos son el mutualismo anarquista, el colectivismo anarquista, el comunismo anarquista, el sindicalismo anarquista, el individualismo anarquista, el socialismo parlamentario y el bolchevismo. Cerraré mis comentarios introductorios con un breve resumen de algunas de las personas, publicaciones y organizaciones que propagaron estas posiciones durante el período 1908–20.

13 Haskell, 129, 92, 90. Según Leighton, los gráficos políticos modernistas en Francia han sufrido un destino similar. Véase Patricia Leighton, “*Reveil anarchiste*: pintura de salón, sátira política, arte modernista”, *Modernism/Modernity* 2 (abril de 1995): 17–47.

Benjamin Tucker, editor de la revista *Liberty*, fue el principal vocero del mutualismo anarquista en el período que estoy examinando¹⁴. El mutualismo fue formulado por el anarquista francés Pierre–Joseph Proudhon, quien también definió el anarquismo como una teoría política distintiva en su libro *¿Qué es la propiedad?: una investigación sobre el principio del derecho y del gobierno*. Aquí denunció todas las formas de gobierno jerárquico como opresivas y pidió una sociedad basada en “la igualdad, la ley y la proporcionalidad” que encontraría su máxima expresión en “la unión del orden [social] con la anarquía”¹⁵. “Mutualismo” fue el nombre que Proudhon dio al sistema económico que aseguraba este nuevo orden anarquista¹⁶. Proudhon imaginó una sociedad formada por granjeros y artesanos en la que las comunas autónomas locales estuvieran federadas bajo una constitución común que maximizara el poder desde abajo. La actividad económica debía ser regulada por contratos entre individuos y/o grupos bajo el principio rector de que nadie podía explotar el trabajo de otros. La proyectada transición al anarquismo era pacífica. Un banco establecido por las clases

14 Sobre la vida y la carrera de Tucker, véase James J. Martin, *Men Against the State* (Colorado Springs, CO: Ralph Myles Publishers, 1970), 202–78.

15 Pierre–Joseph Proudhon, *What Is Property?: An Inquiry into the Principle of Right and of Government* (Nueva York: Dover Publications, 1970), 277.

16 Louis Patsouras, “Jean Grave y la tradición anarquista en Francia”, *The Crucible of Socialism*, ed. Louis Patsouras (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1987), 33–34.

trabajadoras socavaría el poder de la burguesía poniendo a disposición de los productores locales préstamos sin intereses para iniciar empresas autogestionadas. A medida que estas empresas prosperasen, la desigualdad disminuiría. Esta era la versión del anarquismo que defendía Tucker en las páginas de *Liberty* y en otros lugares¹⁷. A fines del siglo XIX, Tucker acuñó el término “anarquismo filosófico” para distinguir las teorías del anarquismo evolutivo pacífico, como el mutualismo, de las variantes revolucionarias del movimiento, en particular el comunismo anarquista.

Los principales defensores del comunismo anarquista en Estados Unidos fueron Emma Goldman, su compañero de toda la vida, Alexander Berkman, el anarquista mexicano Ricardo Flores Magón y el militante italiano Luigi Galleani, que vivió en Estados Unidos entre 1901 y 1919. Goldman fue la anarquista más famosa de Estados Unidos; recorrió el país difundiendo su mensaje a miles en salas repletas. En 1919, ella y Berkman fueron deportados a Rusia y vivieron el resto de sus vidas en el exilio. Berkman ganó notoriedad por primera vez en 1892, cuando intentó asesinar al industrial antisindical Henry Clay Frick. Encarcelado durante catorce años, salió en 1906 para reincorporarse a Goldman y la lucha anarquista¹⁸. Goldman y Berkman publicaron dos

17 Paul Avrich, *Anarchist Portraits* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988), 140–43.

18 *Ibíd.*, 203, 204.

revistas: *Mother Earth*, producida por la pareja, y *The Blast*, editada solo por Berkman.

Ricardo Flores Magón huyó a los Estados Unidos en 1903 para escapar de la persecución bajo el régimen del dictador mexicano Porfirio Díaz. Instalado en los Estados Unidos, donde se le unió su hermano menor Enrique, se convirtió en el principal vocero del Partido Liberal Mexicano (fundado en 1900). Magón transformó el Partido Liberal, que originalmente abogó por la reforma del gobierno mexicano, en un movimiento revolucionario anarco-comunista. En los Estados Unidos, el periódico del Partido Liberal, *Regeneración*, disfrutó de miles de lectores multinacionales. Entre 1906 y 1918, los magonistas también llevaron a cabo una serie de levantamientos a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos. Después de numerosos períodos en la cárcel, los hermanos finalmente fueron condenados a largas penas en 1918 por incitar al motín y otros cargos¹⁹. Ricardo murió en la Penitenciaría Federal de Fort Leavenworth, Kansas, en 1922. Luego de su liberación anticipada en 1923, Enrique regresó a México, donde murió en 1954.

Galleani fue el principal teórico de una red poco estructurada de grupos de afinidad anarco-comunistas

19 James A. Sandos, *Rebellion in the Borderlands: Anarchism and the Plan of San Diego, 1904–1923* (Norman: University of Oklahoma Press, 1992), 58–59, 167.

italo-estadounidenses con una membresía de miles²⁰. La principal revista de los galleanistas era *Cronaca Sovversiva*, editada por Galleani en Barre, Vermont, y más tarde desde Lynn, Massachusetts. Paul Avrich detalla la riqueza de esta contracultura anarco-comunista, en la que las representaciones teatrales, las conferencias y las salidas dominicales al bosque se combinan con la agitación militante, las huelgas salvajes, los ajusticiamientos políticos y las campañas de propaganda por los actos. En 1919, los seguidores de Galleani respondieron a la represión del movimiento anarquista por parte del gobierno con una campaña de bombardeos dirigida a la policía y altos funcionarios del gobierno. Ese mismo año Galleani fue deportado a Italia, donde se sumó a la lucha contra el fascismo²¹.

El comunismo anarquista evolucionó a partir de la teoría del anarquismo colectivista del anarquista ruso Mikhail Bakunin, que desarrolló durante su exilio europeo en la década de 1860. Bakunin fue una figura importante en la

20 Había galleanistas entre los trabajadores de la construcción y la confección de Nueva York, los trabajadores de la seda en Paterson, Nueva Jersey, los cortadores de piedra de Barre, los productores de calzado en Lynn, los trabajadores de la construcción en Boston, los fabricantes de cigarrillos en Filadelfia y Tampa, los mineros en Pensilvania e Illinois, y los albañiles, barberos, maquinistas y sastres de Chicago, Detroit, San Francisco y Los Ángeles. Véase Avrich, *Retratos anarquistas*, 171.

21 Paul Avrich, *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991), 45–57, 138–43, 213.

Primera Asociación Internacional de Trabajadores (1864–1876), donde llevó a cabo una lucha prolongada contra el comunismo autoritario de Karl Marx²². Marx llamaba a la toma del poder estatal por parte del proletariado para abolir la propiedad privada por la fuerza y reemplazarla con el comunismo. Puso su fe en la disciplina organizada de la clase obrera industrial, que, habiendo socializado la propiedad y maximizado la producción para crear abundancia de riqueza para todos, permitiría que el aparato estatal que controlaba se “marchitara”. En contraste, Bakunin argumentó que el Estado mantenía la desigualdad social y, por lo tanto, nunca podría servir como un medio de liberación. En cambio, proponía la destrucción inmediata del Estado a través de un levantamiento revolucionario violento que involucrara a todas las clases oprimidas. La tierra, el capital, las fábricas, los instrumentos de trabajo y las materias primas se convertirían en propiedad colectiva de las asociaciones de trabajadores y campesinos. La sociedad se organizaría “desde abajo hacia arriba” en comunas autónomas, federaciones de comunas regionales y, en última instancia, una única organización fraternal internacional²³.

22 Karl Marx, “El Manifiesto Comunista”, *Karl Marx: Escritos Seleccionados*, ed. David McLellan (Oxford: Oxford University Press, 1982), 221–46.

23 Mikhail Bakunin, “Socialismo sin estado, anarquismo”, *La filosofía política de Bakunin*, ed. GP Maximoff (Nueva York: Free Press, 1953), 298.

El comunismo anarquista fue un refinamiento del modelo colectivista de Bakunin. Dos hermanos franceses, Elisee y Elie Reclus, y un ruso, Peter Kropotkin, formularon este concepto, que se convirtió en tendencia anarquista oficial en 1880. Los comunistas anarquistas defendían los mismos métodos revolucionarios y la colectivización de la propiedad que Bakunin, con el añadido de la condición de que los bienes producidos bajo el nuevo orden se distribuyan de acuerdo con la necesidad y no de acuerdo con la productividad del trabajador o algún otro esquema²⁴. Kropotkin y los hermanos Reclus señalaron la naturaleza de la cooperación espontánea –“ayuda mutua”– que, argumentaron, ofrecía un modelo para el cambio social progresivo. La tarea de los comunistas anarquistas era hacer campaña por un reordenamiento igualitario de la sociedad basado en las iniciativas cooperativas de la gente en lugar de los dictados desde arriba. Para acelerar la revolución, los comunistas anarquistas abogaban por la “propaganda por el hecho”: asesinatos y atentados con bombas dirigidos a funcionarios e instituciones prominentes. Estos actos

24 Martin A. Miller, *Peter Kropotkin* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 145. Algunos de los seguidores de Bakunin contemplaron la distribución de bienes en las comunas federadas a través de un sistema monetario de salarios según el número de horas trabajadas y el tipo de trabajo realizado. Los hermanos Reclus y Kropotkin se opusieron a esto, alegando que tal sistema resucitaría la desigualdad social. Su solución fue el comunismo: la propiedad colectiva se complementarían con la distribución de los bienes según las necesidades, sin un régimen preferencial que la regulara.

expondrían la vulnerabilidad del sistema existente e inspirarían a las masas a rebelarse²⁵. Entre la década de 1880 y principios de 1900, la “propaganda por el hecho” alcanzó su apogeo. Francia quedó paralizada por numerosas bombas; Italia, España y otros países europeos perdieron monarcas por asesinatos anarquistas; y en 1901 el presidente William McKinley de los Estados Unidos fue asesinado a tiros por el anarquista Leon Czolgosz²⁶.

El sindicalismo anarquista fue otra corriente importante a principios del siglo XX. Su objetivo era trabajar a través de los sindicatos industriales o de profesión para radicalizar a la clase obrera y, por lo tanto, encauzar las luchas laborales hacia fines revolucionarios. Los sindicalistas anarquistas rechazaron todas las formas de actividad política, incluida la estrategia marxista de un partido revolucionario que toma el poder estatal²⁷. En cambio, buscaron el derrocamiento del Estado y el capitalismo a través de la acción directa en el lugar de trabajo. Inspirados por constantes huelgas

25 Marie Fleming, *La geografía de la libertad* (Montreal: Black Rose Press, 1988), 118, 149–50.

26 Estos y otros actos se describen en Michael Schaack, *Anarchy and Anarchists: A History of the Red Terror and the Social Revolution in America and Europe* (Chicago: FJ Schulte and Co., 1889); El asesinato de McKinley y la persecución de los anarquistas que siguió se describen en Emma Goldman, *Living My Life* (Nueva York: Dover Press, 1970), 1:296–317.

27 Los sindicatos industriales se organizan de acuerdo con la industria en la que está empleado el trabajador, independientemente del oficio. Ver Bob Holton, *British Syndicalism: 1900–1914* (Londres: Pluto Press, 1976), 17.

militantes, los trabajadores organizarían una huelga general, tomarían los medios de producción y abolirían la propiedad privada. La nueva economía y el sistema de gobierno resultantes se basarían en el marco descentralizado del movimiento anarco-sindicalista, en el que los lugares de trabajo organizados se unirían sobre una base federada similar al modelo colectivista de Bakunin²⁸.

La Unión de Trabajadores Rusos en los Estados Unidos y Canadá (fecha de fundación desconocida), los Trabajadores Industriales del Mundo (IWW), fundada en 1905, y la Liga Sindicalista de América del Norte (SLNA), establecida en 1912, fueron las principales organizaciones anarco-sindicalistas. El Sindicato de Trabajadores Rusos era una federación masiva afiliada a la IWW de unas 10.000 personas con sede en la ciudad de Nueva York. Entre otras publicaciones anarquistas, el sindicato apoyó la revista *Blast* de Berkman, la revista en inglés *Freedom* y el periódico en ruso *Golos Truda* (Voz del trabajo), todos los cuales figurarán en este libro. En 1918 y 1919, las redadas y encarcelamientos del gobierno terminaron efectivamente con la existencia del sindicato.

28 He basado este bosquejo en el anteproyecto francés del sindicalismo anarquista, *Cómo lograremos la revolución*, que se publicó por primera vez en 1909 y posteriormente se tradujo a numerosos idiomas, incluido el inglés. Véase Emile Pataud y Emile Pouget, *How We Shall Bring about the Revolution: Syndicalism and the Cooperative Commonwealth*, con prólogo de Tom Mann y prefacio de Peter Kropotkin (Londres: Pluto Press, 1990).

La IWW, fundada en 1905, buscó unir a todas las clases trabajadoras bajo el paraguas de un solo sindicato revolucionario, organizado según la industria y no por el oficio. Dirigió o coordinó más de 150 huelgas entre 1908 y 1918, cuando la represión llevó a la organización a un declive del que nunca se recuperó²⁹. Muchos afroamericanos se unieron al IWW, que también era rico en ramas de idiomas extranjeros: el sindicato tenía secciones en francés, italiano, español, portugués, yiddish, ruso, polaco, eslavo, lituano, húngaro, sueco y japonés. La membresía del IWW ascendía a decenas de miles, aunque su tamaño fluctuó dramáticamente de una huelga a otra³⁰. La plataforma original del IWW incluía una condición de apoyo al socialismo parlamentario, pero en 1908 una mayoría anarquista–sindicalista eliminó esta cláusula de la constitución en la convención anual del sindicato. La IWW era una mezcla inestable de trabajadores militantes y radicales de todas las variedades, incluida una camarilla de teóricos marxistas que rechazaban la toma del poder estatal pero defendían la teoría de la lucha de clases proletaria de

29 Gibbs M. Smith, *Joe Hill* (Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984), 3–5, 12. La IWW continúa existiendo como una organización sindical luchadora que es anarquista en todo menos en el nombre.

30 La IWW nunca contó con más de 100.000 miembros en ningún momento dado, porque los trabajadores se unían con frecuencia durante las huelgas y luego dejaban que caducara su afiliación una vez que los organizadores de la IWW se marchaban. Véase Smith, *Joe Hill*, 8–10.

Marx, argumentando que el sindicalismo revolucionario era el verdadero camino hacia el comunismo³¹.

La Liga Sindicalista de América del Norte (SLNA) fue establecida por William Z. Foster en 1912 y disfrutó de una membresía de aproximadamente 2000 afiliados, incluidos algunos de los anarquistas de los que hablaremos³². La liga difería de la IWW en la cuestión de las tácticas. Foster y sus camaradas miraban el ejemplo de Francia, donde los sindicalistas anarquistas habían ganado ascendencia dentro de los sindicatos existentes y habían dirigido todo el movimiento obrero en una dirección revolucionaria. En América del Norte, la IWW, argumentaron, estaba paralizando este esfuerzo al alejar a los militantes del sindicato mayoritario (la AFL), de hecho abandonándolos a los líderes laborales conservadores. El SLNA trató de actuar como un grupo de propaganda “influenciando desde

31 Entre 1914 y 1917, Louis Fraina lideró una camarilla de miembros del Partido Social Laborista Marxista que rechazaron el programa de base electoral de ese partido a favor del sindicalismo antiparlamentario y el apoyo a la IWW. Este grupo fue aumentado por un número de marxistas antiparlamentarios que hicieron causa común con el sindicalismo en las páginas de la revista *New Review* (1914–16). Durante los años de la guerra, Fraina contribuyó a una serie de publicaciones marxistas: *The Class Struggle* (1917–19); *Nueva Internacional* (1917–18); y *Era Revolucionaria* (1918–19). Los marxistas del IWW apoyaban el sindicalismo revolucionario, pero eran hostiles a las tendencias descentralizadoras y antiautoritarias que impregnaban la organización. Ver Paul M. Buhle, *A Dreamers Paradise Lost* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1995).

32 James R. Barrett, “Introducción”, en Earl C. Ford y William Z. Foster, *Syndicalism* (Chicago: Charles EH Kerr Publishing, 1990), VIII.

adentro” para impulsar la militancia laboral en todo momento mientras expandía su membresía principal³³. Aunque la organización no sobrevivió a la Primera Guerra Mundial, sus miembros constituyeron una presencia viva, y miembros del SLNA dirigieron numerosas huelgas³⁴.

Un rico cuerpo de pensamiento anarquista–individualista, influido principalmente por los escritos de León Tolstoi, Max Stirner, Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde, también contribuyó al anarquismo estadounidense. El anarquismo de Tolstoi se resumió en su ensayo, “El Reino de Dios está dentro de ti”, donde condenaba a la Iglesia, el Estado y el capitalismo como instituciones autoritarias y represivas. En su lugar, imaginó un nuevo orden social y económico comunal, que se establecería voluntariamente a través de la conversión de cada individuo al mandato cristiano: “Haz a los demás lo que quieras que te hagan a ti”. Tolstoi llamó a formas no violentas de resistencia al poder estatal, como la negativa a pagar impuestos y el incumplimiento de las leyes y reglamentos estatales. También alentó la fundación de comunas y escuelas alternativas como medio para lograr la transformación social³⁵. En Estados Unidos, las ideas de Tolstoi influyeron, entre otros, en la ardiente anarquista de

33 Ford y Foster, *Syndicalism*, 45–47.

34 David Stephens, “El anarquismo no violento de León Tolstoi”, en León Tolstoi, *El gobierno es violencia: Ensayos sobre el anarquismo y el pacifismo*, ed. David Stephens (Londres: Phoenix Press, 1990), 13.

35 *Ibíd.*, 14, 18, 10–11.

Filadelfia Voltairine de Cleyre, el anarquista del “impuesto único” Bolton Hall y Hans Stromer, editor de la revista en alemán *Der Strom*³⁶.

Stirner, autor del polémico libro anarquista–individualista *The Ego and Its Own* (El único y su propiedad, 1845), y Nietzsche, quien esbozó una nueva filosofía individualista de la vida para la era poscristiana en una serie de libros aclamados internacionalmente, también fueron figuras muy

36 Paul Avrich, *An American Anarchist: The Life of Voltairine de Cleyre* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978), 143. Bolton Hall era un amigo cercano de Emma Goldman y seguidor de las teorías del “impuesto único” de Henry George., quien argumentó que los sistemas impositivos existentes y las formas de gobierno estatal que los acompañaban eran instituciones opresivas que debían ser abolidas. En su lugar, los contribuyentes únicos propusieron eliminar todas las formas de impuestos estatales excepto un impuesto único sobre el valor de la tierra. Mientras que la mayoría de los contribuyentes individuales buscaban minimizar el poder económico y político del Estado, algunos, como Hall, fueron más allá y pidieron la reorganización de la sociedad siguiendo líneas anarquistas en pequeñas comunas. En el esquema de Hall, los “productores” de cada comuna pagarían el alquiler de la tierra, mientras que los terratenientes pagarían a los productores los servicios generales y cualquier mejora en la tierra que alquilaban. De esta manera se eliminaría la distribución desigual de la riqueza existente y se podría abolir la tributación dentro de la colonia mientras se mantuviera la propiedad privada. Hall creía, siguiendo a Tolstoi, que se podía lograr una sociedad más equitativa voluntariamente, sin violencia. Mark Sullivan, “Bolton Hall and the 'Third Tradition'”, en Bolton Hall, *selecciones de “Free America” y otras obras* (Port Townsend, WA: Loompanics Unlimited, 1987), 1–9. Hans Stromer elogió a Tolstoi como un ardiente revolucionario en su tributo, “Leo Tolstoy”, *Der Strom* 1 (7 de diciembre de 1910): 73.

influyentes, aunque Nietzsche no era anarquista³⁷. La primera edición en inglés de *The Ego and Its Own*, por ejemplo, fue publicada en 1907 por Tucker, quien trabajó incansablemente para popularizar los puntos de vista de Stirner en su diario *Liberty*³⁸. *Blast* de Berkman y *Mother Earth* de Goldman anunciaron los escritos de Stirner y Nietzsche junto con obras de otros anarquistas como Kropotkin³⁹. Otras publicaciones importantes, en particular

37 *El ego y su propiedad* es la principal declaración filosófica de Stirner. Las obras de Nietzsche son las siguientes: *El nacimiento de la tragedia* (1872); *Meditaciones inoportunas* (1873–76); *Humano demasiado humano: un libro para espíritus libres* (1878); *Amanecer: Pensamientos sobre los prejuicios de la moralidad* (1881); *La ciencia gay* (1882); *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie* (1883–85); *Más allá del bien y del mal: prelude de una filosofía del futuro* (1886); *Sobre la genealogía de la moral* (1897); *El caso de Wagner* (1888); *Crepúsculo de los ídolos: o cómo filosofar con un martillo* (1888); *El Anticristo* (1888); *Ecce Homo* (1888); y *La voluntad de poder* (1882–88).

38 El libro se publicó originalmente en alemán en 1845. La influencia de Stirner se analiza en Martin, 241–61. El socialista Floyd Dell recordó que Stirner fue un filósofo muy discutido entre los radicales de Greenwich Village; Winifred L. Frazer, *EG y EGO: Emma Goldman y el “Iceman Corned”* (Gainesville: University of Florida Press, 1974), 3–4.

39 *The Blast* anunció el libro de Stirner en su lista de librerías y ofreció las obras completas de Nietzsche como primer premio en un evento de recaudación de fondos realizado el 4 de julio de 1916. Ver “Una rara oportunidad: Obras completas de Nietzsche” y “Nuestra librería”. *Blast* 1 (1 de junio de 1916): 8; *The Ego and Its Own* se anunció para la venta a través de la librería *Mother Earth* en *Selected Works of Voltairine de Cleyre* (Nueva York: Mother Earth Publishing Co., 1914), 477; *Así habló Zaratustra* de Nietzsche se puso a la venta a través de *Mother Earth* en “Books to Be Had through *Mother Earth*”, *Mother Earth* 1 (mayo de 1906):

The Revolutionary Almanac (1914) y *The Modern School*, rindieron homenaje a Stirner y Nietzsche por sus contribuciones al pensamiento anarquista⁴⁰, y Stirner también tenía seguidores en la comunidad italoamericana⁴¹. Examinaré sus ideas con mayor profundidad en el capítulo 4.

Las ideas de Stirner se complementaron con los escritos de Nietzsche, quien ganó fama por primera vez con su argumento de que, tras la desaparición del cristianismo en el Occidente moderno, la “hipótesis de Dios” y todos los demás sustitutos metafísicos de una fuerza ordenadora en el universo habían sido refutados para siempre. Los sistemas morales consagrados por el tiempo también estaban obsoletos y, como resultado, la humanidad enfrentaba una crisis moral, metafísica y espiritual cada vez más profunda de la que parecía no haber salida⁴².

63.

40 Entre febrero y septiembre de 1917, el anarquista J. William Lloyd publicó una serie de artículos titulados “El caso de Nietzsche” en la *Escuela Moderna*. Las muertes de Stirner y Nietzsche se enumeraron junto con otros eventos notables en el calendario anarquista que abrió *The Revolutionary Almanac*. Ver Hippolyte Havel, ed., *The Revolutionary Almanac* (Nueva York: Rabelais Press, 1914), 7: 9.

41 Avrich, *Sacco y Vanzetti*, 52–53.

42 El bosquejo que sigue se basa en la discusión de Richard Schacht en *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), sv “Nietzsche, Friedrich Wilhelm”.

El propósito de Nietzsche era proporcionar una salida a este enigma a través de una evaluación crítica de todos los valores recibidos, desde los preceptos morales hasta la idea misma de la verdad. Llegó a la conclusión de que todo conocimiento humano nacía de las necesidades generadas por nuestra vida social y las circunstancias naturales del mundo. Como tal, no había una “verdad” o una “moralidad” única a la que estuviéramos obligados a someternos. Además, la naturaleza funcional del conocimiento militaba en contra de tal sumisión, ya que cada individuo tenía necesidades diferentes y, por lo tanto, requería diferentes formas de conocimiento y moralidad como guía en la vida.

Nietzsche consideraba su filosofía como una revelación que anunciaba la llegada a la conciencia de un nuevo tipo de individuo, el “superhombre”, que transformaría constantemente todos los aspectos del yo en una búsqueda interminable de la afirmación de la vida. Llamó a este proceso “la voluntad de poder”. Los prototipos del superhombre fueron los más grandes artistas creativos, visionarios religiosos y filósofos de la humanidad. Aquellos que no lograron aspirar a tal estado, eligiendo en cambio seguir valores y creencias moldeados por costumbre o decreto, fueron descartados por Nietzsche por su mentalidad de “rebaño”. Esta filosofía archi-individualista, que subyugaba todo el conocimiento, la moral y la ética a la voluntad del individuo y se gloriaba en el logro de la experiencia de vida más intensa y cualitativamente

satisfactoria, ejercía una poderosa atracción para los anarquistas, incluso si los aspectos elitistas de Nietzsche. Y su sexismo, fueron rotundamente criticados en el movimiento.

Además de estos pensadores, el ensayista y dramaturgo inglés homosexual Oscar Wilde fue otra figura popular⁴³. Wilde codificó su credo anarquista–individualista en *El alma del hombre bajo el socialismo*, donde destacaba al “verdadero artista” que ignoraba la opinión pública en la búsqueda de la autoexpresión como modelo vivo para la futura sociedad antiautoritaria. El propósito de la socialización de la propiedad, escribió, era abolir todas las formas de gobierno y establecer una sociedad libre de miseria para que cada individuo pudiera realizar su individualidad en toda su extensión. En el pasaje más famoso del libro, Wilde declaró audazmente que “la forma de gobierno más adecuada para el artista es no tener ningún gobierno”⁴⁴. Su genio literario y su desafío a las costumbres sexuales victorianas, junto con su individualismo

43 Sobre la popularidad de Wilde en el movimiento anarquista internacional, véase Sonn, 198. Después de tres juicios ampliamente publicitados, Wilde fue sentenciado a prisión en 1895 por sodomía. Como resultado, su carrera literaria se arruinó. Al ser liberado de prisión en 1897, huyó a París, donde murió en el exilio autoimpuesto en 1900. Warren Sylvester Smith, *The London Heretics: 1870–1914* (Nueva York: Dodd, Mead, 1968), 191–92.

44 Oscar Wilde, “El alma del hombre bajo el socialismo”, en *El artista como crítico: escritos críticos de Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 278–80, 284, 256–57, 282.

antiestatista, atrajeron a muchos anarquistas estadounidenses. El estilo de vida de Wilde fue un ejemplo importante, pero el libertario sexual más destacado del anarquismo fue otro escritor inglés abiertamente homosexual, Edward Carpenter (1844–1928)⁴⁵. Crítico de arte, anarquista–comunista, teórico de las artes y oficios y místico, Carpenter fue una figura importante, cuyas ideas se discutirán en los capítulos 2 y 5.

El socialismo parlamentario estaba dominado por dos partidos políticos marxistas, el Partido Laborista Socialista y el Partido Socialista. El Partido Laborista Socialista (SLP) fue fundado en 1876 con un programa dual de política electoral y organización sindical revolucionaria sobre una base industrial en lugar de oficio. Su líder mesiánico, Daniel De León, participó en la fundación de la IWW, pero los partidarios del SLP fueron expulsados después de que el sindicato adoptara una plataforma anarco–sindicalista en 1908. Además del activismo sindical radical, el partido presentaba candidatos a las elecciones a los gobiernos estatal y nacional. Alcanzó un máximo de 4.700 miembros en 1912, pero entró en declive después de la muerte de De León en 1914 (la represión durante la guerra aceleró el proceso). El programa dual de sindicalismo industrial y

45 Sobre la vida y la carrera de Carpenter, véase Sheila Rowbotham y Jeffrey Weeks, *Socialism and the New Life: The Personal and Sexual Politics of Edward Carpenter and Havelock Ellis* (Londres: Pluto Press, 1977).

campaña electoral parlamentaria era tanto una fortaleza como una maldición: los partidarios del SLP se unían y se iban constantemente: los parlamentarios moderados se iban al Partido Socialista, mucho más grande, y los militantes de la lucha de clases se iban al más combativo IWW o, después de 1919, a los diversos partidos comunistas⁴⁶.

El Partido Socialista (SP) se formó en 1901 como una amalgama de sindicalistas socialistas, descontentos del SLP y una dispersión de pequeñas sectas marxistas. Decidido a montar un desafío efectivo a los demócratas y republicanos, creció hasta convertirse en una gran organización poco unida que presentó con éxito candidatos para los gobiernos municipales, las legislaturas estatales y el Congreso de los Estados Unidos. La membresía del partido pasó de 10.000 en 1901 a 118.000 en 1912 y solo había disminuido ligeramente en 1919, cuando contaba con 109.000 miembros. El SP era popular entre los sindicalistas: la Federación Occidental de Mineros, por ejemplo, era un sindicato afín, al igual que muchos líderes laborales de la Federación Estadounidense del Trabajo (AFL). Las políticas profeministas y el reclutamiento activo de afroamericanos también ampliaron su atractivo. Además, el SP mantuvo una presencia viva a través de su prensa. A partir de 1913, había

46 Este resumen está tomado de Frank Girard y Ben Parry, *The Socialist Labor Party, 1876–1991: A Short History* (Philadelphia: Livra Books, 1991), 3–48.

323 publicaciones periódicas y periódicos en inglés y en idiomas extranjeros en todo el continente; algunos, como la revista mensual *National Rip Saw*, con sede en St. Louis, Missouri, disfrutaban de tiradas más de 100.000 ejemplares. Este gran paraguas socialista podría albergar todo tipo de radicalismo, incluido el anarquismo. En Nueva York, por ejemplo, el periódico *New York Call* del partido contrató al ilustrador anarquista Robert Minor. También se toleró la membresía dual en la IWW hasta que la creciente notoriedad del sindicato amenazó con hundir los esfuerzos electorales del partido (la afiliación a la IWW fue rechazada en 1912). En 1914, el SP se pronunció en contra de la participación estadounidense en la Primera Guerra Mundial. Esto lo abrió a la persecución del gobierno federal, una vulnerabilidad que fue rápidamente explotada. Después de que Estados Unidos entró en la guerra en 1917, el SP se vio acosado por la represión legal y extralegal, incluida la supresión de su prensa, la condena a prisión de muchos de sus líderes y campañas de descrédito. En 1919, el ala mayoritaria de izquierda del SP se dividió en una serie de formaciones probolcheviques, dejando un total de 40.000 miembros⁴⁷.

El bolchevismo nació en Rusia en 1903, cuando el Partido Socialdemócrata Ruso marxista se dividió en dos facciones:

47 Este bosquejo se basa en la historia de James Weinstein, *The Decline of Socialism in America, 1912–1925* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1984).

una facción “bolchevique” (mayoritaria) dominada por Vladimir Ilich Lenin y una facción “menchevique” (minoritaria) (los términos fueron inventados por Lenin). y se refieren a la división de votos sobre la cuestión de tácticas entre los cuarenta y tres delegados, en su mayoría exiliados, que asistieron al Segundo Congreso del Partido en Londres). Los mencheviques buscaron establecer una organización política legal, modelada en el ejemplo del Partido Socialdemócrata Alemán, que obtendría votos en un parlamento de una base establecida en el movimiento sindical. Argumentaron que el Partido Socialdemócrata Ruso debería dar forma a su programa en torno a las preocupaciones cotidianas de los trabajadores. Lenin apoyó un modelo conspirativo de organización del partido compuesto por “células” que realizaban acciones bajo la dirección de un comité central. Despreciando a los sindicatos por su falta de conciencia revolucionaria, argumentó que el partido, en su calidad de vanguardia revolucionaria, debería educar y dirigir a la clase trabajadora, en lugar de representar sus preocupaciones a menudo no revolucionarias, como proponían sus oponentes. Durante la Primera Guerra Mundial, los bolcheviques eran una pequeña secta dividida en facciones, pero, tras la abdicación del zar ruso a favor de un gobierno provisional en febrero de 1917, el partido ganó una base en los principales centros urbanos. Los bolcheviques llegaron al poder al frente de un golpe de Estado en octubre de 1917.

En 1918 se cambió el nombre del partido a Partido Comunista Ruso (Bolchevique)⁴⁸.

En el transcurso de 1919 y 1920 se formaron cinco partidos pro-bolcheviques en Estados Unidos. El Partido Comunista (PC) de 70.000 miembros, fundado en 1919, estaba compuesto, en su mayor parte, por antiguas ramas del PS de lenguas extranjeras (en particular, los rusos). Una colección mucho más pequeña, quizás 15.000, de antiguos socialistas de habla inglesa y alemana fundó ese mismo año el Partido Comunista Laboral (CLP) rival. Otros dos pequeños grupos probolcheviques, Industrial Unionists (IU) con sede en Detroit y Proletarian Party con sede en Chicago, también se separaron del SP.

En 1920 nació una quinta organización minúscula, el Consejo de Trabajadores (WC). El CLP y una facción disidente del PC se combinaron para formar el Partido Comunista Unido en 1920 y, al año siguiente, se fusionaron el PC y la WC para formar el Partido Comunista de América⁴⁹.

Este es el complejo terreno que los anarquistas pisaron en el curso del desarrollo del modernismo en Estados Unidos.

48 Lesek Kolakowski, *Principales corrientes del marxismo: la edad de oro*, trad. PS Falla (Oxford: Oxford University Press, 1978), 384–98, 474–76.

49 Walter Goldwater, *Radical Periodicals in America, 1890–1950* (New Haven, CT: Yale University Press, 1966), XI–XV.

Su logro se olvidó en gran medida tras el surgimiento del marxismo en 1920 como el principal discurso radical de la vida política estadounidense.

Lo que sigue, entonces, es una investigación histórica sobre la política de hacer que el arte sea revolucionario.

Capítulo I

MODERNISTAS CONTRA LA ACADEMIA, 1908–12

En 1906, Benjamin Tucker publicó un catálogo de libros disponibles en su librería de Nueva York, que acababa de abrir en la Sexta Avenida. Titulado “Catálogo único de literatura avanzada de B. Tucker: La literatura que contribuye al individualismo en la filosofía, al anarquismo en la política y la iconoclasia en el arte”, el catálogo enumeraba más de 5000 títulos en inglés, alemán, francés e italiano, lo que provocó que el periódico *New York Herald* la señalase como la principal distribuidora de la literatura anarquista en los Estados Unidos⁵⁰. Aunque Tucker partió hacia Francia, para no volver, después de que su tienda se quemara hasta los cimientos en enero de 1908, la asociación del anarquismo con el arte “iconoclasta” creció

50 “Solo se venden libros que enseñan anarquía en esta tienda de la Sexta Avenida”, *New York Herald*, 12 de abril de 1908, sec. 3, 6.

en los años siguientes. Robert Henri fue el principal instigador de este desarrollo, en el que las viejas normas estéticas y prácticas institucionales fueron desplazadas por un nuevo modernismo impregnado de principios anarquistas.



Robert Henri

En los años clave de 1908 a 1912, el modernismo anarquista se convirtió en un movimiento completo con una

agenda radical para las artes y una multitud de partidarios abiertos y detractores igualmente patentes.

No recapitularé aquí la biografía completa de Henri. Baste decir que nació como Robert Henry Cozad en Cincinnati en 1865 y permaneció en el Medio Oeste hasta 1883, cuando su padre, anteriormente acusado de asesinato, se mudó con su esposa y sus dos hijos a la costa este. Cozad cambió el apellido a “Lee” y bautizó a su hijo menor, Robert, con un nuevo segundo nombre y apellido: Robert Earl Henri. La familia se instaló en Atlantic City, Nueva Jersey, donde los talentos artísticos en ciernes de Henri llamaron la atención de un amigo de la familia que había asistido a la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Con la promesa de apoyo de su familia, Henri se inscribió en la academia en 1886 a la edad de veintiún años⁵¹. Estudió allí desde 1886 hasta 1888, cuando se fue a París para asistir a la Académie Julian, entonces una escuela popular para estadounidenses aspirantes a artistas. Permaneció en París hasta 1891 y, desde entonces hasta fines de la década de 1890, dividió su tiempo entre Filadelfia y la capital francesa.

Mientras estuvo en París, combinó sus estudios en la Académie Julian y la Ecole des Beaux-Arts con su propia formación independiente. Las presentaciones exitosas a los salones Champs de Mars de 1896 y 1897 fueron coronadas en 1899, cuando sus cuatro pinturas obtuvieron la

51 Homer, *Robert Henri*, 7–19.

aprobación unánime del jurado y una, *La Neige* (1899), fue comprada por el gobierno francés⁵². En Filadelfia, Henri enseñó arte en la Escuela de Diseño para Mujeres, expuso en la Academia de Pensilvania y ganó seguidores entre los jóvenes artistas e ilustradores aspirantes de la ciudad.



Robert Henry, *La nieve*, 1899

El mundo del arte estadounidense estaba entonces dominado por las academias, siendo la más influyente la Academia Nacional de Diseño con sede en Nueva York, fundada en 1825⁵³. Los estudiantes de arte pasaban por un

52 *Ibíd.*, 21–98.

53 Joshua C. Taylor, *Las Bellas Artes en América* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), 124.

régimen de dibujo a partir de moldes clásicos y modelos en vivo, complementado con lecciones de anatomía y perspectiva que valoraba la imitación de la naturaleza. Después de dominar los rudimentos de la representación precisa, eran introducidos a la historia del arte y la estética, que inculcaban ideales de belleza basados en prototipos griegos, romanos y renacentistas⁵⁴.

Los instructores insistían en la disciplina artística, el dibujo correcto, especialmente de la figura humana, y un conocimiento profundo de la técnica. La composición era un proceso racional, no un acto expresivo y espontáneo: por lo tanto, se desaconsejaba la independencia artística⁵⁵. Encontramos este credo en la declaración definitiva de Kenyon Cox de 1911, *The Classic Point of View*. Cox fue un crítico de arte, pintor y académico, muy conocido por obras pseudoclásicas intelectuales como su obra magna de la Biblioteca del Congreso, *Las artes* (1896). “El espíritu clásico”, escribió,

es la búsqueda desinteresada de la perfección; es el amor por la claridad y la razón y el dominio propio; es,

54 Lois Marie Fink, *American Art at the Nineteenth–Century Paris Salons* (Washington, DC: National Museum of American Art, 1990), 29. El plan de estudios académico europeo en el que se basaron estos programas se resume en Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (Londres: Phaidon Press, 1991), 122–27.

55 Homer, *Robert Henri*, 2–3. Estos valores también se indican en Taylor, 151.

sobre todo, el amor a la permanencia y a la continuidad. Pide a una obra de arte, no que sea novedosa o eficaz, sino que sea fina y noble. No busca simplemente expresar individualidad o emoción, sino expresar emoción disciplinada e individualidad restringida por la ley... Quiere añadir eslabón a eslabón a la cadena de la tradición, pero no quiere romper esa cadena⁵⁶.



Kenyon Cox, Las artes, 1896

Las academias realizan exposiciones anuales (con catálogos publicados) presididas por un jurado de selección⁵⁷. Una vez realizadas las selecciones, las pinturas se exhibían jerárquicamente. Los que se consideraban mejores se colgaban “en línea” (a la altura de los ojos),

56 Kenyon Cox, *The Classic Point of View* (Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1911), 3–5.

57 Para obtener una descripción general de la exhibición de arte y su función cultural a fines del siglo XIX y principios del XX, consulte Martha Ward, “What's Important about the History of Modern Art Exhibitions”, en *Thinking about Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (Londres: Routledge, 1996), 451–64.

mientras que los trabajos de menor rango se colocaban por encima. El espacio de exposición estaba estrictamente controlado para reforzar los valores aprobados y dictar la recepción entre el público en general. Con este fin, los académicos estaban bien posicionados para recompensar a los artistas favorecidos a través del apoyo crítico en periódicos y revistas de arte, donde figuras notables en el establishment del arte disfrutaban de carreras paralelas como críticos de arte. Sus elecciones, a su vez, guiaban el patrocinio del gobierno y las galerías comerciales, que apoyaban estilos que van desde el clásico hasta variantes suaves del impresionismo. Los críticos de mentalidad académica operaban bajo el pretexto de que eran educadores desinteresados –comprometidos con la alta misión de elevar la cultura al difundir el arte –su arte– a las masas a través de periódicos, revistas y otros medios populares–. En resumen, eran los portavoces públicos de un poderoso sistema que se perpetuaba a sí mismo y que establecía el estándar, otorgando reconocimiento público y, por lo tanto, ventajas financieras a los artistas; que enseñaba, juzgaba y elogiaba⁵⁸.

La entrada de Henri a su epicentro se produjo en 1898, cuando envió un grupo de pinturas a la Academia Nacional

58 Taylor, 150–51. Sobre el populismo “civilizador” de los comentaristas culturales de finales del siglo XIX, incluidos los críticos de arte, véase Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1988).

de Diseño y su rama, la Sociedad de Artistas Estadounidenses, para incluirlas en sus exposiciones anuales de primavera. Varias fueron aceptadas, y Henri, percibiendo mayores oportunidades de carrera, se mudó a Nueva York en 1900. Allí cultivó su propia camarilla de artistas no académicos cuyas filas incluían a los pintores destinados a unirse a él en la exposición Macbeth de Los Ocho en 1908: Maurice Prendergast, Arthur B. Davies, John Sloan, Everett Shinn, William Glackens, George Luks y Ernest Lawson. También enseñó en la Escuela de Arte de Nueva York, donde su magnetismo personal atrajo a Guy Pène du Bois, Rockwell Kent, George Bellows y otros⁵⁹.

Henri fue elegido miembro de la Society of American Artists en 1903 y participó en las negociaciones que condujeron a la fusión de esa organización con la National Academy of Design en 1906⁶⁰. En la primavera de 1907 participó en las deliberaciones del jurado de la academia. sobre qué pinturas aceptar para su próxima exhibición anual. Entre las presentaciones que se consideraron ese día se encontraban obras de sus aliados artísticos, Carl Sprinchorn, Kent, Luks, Shinn y Glackens. Cuando el jurado

59 Bennard B. Perlman, *Robert Henri: His Life and Work* (Nueva York: Dover Publications, 1990), 54–55.

60 La sociedad fue formada en 1877 por disidentes de la Academia Nacional de Diseño que estaban frustrados por el poder que ejercían los académicos superiores; sin embargo, su programa no era radicalmente diferente al del cuerpo anterior. Ver Taylor, 136, 140. Sobre la elección de Henri, ver Perlman, *Robert Henri*, 120.

rechazó a estos artistas, Henri insistió en una segunda votación, solo para ver repetido el rechazo. Luego decidieron revisar el trabajo de Henri, calificando dos de sus tres entradas como de “segundo grado”. Henri retiró enojado sus pinturas, pero el asunto no terminó ahí. En la exhibición, el jurado, en un desaire deliberado, no pudo colgar dos pinturas de Luks y Sprinchorn que habían pasado la prueba. El golpe final llegó rápidamente en la reunión de la institución en abril, donde los académicos eligieron solo tres nuevos miembros de una lista de treinta y seis posibles candidatos, a todos los cuales Henri consideraba excelentes artistas. Henri no fue reelegido para el jurado, dejándolo fuera de las deliberaciones de las siguientes dos exposiciones⁶¹.

Su respuesta fue organizar una exposición colectiva de artistas no académicos en la Macbeth Gallery de Nueva York. Reuniendo a Sloan, Luks, Davies, Glackens, Lawson, Shinn y Prendergast en un frente unido y buscó la publicidad más amplia para el próximo espectáculo de “Los ocho pintores independientes”, como los bautizó un columnista anónimo⁶². Mientras lo hacía, Henri evaluó sus contactos para la producción artística en Estados Unidos, vinculando la exhibición de Los Ocho con la causa del individualismo artístico y la libertad de expresión.

61 Homer, *Robert Henri*, 127–28.

62 *Ibíd.*, 130.

Un ejemplo de esta retórica fue una carta al editor de un periódico en la que Henri escribió: “[Los Ocho] han estado trabajando durante años desarrollando y produciendo en las misma línea en la que ahora se encuentran, cada uno a su manera diferente de los otros, sin unidad, similares solo en que todos están de acuerdo en que la vida es el tema y que la visión y la expresión deben ser personales”⁶³.

A medida que se acercaba la exhibición de Macbeth, Henri pasó de las palabras a la acción al reorganizar la Escuela de Arte de Nueva York para que respaldase su programa. En la primavera de 1907 destituyó de su puesto a William Merritt Chase, su coinstructor más convencional en la división de pintura⁶⁴. Estaba en cuestión la negativa de Henri a restringir a los estudiantes en materias o hacer cumplir los credos académicos que defendía Chase. Después de la partida de Chase, se dedicó a transformar la escuela de un “lugar donde los estudiantes encajan en el ritmo de las reglas y la regulación” a uno donde “se alienta y estimula la personalidad, la originalidad de la visión y el genio inventivo en la búsqueda de una expresión específica”⁶⁵.

En el proceso, trastornó el patriarcalismo al alentar a los estudiantes, tanto hombres como mujeres, a desarrollar sus “personalidades” en los barrios marginales de los distritos

63 Henri, citado en *ibíd.*, 131.

64 *Ibíd.*, 133.

65 Henri, citado en *ibíd.*

de clase trabajadora de Nueva York. El experimento atrajo la atención de una periodista, Izola Forrester, quien publicó un artículo periodístico sensacionalista sobre la clase de arte de Henri titulada “Anarquistas del arte de Nueva York” en el *New York World*⁶⁶. Entre las alumnas elogiadas por Henri estaba Bessie Marsh de Toronto, Canadá, que se había mudado a un estudio en Greenwich Village⁶⁷. Jugando con el elemento de exploración, Forrester incluyó un boceto de la pintura de Marsh, *Sunday Morning* (ca. 1906), que representaba a dos mujeres disolutas de los barrios bajos que se recuperaban de una noche salvaje de fiesta. Su tema, relató Forrester, estaba tomado del barrio donde vivía y no era más que uno de los muchos tipos de clase trabajadora expuestos en las paredes de su estudio: “mujeres tambaleándose bajo un montón de trabajo en talleres clandestinos, o italianos con enormes pilas de madera, niños jugando descalzos en el torrente de agua de la alcantarilla de un hidrante abierto, las mujeres pasando el rato en las escaleras de incendios cotilleando de casa en casa, las puertas oscuras llenas de enjambres de bebés en brazos amamantados, los hombres jugando a las cartas en una mesa en un patio trasero de noche, a la luz de una

66 Izola Forrester, “Anarquistas del arte de Nueva York: aquí está el credo revolucionario de Robert Henri y sus seguidores”, *New York World*, 10 de junio de 1906, revista sec., 6.

67 No he podido localizar ninguna de las pinturas de Marsh. Su estudio estaba en Charles Street. Véase John Sloan, *John Sloans New York Art Scene*, ed. Bruce St. John (Nueva York: Harper and Row, 1963), 83.

vela...” “Extraño trabajo”, escribió Forrester, “para una chica fuera de casa”⁶⁸.



Robert Henri, The art student (Miss Josephine Nivison), 1906

68 Forrester, 6.

“Señor. Henri tiene toda la razón”, le dijo Marsh: “La vida es grandiosa y viril, y la única manera de conseguirla es ir tras ella”. Señalando sus pinturas comerciales de “chicas bonitas con sombreros de cuadros”, continuó: “Esos no son arte. Esos son lo que el Sr. Henri llama sensiblería. Pero son los que vendo. Todavía no hemos educado a los editores ni a los marchantes de arte en Nueva York”⁶⁹. Las producciones de Marsh eran inconcebibles en un sistema patriarcal de instrucción artística y de un marketing que restringía a las mujeres a temas muy alejados de la realidad cotidiana. Por otro lado, la instrucción que valoraba la “personalidad”, el “individualismo”, la “virilidad”, la “vida” (las cualidades que caracterizaban el tipo de modernismo “anarquista” de Henri) rompió las barreras culturales, de género y de clase que limitaban a Marsh a sujetos respetables y que eran aptos para la Academia Nacional y los consumidores de clase media y alta, como los empalagosos retratos en colores pastel de los carteles que aún se veía obligada a producir por dinero⁷⁰. Forrester se opuso con razón: en unos pocos años, llamados similares a una revuelta individualista contra la feminidad burguesa

69 Ibídem. Marsh se ganaba la vida creando carteles de actores y actrices, y los cuadros al pastel probablemente eran ejemplos de ese trabajo. Sus carteles se mencionan en Sloan, 262.

70 El ideal almibarado de la feminidad, personificado en las ilustraciones de la popular revista “Gibson girl” y los desnudos clásicos de Kenyon Cox, se analiza en Martha Banta, *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History* (Nueva York: Columbia University Press, 1987), 428. –62.

invadirían el movimiento feminista estadounidense gracias, en parte, al anarquismo⁷¹.

El retrato de tamaño natural de Josephine Nivison (futura esposa de Edward Hopper) de Henri, titulado *The Art Student* (1906), es una presentación de “personalidad” y “virilidad” tan contundente como la que existe en su obra. Nivison era una mujer ambiciosa e independiente que ingresó a la Escuela de Arte de Nueva York en 1905 a la edad de veintidós años para seguir una carrera artística⁷². Estudió con Henri, quien fue agarrado un día cuando la vio con un “viejo delantal salpicado de pintura al final de una lección, sus pinceles agarrados firmemente en su pequeño puño [Nivison medía poco más de metro y medio y pesaba apenas noventa libras] escuchando una conversación”. Su “actitud de cuestionamiento enérgico” fue tan poderosa que le pidió que posara para *The Art Student*⁷³.

El retrato es una réplica reveladora a la tesis de Marianne Doezema de que la noción de virilidad de Henri reflejaba un discurso “masculino” en sintonía con las necesidades

71 Nancy F. Cott ha señalado que la liberación de la “personalidad” fue un período importante del discurso feminista. Mi estudio deja en claro de dónde vino este discurso. Ver Nancy F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism* (New Haven, CT: Yale University Press, 1987), 36–40.

72 Gail Levin, *Edward Hopper: Una biografía íntima* (Nueva York: Knopf, 1995), 151.

73 Así lo recordaba Henri en 1915. Henri, citado en Perlman, *Robert Henri*, 67.

sociales de los hombres de clase media y alta⁷⁴. Henri retrata a una artista intensa que, después de haber luchado para crear, agarra sus pinceles y mira desafiante. Tanto Nivison como Henri sabían lo que ella desafiaba: las expectativas de una sociedad en la que las mujeres eran pintadas, no los pintores. Siguiendo su propio camino, la estudiante de arte de Henri derrotó al patriarcado cada vez que tomó el pincel⁷⁵.

Mientras reorganizaba la pedagogía en la Escuela de Arte de Nueva York, la exhibición de Macbeth, que se inauguró el 3 de febrero de 1908, ofreció la oportunidad de transformar otra esfera del mundo del arte estadounidense: el espacio de exhibición. Las paredes estaban divididas en ocho secciones iguales y cada artista era libre de exhibir cualquier cosa dentro de los límites del espacio asignado y “en línea visual”. Henri y sus aliados estaban seguros de que su ejemplo aumentaría las filas de los independientes. Antes de la exposición, desafiaron a la Academia Nacional con un anuncio de planes para establecer una galería propia, lo

74 Doezema, 89–96. Doezema equipara las referencias a la “virilidad” de Henri y su círculo con la retórica centrada en los hombres de las revistas populares y los críticos de arte chovinistas. Asignando un discurso dominante a uno disidente, sofoca las voces de Henri, Marsh y otros en el proceso.

75 Nivison admiraba a Henri porque animaba a sus alumnos a desarrollar su independencia. Ver Josephine Nivison, citado en Levin, 151.

suficientemente grande como para exhibir doscientas obras o más de esta manera⁷⁶.

De repente, el poder de la Academia Nacional fue atacado desde numerosas direcciones: la libertad artística cautivó a la prensa, se había puesto en marcha una escuela de arte hostil y se estaba preparando un espacio de exposición permanente para “independientes”. Al final resultó que la exhibición de Macbeth produjo una gran sensación, atrayendo a miles de visitantes. Las críticas a la exposición fueron mixtas, y la mayoría se pronunció a favor del trabajo de los artistas. Aquellos que atacaron el programa señalaron una variedad de fallos, como un dibujo deficiente y temas vulgares, críticas que, según William Innes Homer, traicionaban un sesgo claramente académico⁷⁷. Además, un escritor simpatizante, Charles Wisner Barrell, escribió que los críticos conservadores anónimos se burlaban de Los Ocho como una “escuela revolucionaria negra” de “personalismo”, “anarquía” y “caos”.⁷⁸

Henri no promocionó la exposición como un evento “anarquista”. No obstante, lo que puso en marcha en 1908 fue un intento de establecer una contracomunidad en las artes cuyas características definitorias (personalismo,

76 Homer, *Robert Henri*, 136, 131.

77 *Ibíd.*, 138, 145.

78 Charles Wisner Barrell, “Robert Henri—Revolutionary”, *Independent* 64 (25 de junio de 1908): 1429, 1432.

libertad de expresión, temas contemporáneos e igualitarismo en las escuelas de arte y espacios de exhibición) debían mucho al movimiento anarquista⁷⁹.

Henri no dejó un registro extenso de los teóricos o revistas anarquistas que leyó en la década de 1890 y principios de 1900.

Sabemos que a su regreso de Francia en 1893 introdujo a John Sloan en la polémica de Bakunin, *Dios y el Estado*, libro en el que el autor declaraba: “Rechazamos toda legislación, toda autoridad y todo privilegio, licencia, oficial e influencia jurídica... convencido de que sólo puede volverse en beneficio de una minoría dominante de explotadores frente a los intereses de la inmensa mayoría en sujeción contra ellos. En ese sentido somos anarquistas”⁸⁰.

A mediados de la década de 1890, Henri también estudió los escritos de Wilde y Tolstoi y más tarde rendiría homenaje a ambos anarquistas en un artículo publicado en *Mother Earth*⁸¹.

79 Esta era una “comunidad” en el sentido más completo. Henri reunió a artistas apelando a valores compartidos y luego construyendo instituciones alternativas sobre esta base.

80 Homer, *Robert Henri*, 78. Cita a Mikhail Bakunin, *God and the State* (Nueva York: Freeport Press, 1971), 35.

81 Robert Henri, “La apreciación de un artista”, *Mother Earth* 10 (marzo de 1915): 415.

El anarquismo llevó a Henri a concluir que “solo la libertad podía sacar lo mejor del individuo”, y en Europa desarrolló su pintura con esto en mente.

Henri buscó y estudió el trabajo de Velázquez, Hals, Rembrandt y Manet porque creía que sus estilos expresivos los marcaban como “individuos nobles, cuyas sensibilidades y respuestas a sus temas eran evidentes en cada pincelada”⁸².

Sin duda, el ejemplo de estos artistas fue importante, pero los fundamentos políticos de la técnica de Henri se encuentran en otra parte, en la declaración principal de Tolstoi, *¿Qué es el arte?* (1898).

Aunque el bakuninista Henri no se habría adherido a la dimensión cristiana del anarquismo de Tolstoi, sabemos que estaba interesado en las ideas del anarquista ruso y, específicamente, en las que se esbozan en *¿Qué es el arte?*⁸³

Tolstoi escribió que el arte valioso era un acto de comunicación emotiva entre el artista, su tema y, en última instancia, el público. Contrapuso este arte individualista y expresivo “auténtico” con el arte “falso” de las academias

82 Avrich, *La Escuela Moderna*, 147.

83 Rebecca Zurier, “The Making of Six New York Artists”, *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (Nueva York: Museo Nacional de Arte Estadounidense en asociación con WW Norton, 1995), 62–63.

européas, basado en la imitación de tradiciones artísticas muertas, cuyo único propósito era el engrandecimiento de las clases adineradas⁸⁴.

Aquí tenemos una clave para la politización del arte de Henri. El estilo vigoroso y apresurado de retratos como *Celestina* (1908) fue el sello de su propia “autenticidad”.

Una carta que Henri envió a sus padres, fechada el 29 de marzo de 1890, proporciona una visión más amplia de las dimensiones anarquistas de su práctica artística. Henri había asistido al séptimo Salón de los Independientes donde vio una pintura de “Willette, un hombre que ha realizado un trabajo notablemente inteligente en cierta escuela de ilustradores franceses, o más bien dibujantes en París”. “Hace un año”, continuó, “[Willette] realizó una exhibición de su trabajo, una exhibición muy interesante”. La pintura representaba un tren “como una especie de máquina infernal que atravesaba la civilización destruyendo a la gente”⁸⁵.

84 León Tolstoi, *¿Qué es el arte?* (Nueva York: Funk and Wagnalls, 1904), 118–19, 120–23.

85 Robert Henri a sus padres, París, 29 de marzo de 1890, Robert Henri Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC (en adelante, AAA). Henri escribe extensamente sobre las pinturas de Theo Van Rysselberghe, lo que me lleva a concluir que la carta fue escrita en 1891. Van Rysselberghe exhibió en 1891, no en 1890. Hutton, “Chronology”.



Robert Henri. Celestina. 1908. Óleo sobre lienzo,
Museo y Escultura Hirshhorn Garden

El artista al que se refería Henri era Adolphe Willette, anarquista e ilustrador de la revista anarquista de Emile Pouget *Père Peinard* y el notorio *Père Peinard Almanac*.

Fundado en 1889 y escrito en jerga de la clase obrera, *Père Peinard* disfrutó de una inmensa popularidad entre los trabajadores de París.



El verdadero cólera. Nd Reproducido en Felix Dubois,
The Anarchist Peril. Londres: T. Fisher Unwin, 1894.

Otros artistas que contribuyeron a él, todos anarquistas,
incluyeron a Maximilien Luce, Camille y Lucien Pissarro,
H.-G. Ibels, Theophile Steinlen y Félix Vallotton.



Ah! Les affaires sont les affaires! California. 1897.
Reproducido en Almanach du Père Peinard, 1897.

Una muestra de sus ilustraciones refleja su orientación militante y de guerra de clases: “The True Cholera” posaba a un cerdo capitalista complaciente que roncaba en un sillón sobre cuerpos en descomposición; “Nuestra Preciosa Igualdad” contrastaba un suntuoso banquete de “festejo de ricos” con una familia “en estado de semi-hambruna”, acampada al costado del camino; y Willette describió la venganza de un minero que empuña un pico sobre un industrial burgués que tiembla cuando el minero declara “¡Oh! ¡Negocios son negocios! ¡Bueno, yo también quiero

hacer negocios y voy a empezar contigo!”⁸⁶. Estos representaban la “escuela de ilustradores franceses en París” a la que se refería Henri.

Si examinó el trabajo de agitación de estos artistas en las publicaciones anarquistas, también podemos esperar que se familiarizara con las posiciones artísticas del movimiento. Las opiniones expresadas en su carta a sus padres sugieren que así fue. Describía a los Independientes como una sociedad de artistas rechazados por la academia francesa “quienes, firmes en sus propias convicciones sobre cómo y qué pintar, no se darán por vencidos y se volverán seguidores de las rutinas más populares, sino que instituirán un salón propio, donde no haya jurado y donde cada uno pueda expresarse... como mejor le parezca”. Henri elogió a los artistas innovadores del salón “por su audacia, sus ideas y sus muchas buenas cualidades” y descartó a los que copiaban los estilos establecidos como “casos perdidos tan atrasados que nunca tendrían la posibilidad de ponerse al día”. La “[sala] más interesante” de la exposición era la de los neoimpresionistas, un grupo con el que Henri evidentemente ya estaba familiarizado. Allí admiró pinturas de Charles Angrand, Anna Boch, Henri-Edmond Cross, Albert Dubois-Pillet, Luce, Georges Seurat, Paul Signac, Lucien Pissarro y Theo Van Rysselberghe⁸⁷. Todos, con la excepción de Seurat, Boch y Dubois-Pillet, contribuían con

86 Halperín, 256.

87 Robert Henri a sus padres, 29 de marzo de 1890.

ilustraciones para *Père Peinard* o para la revista anarco-comunista *Les temps nouveaux*, y entre ellos sólo la adhesión de Boch y Seurat al anarquismo es incierta⁸⁸.

Henri tenía cosas críticas que decir sobre las diversas pinturas que vio en la exhibición, pero lo que lo cautivó fue el apoyo de los Independientes a la individualidad artística y la libertad institucional, valores que, a principios de la década de 1890, se identificaban con la acracia tanto en el anarquismo como en el arte⁸⁹. Los Independientes jugaron un papel particular a este respecto. Su exhibición, que desafió al salón oficial con un evento “libre, democrático y sin jurado”, fue considerada por muchos como un sitio importante para el anarquismo. Esta tesis la encontramos resumida en la revista literaria radical *La Cravache*, donde, en 1888, el crítico Desclozeaux decía: “Pequeño ayer, grande hoy, inmenso mañana, la Sociedad [de los Independientes] está destinada a matar el arte oficial, a sustituirlo con el arte libre” Dentro de algunos años, quizás, la Sociedad será todo; porque va a resucitar una verdad que parecía muerta; porque se atrevió a recordar que en el arte

88 Aline Darbel, *Les temps nouveaux: 1895–1914* (París: Editions de la reunion des musees Nationaux, 1987), 43–46. Durante la década de 1890, las ilustraciones de los neoimpresionistas aparecieron tanto en *Père Peinard* como en los almanaques de la revista de 1894, 1896, 1897, 1898 y 1899. Los almanaques se han vuelto a publicar en *L'Almanach du Père Peinard: 1894–1896–1897–1898–1899*, edición Pierre Drachline (París: Papyrus, 1984).

89 Hutton, 51.

la única organización legítima es la anarquía”⁹⁰. De manera similar, el mismo Emile Pouget elogió la exhibición de los Independientes sin jurado como la fuente de “la Liberté” mientras gritaba “¡Merde!” en el salón rival Ecole des Beaux-Arts⁹¹. De hecho, la Independent’s Society y su salón anual fueron vistos como un bastión organizativo de la anarquía por una buena razón. Los neoimpresionistas que tanto interesaban a Henri ayudaron a fundarlo y habían sido participantes clave desde el inicio del salón en 1884⁹².

La organización de la exposición Macbeth de Henri, por lo tanto, fue más que una respuesta a sus propias frustraciones con la academia. Su impulso para poner en juego una contracomunidad en la que pudieran florecer el personalismo, la libertad de expresión y el igualitarismo estaba enraizado en la teoría anarquista y en su propia experiencia en París, donde el poder social del anarquismo en las artes se había fortalecido enormemente a través de la creación de exposiciones alternativas y una escuela de artistas aliados al movimiento.

Después de que cerrase la exhibición Macbeth, Henri continuó publicitando sus ideas, eligiendo como vehículo

90 Desclozeaux, citado en *ibíd.*

91 Emile Pouget, “Balade chez les artisses independants “, *Pere Peinard* (9 de abril de 1893) en Roger Laglais, ed., *Le Pere Peinard* (Paris: Galilee, 1976), 310–11.

92 Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 55.

principal a *The Craftsman*. Esta reseña fue publicada por Gustav Stickley, quien dirigía un gremio de artes y oficios con sede en Eastwood, Nueva York⁹³. Stickley a menudo publicaba artículos de anarquistas y socialistas, proporcionando un foro en el que los radicales preocupados por los desarrollos artísticos en Estados Unidos podían expresar sus puntos de vista⁹⁴. Uno de ellos fue Henri, cuyo artículo, “El progreso en nuestro arte nacional debe surgir del desarrollo de la individualidad de las ideas y la libertad de expresión: una sugerencia para una nueva escuela de arte”, apareció en la edición de enero de 1909⁹⁵. El artículo era oportuno. Acababa de dejar la Escuela de Arte de Nueva York a principios de enero para establecer la Escuela de Arte Henri, que operó desde 1909 hasta 1912⁹⁶.

La parte superior de cada página tenía el título “Individualidad y libertad en el arte”, temas sobre los que Henri expuso extensamente. “Para expresar cualquier

93 “Anuncios”, *Craftsman* 4 (julio de 1902): np

94 Stickley publicó numerosos artículos del teórico del arte del Partido Socialista John Spargo y del crítico de arte anarquista Sadakichi Hartmann, así como extractos de los escritos de Kropotkin sobre artes y oficios. Sobre el socialismo de Spargo, ver Weinstein, 26. Sobre el anarquismo de Hartmann, ver Avrich, *The Modern School*, 126.

95 Robert Henri, “El progreso en nuestro arte nacional debe surgir del desarrollo de ideas y la libertad de expresión: una sugerencia para una nueva escuela de arte”, *Craftsman* 4 (enero de 1909): 387–401.

96 Valerie Ann Leeds, *My People: The Portraits of Robert Henri* (Seattle: University of Washington Press, 1994), 114.

cosa”, argumentaba Henri, uno debe “reconocer en [uno mismo] un individuo, uno nuevo, muy distinto de los demás”. Era necesario, por tanto, “cultivar en nuestros alumnos el deseo de buscar y encontrar por sí mismos el valor de sus pensamientos y el poder de expresarlos”. Una escuela de arte que lograra esto crearía “artistas de la mente, la filosofía, la simpatía, el coraje, la invención, tomando su trabajo como un asunto de vital importancia para el mundo, considerando su técnica como el medio de expresión de su filosofía de vida más personal, su punto de vista sobre el tema que debe ser importante y digno de sus poderes de ver y entender”. Los valores descritos en este artículo eran los mismos que Henri había inculcado en Marsh y Nivison, valores que ahora profundizaría en la Henri School, donde los artistas inventaban nuevos estilos para satisfacer sus necesidades o tomaban prestado del antiguo vocabulario del arte pasado para poder “reorganizar los pensamientos de otras personas” para que se correspondan con “su propia imagen de la vida”⁹⁷.

La filosofía de Henri era materialista, es decir, desmitificaba la práctica artística, poniéndola en línea con la vida del artista al transformar el arte en un modo de expresión personal y, potencialmente, de lucha social⁹⁸. El

97 Henri, “Progreso en nuestras artes nacionales”, 389, 391, 392, 399–400.

98 Sobre el materialismo anarquista, véase Neil Nehring, *Flowers in the Dustbin: Culture, Anarchy, and Postwar England* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), 150–51.

sistema académico, por otro lado, exigía que el artista emulara ideales clásicos muy alejados de la vida del artista. Henri señaló a los académicos en ciernes con los que se había encontrado en París en “Julian's and the Beaux Arts”, a quienes colmaban de medallas y premios con la suposición de que se estaban convirtiendo en “grandes artistas”. Ellos “no podían pintar un cuadro original” porque toda su formación consistía en copiar “según los dictados de Bouguereau y otros”⁹⁹. El idealismo estético encerró el arte en estasis, alienando al artista de sí mismo y la producción de arte de la evolución de la sociedad. En contraste, el arte que fomentaba Henri era comprometido, innovador y moderno en virtud de su base en la personalidad del artista. Este discurso elevó el individualismo artístico como garante de la originalidad, la autenticidad de la expresión y la relación con la vida contemporánea; en una palabra, las características del modernismo de Henri eran anarquistas.

Una vez más, Tolstoi influyó en esta faceta de su filosofía. En sus escritos sobre educación, Tolstoi trazaba distinciones entre cultura y educación que invitan a la comparación con el contraste de Henri entre la enseñanza académica y su suposición de que el artista debe basar su tema en la “vida” en lugar de en los dictados académicos. Mientras que la “educación” era un ejercicio autoritario de coerción que obligaba a las personas a conformarse, la “cultura” era una dimensión libre de la vida que surgía de las propias

⁹⁹ Henri, “Progreso”, 394.

personas. La tarea de los anarquistas, por lo tanto, era transformar el aprendizaje en un proceso de adquisición cultural, creando escuelas donde el maestro no impusiera formas preconcebidas al estudiante y el estudiante tuviera “la plena libertad de valerse de la enseñanza que respondía [a] su necesidad”¹⁰⁰. De la misma manera, Henri argumentaba que la única educación que valía la pena era la que daba a los estudiantes rienda suelta para expresarse y así convertirse en una fuerza cultural de la sociedad. Henri funcionaría como el maestro de Tolstoi, depositando su fe en la creatividad de sus alumnos y sus elecciones artísticas en lugar de en las restricciones académicas.

Habiendo fundado su propia escuela, Henri renovó sus esfuerzos para establecer un espacio de exhibición alternativo. El 11 de marzo de 1910 se dio un primer paso en esta dirección, cuando Henri, Sloan, Davies y el joven artista Walt Kuhn acordaron recaudar dinero para alquilar un edificio vacante en 29–31 West 35 Street durante el mes de Abril para montar allí una gran “Exhibición de Artistas Independientes” sin jurado ni premios (finalmente, otros cinco contribuyeron con dinero al esfuerzo, incluidos Clara Tice y Guy Pène du Bois). Participaron ciento tres artistas (aproximadamente la mitad de ellos alumnos de Henri), y se ordenaron alfabéticamente un total de 260 pinturas, 20

100 Ver la discusión de Joel Spring sobre Tolstoi en Joel Spring, *A Primer of Libertarian Education* (Montreal: Black Rose Press, 1980), 48.

esculturas y 219 dibujos y grabados, con iluminación eléctrica para cada pintura en exposición¹⁰¹.

Como era de esperar, el evento se interpretó como un desafío para la academia¹⁰². Guy Pène du Bois, alumno de Henri y crítico de arte del periódico *New York American*, proporciona una idea de cómo Henri y sus aliados querían que se entendiera el evento¹⁰³. El 14 de marzo, du Bois publicó una reseña despectiva de la exhibición de primavera de la Academia Nacional de Diseño, escribiendo: “Modernidad, individualidad, [y] el espíritu verdaderamente artístico que siempre se asocia con la expresión de las impresiones de una personalidad” no se encontraban en sus paredes. Más bien, la academia fomenta “el genio de lo común: la facultad de ver la naturaleza impersonalmente y reproducirla con fidelidad”. Du Bois descartó la exhibición como una exhibición banal en la que la filosofía del arte de la academia había “alcanzado su cenit”¹⁰⁴.

101 Homer, *Robert Henri*, 152–54. Sloan enumera colaboradores adicionales en *New York Scene*, 398.

102 *Ibid.*, 153.

103 En su diario, John Sloan celebró la participación de Du Bois en el evento y anotó su posición como crítico en el *New York American*. Sloan, *Escena de Nueva York*, 398.

104 Guy Pène du Bois, “National Academy of Design Has Reached Its Zenith”, *New York American*, 14 de marzo de 1910, pág. 8.

Tres días después, el 17 de marzo, su columna anunciaba con titulares en negrita: “Gran exhibición de arte moderno aquí el 1 de abril”. El artículo destacaba que la exposición había sido organizada por Henri siguiendo el modelo del Salón de los Independientes de París y estaba concebida como un desafío a la Academia Nacional. Para ello, los organizadores habían seleccionado “cuadros de los realistas, de los impresionistas, de los hombres que, con Matisse, siguieron las teorías de Cézanne, de los seguidores del arte geométrico de Picasso y de hombres cuyo arte, puramente personal, no está directamente conectado con un movimiento perceptible”¹⁰⁵. En la inauguración, du Bois se volvió sensacionalista: “La exhibición de los artistas independientes atrae inmensas multitudes”, declaraba el titular del 4 de abril. La popularidad de los independientes había expuesto el “filisteísmo” de la academia para que todos lo vieran, escribió. Aquí estaba la prueba de que “Estados Unidos no carece de personalidad”. Aunque la academia, como la burguesía estadounidense, permaneció impasible, ya no podía afirmar que era “nacional” porque los “insurgentes” del arte habían llegado con un punto de vista personal que el público ansiaba¹⁰⁶.

105 Guy Pene du Bois, “Great Modern Art Display Here 1 April”, *New York American*, 17 de marzo de 1910, pág. 8.

106 Guy Pène du Bois, “Exposition by Independent Artists Attracts Immense Throngs”, *New York American*, 4 de abril de 1910, pág. 8.

Henri desarrolló estos argumentos. En medio de la exposición, el 21 de abril, *The Craftsman* publicó un artículo, “La Exposición de Artistas Independientes de Nueva York”, en el que proclamaba su filosofía de enseñanza y la exposición en sí misma como “una manifestación de independencia en el arte y de la absoluta necesidad de tal independencia”¹⁰⁷. La tendencia actual en Estados Unidos era “hacia el desarrollo de la personalidad” y el consiguiente despertar en asuntos artísticos que ejemplificaban los independientes. “Libertad para pensar y para mostrar lo que piensas, eso es lo que representa la exposición”, afirmó¹⁰⁸.

Henri también planteó un plan para un espacio de exhibición en Nueva York que desplazaría permanentemente las galerías de la Academia Nacional de Diseño. Propuso que la ciudad de Nueva York equipara un edificio tres o cuatro veces más grande que el de la Academia Nacional con galerías donde grupos de veinte artistas pudieran montar obras para exhibición cada mes. Ningún jurado o comité de ejecución regularía el proceso. Los artistas, en efecto, se juzgarían a sí mismos al deliberar sobre a quién incluir en su grupo. El único otro juez sería el

107 Sloan anota la fecha de publicación en *New York Scene*, 412. Robert Henri, “The New York Exhibition of Independent Artists”, *Craftsman* 18 (mayo de 1910): 160.

108 Henri, “La exposición de Nueva York”, 160.

público¹⁰⁹. Este esquema amenazó no solo a la academia, circunnavegó el sistema de galerías comerciales, que estaba dominado por los viejos maestros europeos, los académicos y los Barbizons¹¹⁰. Cuando las galerías comerciales consideraron a los artistas estadounidenses, las tarifas cobradas por exhibir impidieron que cualquiera, excepto los más establecidos, montara una exposición¹¹¹. Una galería pública haría de este monopolio particular una cosa del pasado¹¹².

Con planes como este, la exhibición de los Independientes atrajo muchos comentarios, a veces con consideraciones políticas. Arthur Hoeber, académico y crítico de arte del *New York Globe*, por ejemplo, llamó a la exposición “el día del Insurgente, el Revolucionario, el Independiente, en el

109 *Ibíd.*, 171.

110 Escuela de Barbizon se ha denominado al conjunto de pintores paisajistas, en un principio franceses, que entre 1830 y 1870 frecuentaron el entorno geográfico del bosque de Fontainebleau, llegándose a instalar – temporalmente muchos y de forma definitiva algunos– en el pueblo de Barbizon y sus alrededores. Están encuadrados dentro del Realismo pictórico francés. [N. d. t.]

111 Christine I. Oaklander, “Galería de arte de Madison de Clara Davidge: sembrando la semilla para el Armory Show”, *Archives of American Art Journal* 36, núms. 3–4 (1996): 21.

112 Al año siguiente, realizó sus planes en una escala modesta en el MacDowell Club de Nueva York, que acogió una serie de exposiciones colectivas organizadas por artistas a instancias de Henri. Véase Perlman, 102.

arte, así como en otras direcciones”¹¹³. De manera similar, el *New York World* publicó una reseña vinculando la exhibición con la “influencia insurgente” en “la política, la religión y la sociedad en general”, mientras que el periódico del Partido Socialista *The New York Call*, la celebró como una manifestación de radicalismo artístico y social¹¹⁴.

Aquí el anarquismo entró en el léxico crítico evaluando los esfuerzos de Henri. En una reseña para el *New York Sun*, el crítico de arte James M. Huneker, cuyos propios gustos favorecían el arte simbolista de la década de 1890, hizo una evaluación cáustica de las pretensiones revolucionarias de la exposición. En los Independientes, escribió Huneker, “todos los muchachos y muchachas, los insurgentes, revolucionarios, anarquistas, socialistas, todos los opositores a cualquier forma de gobierno, a cualquier método de disciplina”, habían sido exhibidos en “un vodevil de color... El gesto es valiente, como dicen en los círculos anarquistas parisinos cuando algún imbécil le tira una bomba a un gendarme”. Ciertamente, el evento fue un golpe contra la academia, pero a pesar de todo, el estado

113 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 5 de abril de 1910, pág. 10. Hoeber fue nominado a la academia como miembro asociado en 1909. Ver *Exposición conmemorativa de miembros de la Academia Nacional de Diseño, 1825–1925*, catálogo exposición (Washington, DC: Corcoran Gallery of Art, 1925), 24.

114 Henry Tyrrell, “The Battle of the Artists”, *New York World*, 5 de junio de 1910, revista sec., 6; Courtenay Lemon, “Arte independiente en Nueva York”, *New York Call*, 29 de mayo de 1910, 16

del arte estadounidense no avanzó. En cambio, “el péndulo”, escribió Huneker, había “oscilado de la insipidez y el convencionalismo de la Academia al extremo opuesto: a la crudeza y la vulgaridad aburrida... y banalidades de pintura, dibujo y composición miserables”. “Cuanto más manchan [su pintura], más tiran de los faldones de los pintores como Henri”, fue su fulminante conclusión¹¹⁵.

Aunque el impulso de Henri para socavar el control académico del arte estadounidense se inspiraba en el anarquismo, trabajó en un relativo aislamiento del movimiento anarquista hasta 1911. A finales de enero de ese año asistió a una conferencia de Emma Goldman en Toledo, donde quedó cautivado por su discurso y compró una copia de su libro, *Anarchism and Other Essays*, que leyó de inmediato¹¹⁶. En la conferencia de Toledo también dejó su tarjeta y pidió ser informado de próximas conferencias. Goldman recordaría más tarde que en ese momento ella reconoció su nombre, estaba familiarizada con su trabajo y había visto sus exposiciones. Luego, en el otoño de 1911, asistió a una serie de conferencias de Goldman en Nueva York y se presentó. Le encantó saber que Henri tenía una “concepción anarquista del arte y su relación con la vida” y,

115 James M. Huneker, “Around the Galleries”, *New York Sun*, 7 de abril de 1910, pág. 6.

116 La conferencia se llevó a cabo la noche del 29 de enero. En su diario, Henri describió el discurso de Goldman como “notable” y escribió que su libro era “una gran obra de una gran mujer”. Henri, citado en Homero, *Robert Henri*, 180.

a fines de 1911, le sugirió que enseñara arte en el Centro Ferrer, que era entonces el epicentro anarquista de Nueva York¹¹⁷. Henri ya conocía el lugar, ya que había contribuido con libros y reproducciones de pinturas al centro en febrero a instancias de su vecino, Bayard Boyesen¹¹⁸. Comenzó a dar clases en el Centro Ferrer en noviembre de 1911 y cerró la Escuela de Arte Henri poco después¹¹⁹.

El centro fue fundado en honor a Francisco Ferrer, un educador anarquista ejecutado por la monarquía española en 1909 por supuestamente organizar un levantamiento contra el gobierno en Barcelona. La campaña internacional para prevenir el asesinato y las protestas posteriores a la ejecución atrajeron la atención de miles de personas en todo el mundo sobre las ideas de Ferrer para una educación infantil racional y no sectaria, puestas en práctica por el mismo Ferrer en varias “Escuelas Modernas”. En Nueva York, Goldman, Berkman y Boyesen se juntaron con otros anarquistas y simpatizantes radicales para fundar el Centro Ferrer y la Escuela Moderna para niños, que abrió el 1 de enero de 1911 en 6 St. Mark's Place. Durante su existencia entre 1911 y la primavera de 1918, el centro se mudó tres veces: desde su ubicación original a 104 East Twelfth Street

117 Goldman, *Viviendo mi vida*, 2:528, 529.

118 Abrams, “Catalizador para el cambio”, 215, n. 47. Tanto Henri como Boyesen residían en Gramercy Park, una plaza de apartamentos y casas ubicada en el centro de Manhattan.

119 Perlman, 155.

a fines de 1911 y luego a su ubicación definitiva en 63 East 107th Street a fines de 1912. En 1915, la Modern School for Children se separó del centro y se trasladó a una colonia anarquista en Stelton, Nueva Jersey, donde siguió funcionando hasta principios de la década de 1950¹²⁰.

La ubicación de 63 East 107th Street era una casa de piedra rojiza de tres pisos con un salón de actos principal iluminado por el sol en el primer piso. En 1914, los visitantes eran recibidos por un dibujo, *The Path of Progress*, del caricaturista socialista estadounidense Baljour Ker, montado justo dentro de la entrada. Ker representaba a Ferrer postrado en un camino abierto, coronado por un ángel alado: instrumentos de tortura flanqueados por las lápidas de víctimas pasadas del Estado que se extendían a lo largo del camino detrás de él. Frente a la puerta de la sala de conferencias había un retrato de tamaño natural de Ferrer, y un “bronce del estudio de Constantin Meunier” colgaba detrás del podio del orador (lo más probable es que este relieve se haya comprado en una exposición de esculturas, pinturas y pasteles de Meunier), y bocetos realizados en la Universidad de Columbia en la primavera de 1914)¹²¹. Las paredes de la sala estaban decoradas con

120 Avrich, *La Escuela Moderna*, 31–32, 69, 33, 69–70, 48–49.

121 Leonard D. Abbott, “The Ferrer School in New York”, *Everyman* 10 (diciembre de 1914): 8. Constantin Meunier (1831–1905) fue un escultor belga de clase trabajadora asociado durante mucho tiempo con el movimiento anarquista que contribuyó con litografías a *Les temps nouveaux* (Egbert, 241). La exposición Meunier, celebrada en la Biblioteca Avery de

“pinturas presentadas por Henri” y retratos de radicales libertarios, incluidos Tolstoi, Ibsen, Whitman, William Morris y Kropotkin¹²².

Desde sus inicios, el centro fue un importante lugar de encuentro para eventos y organizaciones anarquistas, con una gran red de apoyo en la comunidad radical y un periódico, *La Escuela Moderna*, para propagar sus actividades. Este “océano hirviente de pensamiento y actividad”¹²³ atrajo a toda la gama de la población diversa de Nueva York: judíos, franceses, alemanes, italianos, españoles, ingleses, irlandeses, rusos, rumanos, africanos y asiático-americanos se podían encontrar allí¹²⁴. En 1914 el

la Universidad de Columbia en la primavera de 1914, atrajo la atención y los elogios de los círculos radicales. Véase, por ejemplo, Max Baginski, “Constantin Meunier”, *Mother Earth* 8 (febrero de 1914): 371–73, y Philips Russell, “Constantin Meunier, Sculptor of Labor”, *International Socialist Review* 14 (mayo de 1914): 661.

122 Abbott, “La Escuela Ferrer en Nueva York”, 8.

123 Describió el centro el director de teatro Morris Jagendorf. Ver entrevistas de Paul Avrich con Moritz Jagendorf, ciudad de Nueva York, 14 de abril de 1972, 28 de mayo de 1973, 23 de febrero de 1978, en Paul Avrich, *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 220. Nacido en Austria, Jagendorf, el fundador-director del Teatro Libre del Centro Ferrer, se había convertido en anarquista a la edad de trece años después de leer *El ego y su propiedad de Stirner*. Su familia emigró a los Estados Unidos en 1903. Jagendorf se formó como dentista en la Universidad de Columbia, donde encontró una copia de *Mother Earth*. Escribió a Goldman y le aconsejaron unirse al Centro Ferrer.

124 Harry Kelly, “Roll back the Years: Odyssey of a Libertarian”,

anarquista Leonard D. Abbott escribió que el Centro Ferrer se dedicaba a cuatro tipos diferentes de actividad: (1) La conducción de una escuela diurna donde a los niños se les debería enseñar sobre líneas modernas, científicas y libertarias, y donde el credo o el “ismo” no deberían tener lugar. (2) La conducción de clases vespertinas para adultos en las que todas las actividades de la vida debían estar sujetas al más profundo análisis, debiendo desarrollar la solidaridad y fomentar la autoexpresión en el más alto grado. (3) La celebración de conferencias, discusiones y debates que traten de las cuestiones vitales del día. (4) La creación y mantenimiento de un centro radical y sala de lectura donde hombres y mujeres ansiosos por la llegada de un nuevo tiempo puedan estimular sus mentes o disfrutar de la relajación que proviene de las relaciones sociales¹²⁵.

La clase de Henri fue una parte integral de esta mezcla enriquecedora. Aquí, escribió Goldman, los estudiantes encontraban “un espíritu de libertad que probablemente no existía en ningún otro lugar de Nueva York”. Animó a sus alumnos a experimentar, discutió el trabajo de Matisse, Picasso y otros, y los envió a la galería 291 de Stieglitz para estudiar el arte que se exhibía allí¹²⁶. También recibió una ayuda invaluable de su antiguo alumno y compañero

“Excerpts”, (manuscrito no publicado) Tamiment Library, Nueva York, 13.

125 Abbott, “La Escuela Ferrer en Nueva York”, 7.

126 Avrich, *La Escuela Moderna*, 149.

anarquista George Bellows, quien lo ayudó con la enseñanza¹²⁷.

Los horarios de las clases variaban, pero desde el principio las sesiones se hacían al menos tres días a la semana. Por ejemplo, en la primavera de 1913, The Modern School anunció la clase de arte (con modelo) los martes y viernes por la noche y la instrucción en pintura todos los domingos por la mañana¹²⁸. El éxito de estas clases puede medirse por los artistas y críticos de arte asistentes: Max Weber, Man Ray, Adolf Wolff, Carl Zigrosser, Manuel Komroff, Abraham Walkowitz, William and Marguerite Zorach, Moses Soyer, Ben Benn, Robert Minor, Rockwell Kent y John Weichsel forman una lista parcial¹²⁹.

La inauguración pública de la clase de arte del Centro Ferrer de Henri tuvo lugar el 18 de marzo de 1912 y se informó en el *New York Times*. Boyesen, un anarquista

127 “Clases nocturnas para adultos”, *Modern School* 1 (primavera de 1913): np.

128 Avrich, *La Escuela Moderna*, 149.

129 “Sees Artists' Hope in Anarchist Ideas”, *New York Times*, 18 de marzo de 1912, pág. 8. Durante su corta permanencia en Columbia (aproximadamente de 1908 a finales de 1911), Boyesen enseñó en el Departamento de Inglés y Literatura Comparada hasta que el presidente de la universidad, escandalizado por su abierta adopción del anarquismo, lo obligó a dimitir. En el Centro Ferrer Boyesen impartió la clase de Escuela Moderna para niños y disertó sobre diversos temas; Allan Antliff, “Carl Zigrosser y la escuela moderna: Nietzsche, el arte y el anarquismo”, *Archives of American Art Journal* 14, no. 4 (1994): 16–8.

individualista, fundador del Centro Ferrer, profesor de la Escuela Moderna y ex profesor en la Universidad de Columbia, pronunció un discurso conmovedor titulado “La esperanza de los artistas en las ideas anárquicas” ante una audiencia de escultores, artistas y artistas estudiantes¹³⁰. Se colgó un grupo de pinturas de Henri con el propósito de ilustrar la charla de Boyesen, que trataba sobre los artistas y su relación con el anarquismo.



Bayard Boyesen. California. 1911.
Fotografía. New York Times, 15 de enero de 1911.

Boyesen abrió con un estridente ataque al establishment del arte. “Todos los artistas de 35 años o así que están haciendo algo grande en esta ciudad”, afirmó, “no son

130 “La esperanza de los artistas en las ideas anarquistas”, 8.

graduados de la Escuela de Arte de Nueva York [recordemos que Henri se había ido en 1909] o de la Academia Nacional. Más bien, como Kent y Bellows, son alumnos de Henri”¹³¹. Henri se puso de pie. Y debido a que todos los artistas genuinamente inspirados han defendido la libertad absoluta de conciencia, necesariamente han estado exactamente donde están los anarquistas filosóficos. Hay algo irreconciliablemente diferente en los procesos de inspiración y de enseñanza en las escuelas de arte establecidas. Las escuelas de arte nunca han aplastado a un genio absoluto, aunque han estorbado y retardado a muchos¹³².

Los gobiernos planteaban la última amenaza para el artista. En cuanto se sentían amenazados por lo expresado por los artistas, se volvía contra ellos. Boyesen leyó una lista de escritores, artistas y músicos que habían sufrido a manos de los gobiernos y terminó con una pregunta: “¿Qué significa esto?” “Significa”, prosiguió, “que el artista exige libertad absoluta para el libre juego de la inspiración que lo domina y lo impulsa, y ahí mismo se da la mano con la anarquía filosófica”¹³³.

Boyesen luego describió el estado mental del artista en sus momentos más agudos de creatividad como uno de

131 Ibídem.

132 Ibídem.

133 Ibídem.

autoexpresión desenfrenada. “Lo que hace el artista”, argumentó, “es proyectar fuera de sí mismo la idea más alta que le es posible concebir”. Aludiendo a las enseñanzas serias de la academia, enfatizó que la creatividad era un acto de imaginación, no del intelecto. Cuanto más escapaba el artista de la influencia de las academias, más se acercaba a una visión que era expresiva de sí mismo y, por lo tanto, “pura”. Por lo tanto, el verdadero arte era “sobre todo irrespetuoso” con las restricciones sociales y solo podía ser domesticado para servir a las necesidades de la sociedad después del hecho. Boyesen terminó proclamando que el éxito de Henri y sus aliados en liberar a los artistas de las garras de los académicos anunciaba el advenimiento de una revolución social. “Solo en las revoluciones ha habido una puerta abierta para el arte idealista”, razonó. “Con este hecho en mente, deseo que consideren cómo nuestro arte actual está surgiendo a niveles más altos, llevado por una marea que ningún hombre ha medido”¹³⁴. Lamentablemente, el reportero del periódico no mencionó cuáles de las pinturas de Henri se colgaron ese día. Sin embargo, el mensaje era claro: Henri era un anarquista al frente de un movimiento del arte moderno para liberar a los artistas estadounidenses de las restricciones académicas y sociales. Este movimiento fue parte de una revuelta contra

134 Emma Goldman, “Nation Seethes in Social Unrest—Goldman”, *Denver Post*, 26 de abril de 1912, 1:11.

todas las formas de opresión; y en el Centro Ferrer, Henri estaba juntando aliados.

Goldman fue otra voz que propagó este mensaje. A fines de diciembre de 1911, se embarcó en una serie de conferencias a través del país que incluía una charla llamada “Arte y revolución”. El abril siguiente, en Denver, aprovechó la oferta del periódico *Denver Post* para abrirle sus páginas. Goldman escribió “The Social Unrest”, un artículo de tres partes para el *Post* que resumía varios temas de sus conferencias, incluido “Arte y revolución”. Como Boyesen, su tesis principal era que la disensión cultural, incluida la revuelta artística encabezada por Henri, indicaba que la revolución no estaba lejos. Comenzó citando el ejemplo de la educación de los niños. En este campo se cuestionaban los viejos métodos disciplinarios de instrucción defendidos por las escuelas públicas. Boyesen, por ejemplo, argumentaba que “el niño tiene tanto derecho a sí mismo como el adulto, y que la personalidad del niño durante los años sensibles y peligrosos de la primera juventud debe mantenerse libre de las manos intrusas que lo moldearían de acuerdo a modelos preconcebidos”. Como resultado de esta “herejía” había perdido su puesto en la Universidad de Columbia. Sin embargo, el espíritu de inquietud que encarnaba seguía creciendo en todo tipo de esfuerzos literarios, dramáticos y artísticos¹³⁵.

135 *Ibíd.*

Este espíritu, que apuntaba hacia “un horizonte más amplio de expresión individual y armonía social”, también informó al movimiento feminista rebelde, al movimiento anarco-sindicalista y a la “desintegración del viejo ideal del arte”, escribió Goldman. En este último ámbito, el principal “rebelde e iconoclasta” fue Robert Henri. Luego citó al artista: La demanda de Henri era por la libertad artística y “el reconocimiento de la calidad creativa en el hombre, que, como él nos dice, nunca puede afirmarse por mandato del millonario o el capricho de la matrona de la sociedad [o] las escuelas de arte institucionalizadas”. Parafraseando a Henri, concluyó: “El verdadero genio creativo, que el Sr. Henri cree que es inherente a la mayoría de nosotros, solo puede surgir mediante el crecimiento de la personalidad y la afirmación intrépida de la individualidad, o para ser más explícitos, en armonía y libertad”¹³⁶. “Armonía y libertad” eran términos que codificaban la noción de una sociedad reconstruida según un esquema inmerso en los principios del comunismo anarquista tal como lo definieron Kropotkin, Reclus y otros¹³⁷. Inmerso como estaba en los escritos

136 Véase el resumen magistral de Robyn Sue Roslak de la teoría anarco-comunista en “Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth”, 195–217.

137 Emma Goldman, *Anarchism and Other Essays* (Nueva York: Dover Press, 1969), 53, 55. En su folleto “Modern Science and Anarchism” (disponible a través de *Mother Earth* en 1906), Kropotkin escribió: “El Estado es una institución que está desarrollado con el propósito mismo de establecer monopolios a favor de los dueños de esclavos y siervos, los terratenientes, canónicos y laicos, los comandantes militares, los nobles y, finalmente, en el siglo XIX, el capitalista industrial, a quien el Estado

anarquistas, Henri bien pudo haber absorbido estos principios independientemente de Goldman; en todo caso, impregnaban su *Anarquismo y otros ensayos*, el libro que Henri había absorbido con tanta avidez en Toledo.

En *Anarchism*, Goldman argumentó que las instituciones de la religión, la propiedad privada y el estado acumulaban riqueza y poder para las minorías al explotar a la gran mayoría, frustrando así la capacidad de la humanidad para lograr “la expresión más libre posible del individuo”¹³⁸. El crecimiento, las aspiraciones y la autorrealización individuales solo podían florecer en una sociedad de “ayuda mutua y bienestar social” en la que se hubiera abolido la desigualdad. Los dos elementos fundamentales de la humanidad –los instintos individual y social– estaban interrelacionados: todo lo que necesitaban era una

abastecía de manos alejadas de la tierra.” Contrapuso esta condición a una futura sociedad anarquista donde, “en un entorno libre basado en la igualdad”, el individuo “alcanzaría el pleno desarrollo de su individualidad”. Véase Peter Kropotkin, “Ciencia moderna y anarquismo”, en *Panfletos revolucionarios de Kropotkin*, ed. Richard N. Baldwin (Nueva York: Dover Press, 1972), 166–67; “Books to Be Had through *Mother Earth*”, *Mother Earth* 1 (mayo de 1906): 62.

138 Goldman, *Anarchism*, 51. En su panfleto, “Anarchist Communism”, Kropotkin argumentó que “las necesidades sociales y los hábitos de la humanidad” alentaron el “crecimiento de sentimientos altruistas” y que un mayor progreso requería la “socialización de la riqueza y el trabajo integrado combinado con la libertad más plena posible para la humanidad”. “Anarchist Communism” se publicó en 1891 y se reimprimió en 1897, 1900, 1905 y 1913. Véase Kropotkin, “Anarchist Communism”, *Pamphlets*, 53–54.

sociedad justa en la que desarrollarse¹³⁹. El anarquismo representaba la realización de tal sociedad. Aboliría las instituciones opresivas en favor de “un orden social basado en la libre agrupación de individuos con el fin de producir riqueza social real; un orden que garantizaría a todo ser humano el libre acceso a la tierra y el pleno disfrute de las necesidades de la vida, de acuerdo con los deseos, gustos e inclinaciones individuales”¹⁴⁰.

En 1912, Boyesen y Goldman habían llegado a ver la estética individualista de Henri y la rebelión antiacadémica que encabezó como una esfera de anarquismo cultural. Otro anarquista que propagó este punto de vista fue Hutchins Hapgood, comentarista cultural semanal del periódico *New York Globe*. En los años previos al Armory Show, sus comentarios sobre el anarquismo llegaron a una audiencia extraordinariamente grande (más de 131.000),

139 Goldman, *Anarchism*, 62. En “Anarchism: Its Philosophy and Ideal” (disponible a través de *Mother Earth* en 1906), Kropotkin escribió que una sociedad organizada según los principios anarquista-comunistas “ya no reconoce una división entre explotados y explotadores, gobernados y gobernantes., dominados y dominadores, y busca establecer una cierta compatibilidad armoniosa en su seno, no sometiendo a todos sus miembros a una autoridad que se supone ficticiamente que representa a la sociedad, no tratando de establecer la uniformidad, sino instando a todos los hombres a desarrollarse. libre iniciativa, libre acción, libre asociación.” Kropotkin, “Anarquismo: su filosofía e ideal”, *Panfletos*, 123; enumerados en “Books to Be Had”, pág. 62.

140 Hutchins Hapgood, *A Victorian in the Modern World* (Nueva York: Harcourt, Brace, and Co., 1939), 66.

convirtiéndolo en uno de los portavoces más importantes del movimiento. Hapgood nació en una familia rica de Chicago en 1869 y asistió a Harvard, donde estudió literatura y filosofía¹⁴¹. Se embarcó en una carrera como periodista y escritor a fines de la década de 1890, publicando artículos en *Commercial Advertiser* y varias revistas. Su interés por el anarquismo se desarrolló mientras escribía una serie de perspicaces artículos de revista sobre el gueto judío de Nueva York (incluida su comunidad anarquista), que se publicó en forma de libro como *The Spirit of the Ghetto* en 1902.



Hutchins Hapgood y sus amigos. Provincia de la ciudad. 1916. Fotografía. Hapgood está en el centro, con el sombrero de paja. Mary Heaton Vorse está

141 Hutchins Hapgood, *El espíritu del gueto* (Nueva York: Schocken Books, 1976).

sentada justo debajo de Hapgood a la derecha e Hippolyte Havel está en el extremo derecho, fumando una pipa.

Este volumen fue seguido por una segunda publicación, *La autobiografía de un ladrón* (1903), que narra la vida de un carterista sin recursos.

Los siguientes dos libros de Hapgood, *The Spirit of Labor*¹⁴² (1907) y *An Anarchist Woman* (1909), fueron estudios en parte biográficos y en parte autobiográficos de los anarquistas de Chicago en los que también mencionó a Jean Grave, Kropotkin, Goldman, Nietzsche y la relevancia de la poesía y arte para el anarquismo¹⁴³.

En el otoño de 1906, Hapgood viajó a París con su esposa Neith Boyce, quien era periodista y novelista. Allí renovó una amistad de larga data con Leo Stein y su hermana Gertrude y fue presentado a Picasso, Matisse y otros. “Solíamos ir al estudio de Matisse y a los cafés con Picasso”, recordó Hapgood.

Durante una estancia en el estudio de Matisse, que estaba repleto de “estatuas de madera africanas en un estilo muy primitivo”, el artista disertó extensamente sobre su pintura, *Luxe, Calm et Volupté* (1904–5). Hapgood y Boyce también visitaron el Bateau–Levoir, donde Picasso conversaba

142 Hutchins Hapgood, *The Spirit of Labor* (Nueva York: Duffield, 1907) y *An Anarchist Woman* (Nueva York: Duffield, 1909).

143 Hapgood, *victoriano*, 245–46.

mientras dibujaba¹⁴⁴. Evidentemente, Hapgood también circuló en la comunidad artística estadounidense: en 1908 fue fotografiado en la terraza del Café du Dome, rodeado por un grupo de jóvenes artistas estadounidenses, incluido Mahonri Young¹⁴⁵.

En París buscó a algunos amigos de Goldman, incluido Victor Dave, un anarquista que había trabajado con Bakunin en la década de 1870. Dave lo guió por París y luego por Londres, donde conoció a John Turner, editor del periódico anarco-sindicalista *Voice of Labor*¹⁴⁶.

144 La fotografía se reproduce en Marius de Zayas, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, ed. Francis M. Naumann (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), fig. 127. Hapgood es el hombre no identificado sentado al frente, que usa un sombrero de paja y sostiene un bastón.

145 Hapgood, *victoriano*, 240. Turner era miembro del grupo del periódico *Freedom*, cuyas filas incluían a Kropotkin. *Freedom* patrocinó *La Voz del Trabajo* para combatir el parlamentarismo y promover el sindicalismo en el movimiento laboral. Véase Holton, *British Syndicalism*, 46.

146 Hapgood, *Victorian*, 198–206, 281–82, 336. Avrich analiza las actividades del Centro Ferrer de Hapgood en *The Modern School*, 40–45, 110. La correspondencia sobreviviente entre Stieglitz y Goldman indica que fue un partidario activo de la causa ya en 1912, cuando envió una cálida carta de apoyo (y dinero) a Goldman. Stieglitz también se suscribió a *Mother Earth* y contribuyó al fondo de defensa de Goldman después de que fuera arrestada por propagar el aborto en 1916. Ver “Emma Goldman to Alfred Stieglitz, 11 de abril de 1912”, Alfred Stieglitz/Georgia O’Keeffe Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Biblioteca, Universidad de Yale, New Haven, CT; “Emma Goldman a Alfred Stieglitz, 7 de abril de 1916”, Alfred Stieglitz/Georgia O’Keeffe Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale, New Haven, CT; “Emma Goldman a Alfred Stieglitz, 5 de junio de 1916”, Alfred Stieglitz/Georgia O’Keeffe Papers,

Al regresar a Nueva York en 1909, Hapgood trabajó como autónomo hasta que recuperó su puesto en 1911 en el *Commercial Advertiser*, que se había fusionado con el *Globe* para formar el *New York Globe*.



Alfred Stieglitz en la galería 291

Para entonces ya estaba activo en el Centro Ferrer, donde daba charlas, participaba en eventos de recaudación de fondos y socializaba con Henri, Boyesen, Goldman y Berkman.

Un segundo lugar frecuentado fue el 291, donde Hapgood se hizo amigo de Stieglitz. Stieglitz también era anarquista, admiraba a Emma Goldman y apoyaba a *Mother Earth*. Además, compartía el odio de Henri por el conservadurismo académico y la explotación de los artistas a manos del sistema de galerías comerciales.

Desde 1908, Stieglitz había creado 291 como un lugar no comercial de gestión privada donde los modernistas europeos y estadounidenses disponían de un espacio de exhibición ideal: no cobraba comisiones por las ventas, no cobraba nada por exhibir, imprimía y enviaba por correo los catálogos de la galería y promovía el arte en exhibición en su revista distribuida internacionalmente, *Camera Work*¹⁴⁷. Los únicos críticos, además del siempre testarudo Stieglitz, eran los muchos visitantes de 291 (en 1912 calculó más de 100.000), que se agolpaban para disfrutar de los audaces experimentos de los vanguardistas como Pablo Picasso y la creciente camarilla de modernistas estadounidenses de Stieglitz, en particular, Georgia O'Keeffe, Catherine Rhodes, Max Weber, Abraham Walkowitz, Arthur Dove, John Marin

147 William Innes Homer, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde* (Boston: New York Graphic Society, 1977), 273, n. 23

y Marsden Hartley¹⁴⁸. Una carta a Stieglitz escrita desde la prisión de Blackwell Island en octubre de 1914 por el anarquista del Centro Ferrer Adolf Wolff capta la esencia radical del proyecto de Stieglitz. “Aquí en prisión”, escribió Wolff,

todo es institucional, uniforme, rutinario [sic], dogmático, académico, contado, atado, enrejado y sin esperanza; allí en “291” todo es libre, informal, entusiasmo, lucha, logro, realización, expansión, euforia, alegría, vida... Allí uno es libre de deleitarse en la libertad de expresión de los demás, convirtiéndola así en su propia libertad y en su propia expresión. Espero sinceramente que todas las prisiones podridas, sucias y corruptas sean borradas y que el sistema que necesita prisiones desaparezca de la faz de la tierra mientras que el espíritu de “291” crezca y se multiplique, porque es el espíritu de libertad, de autoexpresión, del arte, de la vida en lo más alto y profundo¹⁴⁹.

148 Edward Abrahams, “La fe y la visión de Alfred Stieglitz”, 1915: *The Cultural Moment*, ed. Adele Heller y Lois Rudnick (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991), 192.

149 Wolff fue encarcelado por participar en marchas de protesta por el desempleo organizadas por anarquistas. Stieglitz reimprimió la carta en una edición especial de *Camera Work* en la que un grupo selecto de simpatizantes escribió sobre “¿Qué significa '291'?” Ver Adolf Wolff, “A Letter from Prison,” *Camera Work*, no. 47 (julio de 1914): 15.

Stieglitz fue un anarquista filosófico que imaginó un camino evolutivo hacia una sociedad justa¹⁵⁰. Hapgood compartía esta convicción: seguía la doctrina de Tolstoi de la no resistencia al mal “desde un punto de vista moral” más que religioso. Creyendo que el gobierno podía abolirse pacíficamente a través de la propaganda, se distinguió de los anarquistas “políticamente revolucionarios”, argumentando que el cambio social provocado por la fuerza solo reemplazaría un orden opresor por otro. El imperativo del anarquista era “recibir hospitalariamente cualquier fuerza que naciera” y apoyar su validez¹⁵¹.

Entre las fuerzas nacientes en Estados Unidos, el personalismo en las artes estaba particularmente en consonancia con el anarquismo. De hecho, la libre expresión artística y el anarquismo eran intercambiables. En uno de sus primeros artículos para el *Globe*, “¿Qué es el anarquismo?” (14 de octubre de 1911), Hapgood reunió los puntos de vista de un amigo anarquista anónimo para aclarar este punto. Su amigo explicaba que los anarquistas creían que cada ser humano tenía una “belleza particular y característica que debía desarrollarse libremente” y, por lo tanto, tenían una relación bien fundada con los artistas. “El anarquista y el artista” amaban ambos “la forma individual, lo específico”. “Dondequiera que el sentido del arte es fuerte”, uno encuentra “el amor por la libertad y la

150 Ver Avrich, *La Escuela Moderna*, 153.

151 Hapgood, *victoriano*, 336, 227.

diversidad individual”, y por eso era probable que los artistas y poetas fueran anarquistas¹⁵².

El 24 de octubre de 1911, Hapgood amplió esta observación en un artículo titulado “Los insurgentes en el arte”.

Aquí elogió la guerra “insurgente” que dirige Henri contra la academia¹⁵³. Henri argumentó que el propósito del artista era expresarse a sí mismo y expresar su verdad en oposición a las “reglas y regulaciones” académicas.

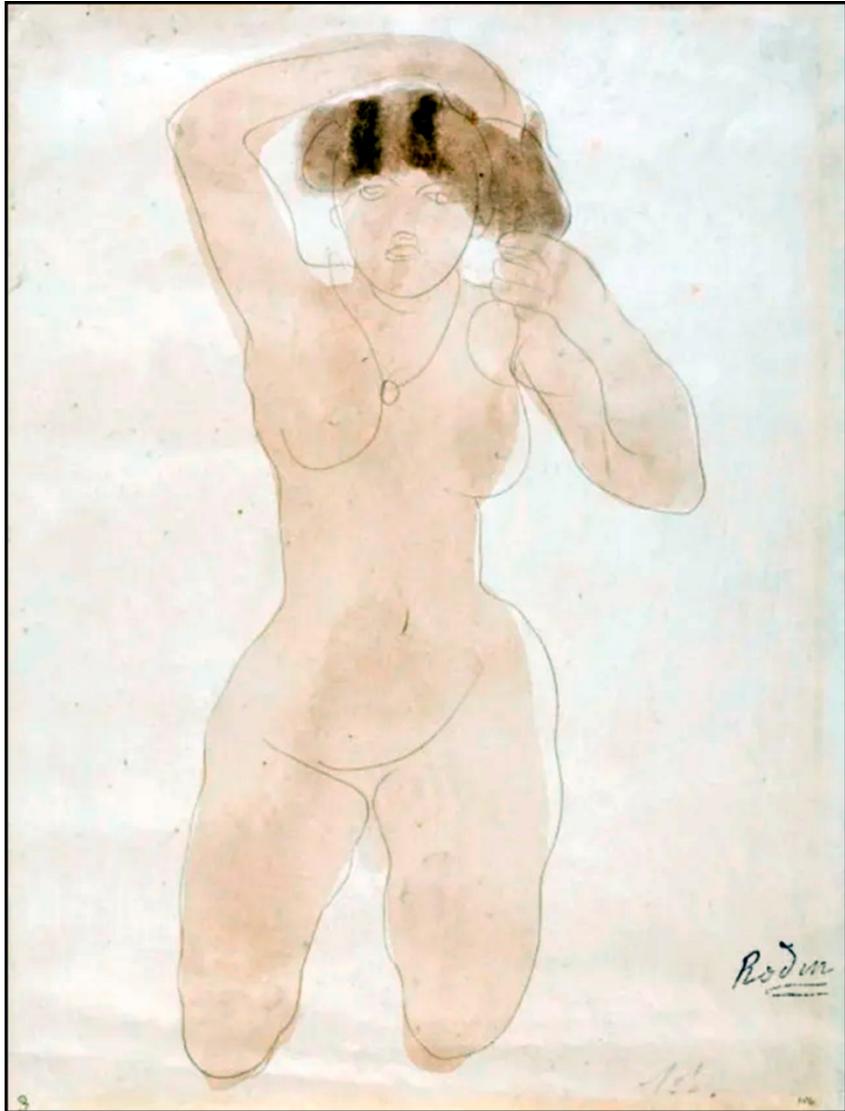
La rebelión artística era sinónimo de individualismo. Cada obra “en la medida en que expresa al artista”, escribía Hapgood, era “inquietantemente insurgente”.

En su artículo registró una discusión con Henri sobre Auguste Rodin, cuyos dibujos a lápiz y acuarela acababan de mostrarse en 291¹⁵⁴. Henri observó que Rodin sometió a revisión todas las leyes estéticas en un deseo de expresar “la constitución más profunda de la vida”.

152 Hutchins Hapgood, “¿Qué es el anarquismo?” *Globo de Nueva York*, 14 de octubre de 1911, 10.

153 Hutchins Hapgood, “The Insurgents in Art”, *New York Globe*, 24 de octubre de 1911, pág. 6.

154 En el invierno de 1910–11, Stieglitz exhibió una serie de dibujos de Rodin en 291. Me atrevería a conjeturar que Henri y Hapgood tenían en mente esta exhibición cuando surgió Rodin en la conversación; Homero, *Alfred Stieglitz*, 297.



Augusto Rodin. Mujer desnuda arrodillada arreglando su cabello. California. 1900. Acuarela con grafito, sobre papel. Instituto de Arte de Chicago. Donación de Robert Allerton, 1922. 5561. Fotografía cortesía del Instituto de Arte de Chicago.

Esto marcaba al escultor como “un anarquista, aunque él no se denomine así”. Hapgood desarrolló esta observación, trayendo a Picasso, Max Weber y Arthur Dove al campo anarquista. Ellos también eran “radicales e insurgentes”, ya que barrían “la basura de las academias y las tradiciones imitativas” en un intento de expresar “los colores y la línea

fundamentales y la constitución o composición del color y la línea”. Hapgood caracterizaba este enfoque del arte como “primitivo”. De manera similar, los “insurgentes” en política, como los sindicalistas anarquistas de Estados Unidos, también eran primitivistas porque, al igual que sus contrapartes artísticas, sus objetivos revolucionarios se remontaban a “un principio más simple, más claro y más fundamental” sobre el cual dar forma a la sociedad¹⁵⁵.

El 28 de enero de 1912, Hapgood discutió nuevamente sobre Henri y el anarquismo en “Autoridad en el arte”, donde expuso muchos temas ya examinados en este capítulo. Comenzó argumentando que el autoritarismo era inherente al sistema académico con sus jurados, ideales estéticos y exhibiciones oficiales en los salones. El sistema reprimía cualquier arte con énfasis personal, “sugere de nuevos desarrollos”. Robert Henri, por otro lado, había ideado una alternativa a la academia. Proponía que los artistas pinten en “absoluta libertad” y se “autoorganicen” para colgar sus propios cuadros. En el esquema de Henri, el crítico de arte no buscaría imponer principios estéticos, sino que “se basaría en su propia percepción, experiencia, conocimiento y simpatía” en un esfuerzo por comprender la obra de arte nueva. Hapgood llamó a estas ideas “singularmente vitales” y cerraba su artículo afirmando haber encontrado, en las pinturas del artista anarquista, una relación con sus ideas sobre el arte. Los “retratos de

155 Hapgood, “Los insurgentes en el arte”, 6.

marginados” de Henri expresaban su propio punto de vista; ninguna regla estética preconcebida o juicios perjudiciales interferían con la forma en que manejaba a sus sujetos¹⁵⁶.

Así, vinculó hábilmente el anarquismo, el antiacademicismo y la experimentación formalista, atrayendo a los modernistas asociados con *291* a la misma matriz de revuelta que Henri. La reacción no se hizo esperar. El ataque provino de Arthur Hoeber, el académico y crítico de arte oficial del *New York Globe* que había criticado duramente la muestra de los Independientes de 1910. En su columna habitual “Arte y artistas” del 30 de enero de 1912, Hoeber arremetía contra los “anarquistas” modernistas –Cézanne, Matisse, Gauguin y Picasso– que habían encontrado seguidores en los Estados Unidos. No había nada redentor en su arte, y sus seguidores estadounidenses, escribía, eran incapaces de explicar por qué lo alababan. A modo de ejemplo, señaló a Stieglitz, aunque su desafío también estaba dirigido a Hapgood. Stieglitz podía “disertar durante horas” sobre los logros de la nueva escuela, pero los artistas que exhibía, informaba Hoeber, no eran mejores que los niños en sus habilidades¹⁵⁷. Hoeber continuaba su exégesis en su columna del 12 de febrero, donde descartó una muestra de Max Weber en la Galería Murray Hill,

156 Hutchins Hapgood, “Autoridad en Arte”, *New York Globe*, 28 de enero de 1912, 10.

157 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 30 de enero de 1912, 8.

escribiendo “debes ser parte del culto de Stieglitz” para apreciarla¹⁵⁸. Al día siguiente, en una reseña más extensa de la muestra, condenaba al artista por sus “in comprensibles... nociones distorsionadas del arte.” Las pinturas de Weber exhibían “colores feos, dibujos irremediabilmente estúpidos y composiciones absurdas”, todo lo cual era imperdonable¹⁵⁹.

La respuesta de Hapgood llegó el 18 de febrero en su artículo “Hospitalidad en el arte”, que reseñaba la muestra de Weber y una exposición de las pinturas de Marsden Hartley en 291. Aquí caracterizaba las objeciones de Hoeber a la obra de Picasso, Weber y los “postimpresionistas” en general como las de un “crítico de arte profesionalizado” que estaba estancado en sus formas y, por lo tanto, era incapaz de abrazar “una mayor libertad para experimentar estéticamente”. Así como los insurgentes y los no convencionales debían ser bienvenidos en la política, también era necesario apoyar las nuevas tendencias en el arte. Sobre esta base, Hapgood elogiaba 291, donde Stieglitz servía como una “voz de la libertad... clamando en el desierto” en apoyo del arte “no académico, no tradicional y personal”. Los entusiastas de la *Galería 291* estaban animados por el deseo de “sentir la belleza y la forma

158 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 12 de febrero de 1912, 12.

159 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 13 de febrero de 1912, 12.

directamente, sin tener en cuenta las convenciones, la tradición y la autoridad”¹⁶⁰. En resumen, Hapgood equiparaba los esfuerzos de Stieglitz en favor del modernismo con su propia filosofía anarquista de apertura a los nuevos desarrollos en el arte y otros asuntos.

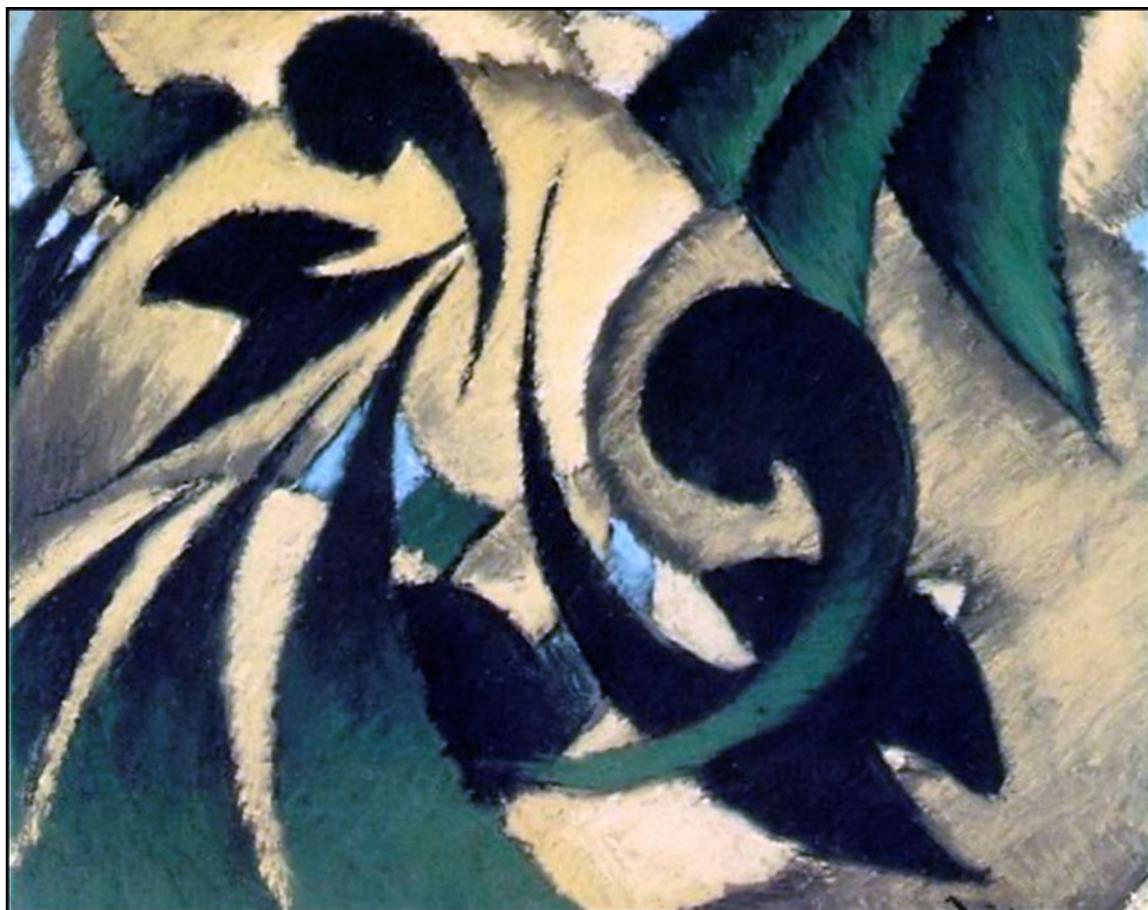
En este punto, el debate Hapgood–Hoeber se extendió a la página editorial. El 20 de febrero de 1912, el *Globe* publicó “Anarchy in Art”, una carta de protesta del pintor y académico Colin Campbell Cooper¹⁶¹. Condenaba la “[actitud] arquista de que no hay absolutamente ningún estándar ni ciencia en el arte”, una opinión que Stieglitz, Hapgood, Henri y otros anarquistas apoyaban. Por el contrario, argumentaba Cooper, el arte era una habilidad que requería entrenamiento y dirección, incluidos artistas educados, academias de arte y jurados de arte¹⁶².

Cooper probablemente expresaba las opiniones de muchos en la Academia Nacional de Diseño, pero su crítica no disuadió a Hapgood.

160 Hutchins Hapgood, “Hospitality in Art”, *New York Globe*, 18 de febrero de 1912, pág. 8.

161 Colin Campbell Cooper, “Anarchy in Art”, *New York Globe*, 20 de febrero de 1912, pág. 8. Sobre Cooper, véase “Colin Campbell Cooper”, *Mantle Fielding's Dictionary of American Painters, Sculptors, and Engravers*, ed. Glenn B. Opitz (Poughkeepsie, Nueva York: Apollo Book, 1986), 175.

162 Cooper, “La anarquía en el arte”, 8.



Arthur Dove, Nature Symbolized No. 2

El 12 de marzo de 1912, Hapgood subrayó su apoyo al anarquismo en el arte en una notable conversación con el principal modernista estadounidense de *291*, Arthur Dove, quien argumentaba que sus pinturas abstractas reflejaban la marea creciente de la política radical¹⁶³. Dove exhibía entonces una serie de diez obras al pastel basadas en paisajes, arquitectura y barcos en su primera exposición individual, celebrada en *291* de febrero a marzo de 1912. En *Nature Symbolized No. 1* (1911–12), por ejemplo, Dove

163 Hutchins Hapgood, “The Trend of the Time”, *New York Globe*, 12 de marzo de 1912, pág. 4.

redujo el paisaje de una ciudad de techos, colinas y chimeneas a una serie de formas rectangulares, triangulares y redondeadas superpuestas.

En *Nature Symbolized* No. 2 (1911–12) empleó medios similares para capturar el efecto del viento en la ladera de una colina. En 1913, Dove describió la génesis de su pintura:

El viento soplaba. Elegí tres formas de los planos a los lados de los árboles y tres colores, y blanco y negro. De estos se hizo una pintura rítmica que expresaba el espíritu de todo. Los colores fueron elegidos para expresar las sustancias de esos objetos en el cielo. Estaba el color de la tierra, el verde de los árboles y el azul cian del cielo. Estos colores se transformaron en pasteles cuidadosamente pesados y graduados con blanco y negro en un instrumento que se usaría para hacer esa pintura determinada¹⁶⁴.

Dove es ahora un ícono en la historia del modernismo estadounidense, el artista que produjo los primeros ejemplos de abstracción en el canon. Sin embargo, en 1912 su singular logro pasó desapercibido para los críticos de arte conservadores de Nueva York¹⁶⁵. Hoeber, por ejemplo, descartó su trabajo como “raro” en su reseña del programa del 28 de febrero. Su único mérito, escribió, fue que Dove

164 Arthur Dove, citado en Homer, *Alfred Stieglitz*, 118.

165 *Ibíd.*, 118, 120.

no hizo ningún intento de “parodiar” a la humanidad, el paisaje o la naturaleza muerta. Sin embargo, encontrar “significado” en los pasteles era “una cuestión de cordura”, no de estética¹⁶⁶.

La respuesta de Hapgood fue completamente diferente. En “The Trend of the Time” (La tendencia del tiempo), combinó elogios por el creciente radicalismo en el movimiento con una reseña del programa de Dove. Su tema fue el esfuerzo de la IWW para derrocar al capitalismo a través de huelgas generales, sabotaje y la organización de trabajadores cualificados y no cualificados en un solo sindicato militante. El IWW, escribió, encarnaba una tendencia esencial en el movimiento laboral hacia el ideal de “autocontrol y autogestión”. A medida que estos ideales se difundían entre un número cada vez mayor, los trabajadores rechazaban las formas jerárquicas de organización sindical en favor de una “condición democrática” en la que pudieran “gobernarse a sí mismos”. Luego se volvía abruptamente hacia el arte y su relación con “la política y los asuntos sociales en general”, como lo exponía “Arthur Dove, un pintor posimpresionista cuyo trabajo se encuentra ahora en exhibición en Photo–Secession [291]”¹⁶⁷.

166 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 28 de febrero de 1912, 5.

167 Hapgood, “The Trend of the Time”, *New York Globe*, 12 de marzo de

Hapgood describió el trabajo de Dove como presentaciones de “color y forma, armonías y ritmos sin intentar reproducir objetos de la naturaleza”.

Dove llamó a estos pasteles “simplificaciones” que “reducen la pintura a sus elementos plásticos esenciales”. Luego citó al artista sobre el significado social de su trabajo: “en política y arte”, afirmaba Dove, “los trabajadores avanzados están tratando de reducir las cosas a lo más simple”.

El movimiento obrero, por ejemplo, lucha a través de una “intensa experiencia” para “simplificar la concepción de las clases”. A medida que cualquier actividad gana en intensidad, razonaba, “tiende a asumir lo esencial de la forma”.

El artista actual, por lo tanto, no podía “apartarse del trabajo o de otros movimientos” y permanecer al margen, ya que “el proceso simplificador atraviesa todas las actividades humanas y una cosa ilumina todas las demás”. Aquí la intensidad en el arte y la intensidad en la política eran inseparables en la medida en que ambas penetraban en una “esencia” –en el caso del arte, una esencia de la forma– a través de la simplificación. Ofreciendo el ejemplo de sus propias abstracciones, concluía Dove: “Si pudiera elaborar una propuesta social, sería tan bella y estética

como cualquier color, o formaría la armonía que el fuego de mi imaginación pudiera componer”¹⁶⁸.

Este artículo documenta un desarrollo importante en el modernismo anarquista: los principales modernistas estadounidenses de *291* se unieron al discurso politizador de Henri, Hapgood y Stieglitz.

Un artista, no un crítico, combinó el formalismo –simplificación para llegar a una “esencia”– con los valores del individualismo, la libertad de expresión y el antiacademicismo para forjar un solo frente, desde el expresionismo de Henri hasta el abstraccionismo más extremo visto hasta ahora en los Estados Unidos.

Mientras Henri, Boyesen, Goldman y Hapgood celebraban el modernismo anarquista, Hoeber nunca se cansaba de condenarlo.

Resumiendo “El año 1912 en el arte” el 30 de diciembre de 1912, maldecía el nuevo movimiento que hacía de “la fealdad su moneda, mientras desafiaba todas las leyes conocidas de construcción, equilibrio, color, forma y textura”. “Estos revolucionarios”, escribía Hoeber, “cambiarían todo punto de vista anterior y lo sustituirían por una humanidad propia, no como Dios la ha hecho, sino una humanidad en la que la gracia, la belleza, la

168 Dove, citado en *ibíd.*

conformidad, el equilibrio y la obediencia a las leyes naturales desaparecerían, y eliminarían nuestros ideales y los sustituirían por tristeza, pesadez y desolación”¹⁶⁹. Así terminaba 1912. El año siguiente, por supuesto, fue el año del célebre Armory Show, donde se exhibió prácticamente toda la gama del arte “insurgente”.

169 Arthur Hoeber, “The Year 1912 in Art”, *New York Globe*, 30 de diciembre de 1912, 8.

Capítulo II

EL DEBATE DEL ARMORY SHOW

Del 17 de febrero al 15 de marzo de 1913, la Exposición Internacional de Arte Moderno en el 69 de la Armería del Regimiento de Nueva York introdujo al público en el modernismo estadounidense y europeo en un espectáculo sensacional cuya magnitud y alcance fueron abrumadores. Se exhibieron casi 1.300 pinturas, esculturas y dibujos, incluidos trabajos de Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Albert Gleizes y Marcel Duchamp y modernistas estadounidenses como Marguerite Zorach, John Marin, Abraham Walkowitz y Henri¹⁷⁰.

La idea de la muestra había nacido en diciembre de 1911, cuando un pequeño grupo de artistas y coleccionistas se reunió en la galería Madison de Clara Daidge y resolvió que

170 Véase Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show* (Nueva York: Abbeville Press, 1988), “Catalogue Raisonné”.

era necesaria una Asociación independiente de pintores y escultores estadounidenses para realizar exposiciones que fueran gratuitas e independientes de los dictados de la Academia Nacional de Diseño¹⁷¹.



The Armory Show (Interior). 1913. Fotografía. Walt Kuhn, Kuhn Family Papers y Armory Show Records. Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.

La agitación de Henri contra la Academia y el ejemplo de las exposiciones independientes que había organizado jugaron un papel clave en esta iniciativa. Henri fue invitado a unirse a la asociación y la composición del grupo de veinticinco miembros, que incluía a Bellows, Glackens, Jo Davidson, Sloan, Luks, Lawson, Arthur B. Davies, Guy Pène du Bois, John Mowbray-Clarke y Walt Kuhn, aseguró que cualquier evento que patrocinara llevaría un sello

171 Oaklander, 29.

antiacadémico. La asociación decidió que su primer acto sería la organización de una gran muestra del modernismo estadounidense y europeo que se llevaría a cabo a principios de 1913. Los preparativos comenzaron en 1912, y ese otoño Davies y Kuhn viajaron a Europa, donde reunieron el componente europeo de la exposición. Asistidos por Walter Pach, acumularon una lista impresionante de pintura y escultura modernistas¹⁷².

En Nueva York, se difundió la noticia de la inminente exposición, junto con los rumores de la orientación antiacadémica y la postura promodernista de la asociación.

Para amortiguar críticas hostiles antes de la inauguración de la muestra, la asociación emitió un comunicado a fines de 1912 en el sentido de que la próxima exposición no pretendía ser una “propaganda” a favor del modernismo, sino más bien un evento que “pondría pinturas, esculturas [modernas], y así sucesivamente, en exhibición para que los inteligentes puedan juzgar por sí mismos.” En cualquier caso, desde su inauguración en Nueva York a mediados de febrero hasta su cierre en marzo, el Armory Show demostró ser una gran atracción, acudiendo más de 75.000 visitantes de pago y contando con una cobertura de prensa sin

172 Brown, 52, 49–51, 63–76.

precedentes para el arte moderno en revistas y periódicos¹⁷³.

Como era de esperar, la recepción de la exposición entre los críticos anarquistas y sus homólogos conservadores asociados con la Academia Nacional de Diseño fue muy diversa. Tanto los anarquistas como los conservadores estuvieron de acuerdo en que el arte moderno exhibido en el Armory Show ejemplificaba el “anarquismo” en las artes. Los anarquistas celebraron la exhibición como un golpe revolucionario contra el dominio de la Academia, pero los académicos la denigraron, mapeando un discurso preexistente que asociaba el anarquismo con la enfermedad, la anormalidad mental y la degeneración social. Los defensores de la tradición académica negaron que el modernismo fuera arte al mismo tiempo que los anarquistas declaraban muerto el arte, tal como lo entendía la Academia. El resultado final fue un diálogo cargado de conflicto en el que los dos discursos en competencia estaban de acuerdo en que el arte estadounidense estaba pasando por una transición importante, pero diferían en cuanto a su conveniencia.

Incluso antes de que se abriera el Armory Show, los portavoces anarquistas del modernismo lo estaban promocionando en la prensa. En particular, Hapgood y Stieglitz celebraron la exhibición inminente como el golpe

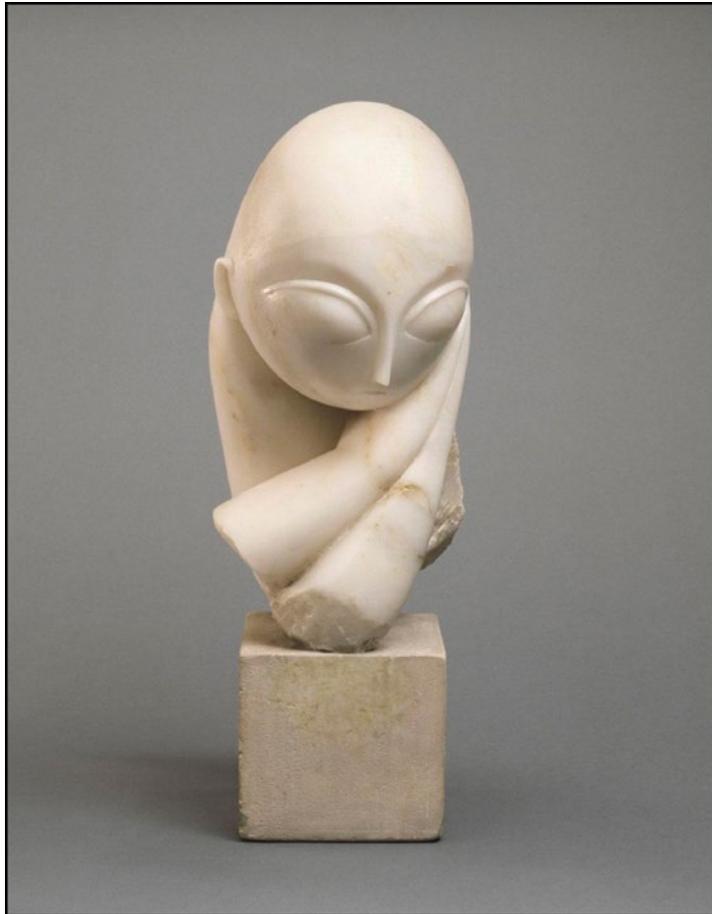
173 *Ibíd.*, 84–85, 118.

mortal al arte académico. El 26 de enero de 1913, la edición dominical del *New York American* cedió sus páginas a Stieglitz, quien dedicó un artículo completo a este tema. Titulado “La Primera Gran 'Clínica para Revitalizar el Arte'”, la pieza estaba ilustrada con algunas de las obras más “impactantes” de la exposición: la escultura de Brancusi *Mlle. Pogany* (1912) y su retrato busto no identificado (*Une muse*, 1912); *Niña con aciano* de Vincent van Gogh (Cabeza y hombros de una niña, 1890); y “Una pintura cubista de Capabia [sic]” (*Procesión de Picabia* de 1912). “Los revolucionarios que creen que los viejos maestros deben ser destruidos y que el verdadero arte ni siquiera puede imitar a la naturaleza” debían ser “explicados por un distinguido líder del movimiento”, anunciaba el subtítulo¹⁷⁴.

Stieglitz estaba entusiasmado con el próximo espectáculo: “Los huesos secos del arte muerto [académico]” ya habían sido reemplazados por la invención de la fotografía, escribió, y ahora estaban a punto de ser “sacudidos” por “un grito de batalla de libertad” que está siendo demandado por los artistas que exponen en la Armería. Estos artistas eran individualistas audaces que, siguiendo a Oscar Wilde, creían que “el arte comienza donde termina la imitación”. El arte moderno se fundaba en la “psicología” del artista y en el deseo de discernir la “psicología en otras personas y cosas”. Los “revitalizadores” modernistas inyectaban “vida”

174 Alfred Stieglitz, “The First Great 'Clinic to Revitalize Art’”, *New York American*, 26 de enero de 1913, sec. C, 5.

a los productos creativos a través de la “independencia individual, tanto en la expresión como en la aceptación o el rechazo de lo que se expresa”.



Brancusi, Mademoiselle Pogany

Con una mezcla de ironía y desprecio, Stieglitz aconsejó a aquellos que insistían en que “el arte permanece muerto” que utilizaran sus cámaras Kodak para “imitaciones fieles”, porque “el buen trabajo de la máquina” era “siempre preferible a los indiferentes productos hechos a mano”¹⁷⁵.

175 Ibídem. Stieglitz insistió en que los modernistas –“Matisse, Picasso, Gleizes, Braque o nuestro Marin americano”– indudablemente no querían

Al día siguiente, Hapgood publicó su propia evaluación del próximo espectáculo en un artículo del *Globe* titulado “Arte y disturbios”. Comenzó señalando con satisfacción que el modernismo se había convertido en una noticia importante en la prensa durante el último año. La próxima “gran exposición en la Armería”, predijo, estaba destinada a generar “un sentimiento aún más fuerte sobre tendencias y experiencias nuevas y extrañas en el arte”. La exhibición sería “dinamita” que sacudiría las convenciones contemporáneas. “Perturbador en un campo como la IWW lo es en otro”, contribuyó a una mayor agitación para derrocar las “viejas formas y tradiciones” de la sociedad. “Notable en el arte y en el movimiento de mujeres, la política y la industria”, este creciente espíritu de inquietud representaba un “crecimiento vital” y una “agitación benéfica”, concluía el crítico anarquista¹⁷⁶.

The Armory Show se abrió al público la tarde del 17 de febrero, y ese día el *Globe* publicó la reseña de Hoeber en su columna “Arte y artistas” al lado de una reseña de

ser etiquetados como “impresionistas, posimpresionistas, futuristas, cubistas, divisionistas, exclusivistas” porque su arte nació de “esfuerzos individuales para expresar con colores y formas las concepciones individuales del significado total de los objetos naturales”. Aquellos que subsumieron a los artistas dentro del ámbito de los movimientos artísticos negaban su individualidad esencial, lo que llevó a Stieglitz a llamar a ese etiquetado “putrefacción”.

176 Hutchins Hapgood, “Art and Unrest”, *New York Globe*, 27 de enero de 1913, pág. 10.

Hapgood titulada “La vida en la armería”. Hoeber comenzó a observar que los organizadores de la muestra habían exhibido arte de grandes consagrados como Ingres, cuyo trabajo estaba completamente en desacuerdo con el “movimiento revolucionario” de los modernistas. “Hay un largo camino de Ingres a Matisse”, protestó, “¡pero es corto de Matisse a la ira!” “Cezanne y van Gogh, Matisse y Picasso, cubistas, futuristas, los diversos ismos” eran todos, en palabras de Hoeber, “estúpidos, incorrectos, absurdos y sin sentido”. Enfrentado a la mayor exposición del modernismo hasta la fecha, decidió que un clamoroso silencio era la mejor estrategia crítica: las “cosas raras” en la Armería eran tantas y tan confusas que una reseña “hay que dejarla para otro trabajo”¹⁷⁷.

Sin embargo, como sabemos, la de Hoeber no fue la última palabra en el Armory Show del *Globe*. La reseña de Hapgood fue una reiteración efusiva de la politización de los temas que había defendido en sus artículos anteriores. El modernismo en la Armería era el ala artística de una tendencia general “insurreccional” en la sociedad que estaba rompiendo la “tradición gastada” y “prendiendo fuego”. Al igual que Stieglitz, Hapgood escribió que este arte representaba “lo que la cámara no puede”, es decir, la experiencia personal del artista en estilos particulares de ese individuo. Evocando la estética anarquista del

177 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 17 de febrero de 1913, 8.

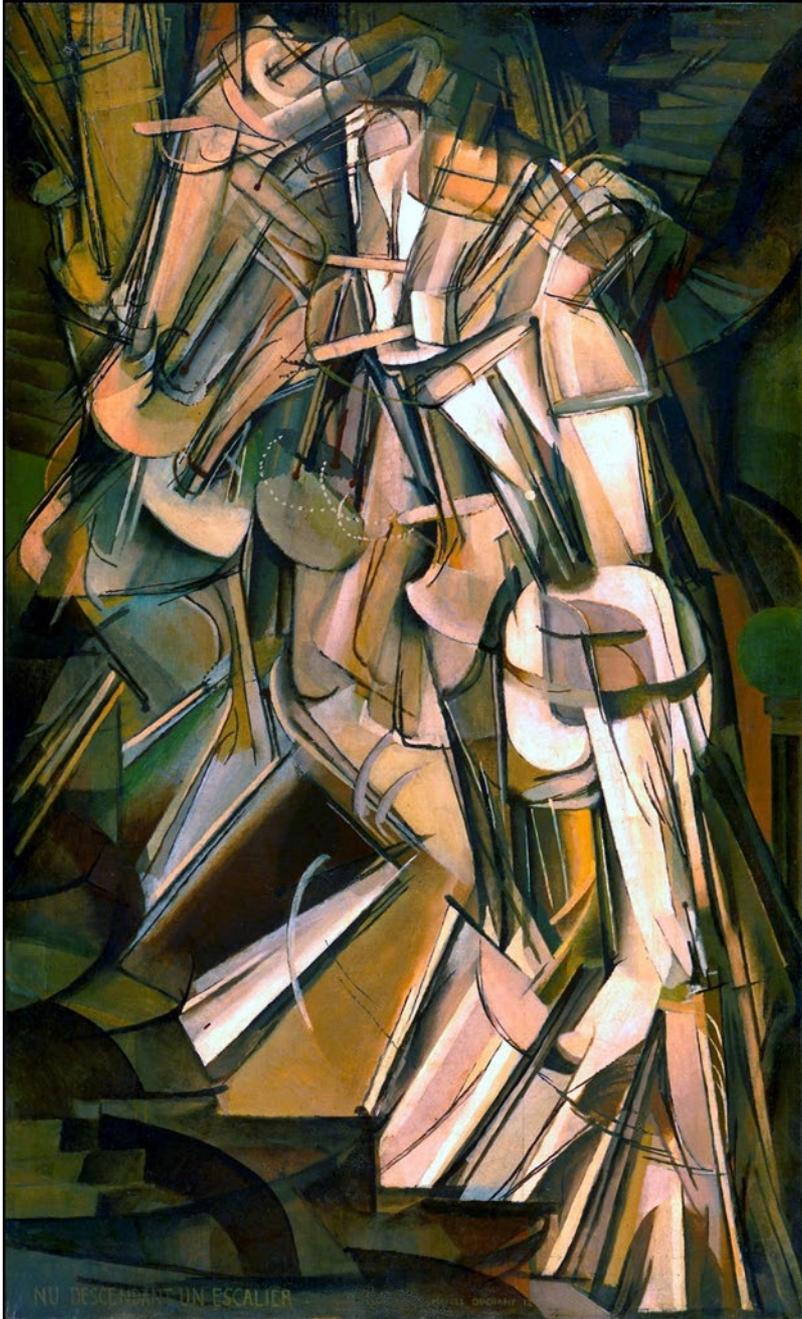
primitivismo formalista aplicada previamente al trabajo de Dove y otros, sugirió que los modernos del Armory expresaban sus temperamentos de la “manera más simple e intensa” a través de “forma y color puros”. Además, su modernismo estaba jugando un papel de agitación. Esforzándose por comprender la “experiencia de vida” del modernista, el público se vio obligado a reflexionar sobre “nuestros ideales en la política y la sociedad”. Hapgood advirtió a sus lectores que críticos como Hoeber sin duda plantearían todo tipo de objeciones a la pintura y la escultura modernistas: esta crítica, sin embargo, solo perdía el punto. En el arte moderno, “la vida intensa asume una forma de arte” que representa la “esencia de la vida misma”¹⁷⁸.

Durante las siguientes cuatro semanas, el Armory Show fue la comidilla de la ciudad, con “historias diarias al respecto en la prensa y cobertura crítica de un tipo u otro, incluidas fotografías en las ediciones dominicales”¹⁷⁹. En resumen, la exhibición fue un éxito, y esto obligó a Hoeber a retomarla en su columna “Arte y artistas” del 21 de febrero. Su artículo sonaba a una nota desconcertada de derrota; dado el inmenso impacto de la exposición, era poco probable que la mayoría de los artistas de Nueva York “volvieran a sentir las restricciones de lo convencional”.

178 Hutchins Hapgood, “Life at the Armory”, *New York Globe*, 17 de febrero de 1913, pág. 8.

179 Brown, 143.

“Incluso la más extravagante de todas las contribuciones, *Desnudo bajando una escalera* (1912) de Marcel Duchamp”, estaba atrayendo una atención considerable.



Marcel Duchamp, *Desnudo descendiendo una escalera*, 1912

Hoeber se vio obligado a admitir que la composición del *Desnudo* seguía un boceto preparatorio y, por lo tanto, tenía

una “manera lógica”. Sin embargo, la mayoría de los modernistas no podían ser tomados en serio. El “increíble infantilismo” del trabajo de Matisse carecía por completo de mérito, y las esculturas de Brancusi eran “totalmente ridículas”¹⁸⁰.

La última palabra quedó en manos de Hapgood. El 17 de marzo, en un artículo titulado “The Picture Show”, escribió que, aunque la exposición Armory acababa de cerrar, su impacto sería duradero. Miles habían sido estimulados a pensar, no sobre las cuestiones estéticas “muertas” en las que se detenían los académicos, sino más bien sobre la “vida” en todos sus aspectos, incluyendo “la política, la industria, las relaciones sociales y los valores humanos”. Utilizando la acusación retórica de “muerte” que Stieglitz había lanzado contra la Academia Nacional en su artículo para el *New York American*, Hapgood apuntó directamente a la institución y sus reglas estéticas. Hasta ahora, el poder de la Academia había asegurado que “la mayoría de nuestras exposiciones han sido enormes morgues en las que se han mostrado cadáveres rígidos de manera decorosa y decente”. Ahora, sin embargo, a la gente se le había dado “vida en el arte; y les gustó, no importa cuán indecente, indecoroso, sin ley, [o] imperfecto pueda ser”¹⁸¹.

180 Arthur Hoeber, “Art and Artists”, *New York Globe*, 21 de febrero de 1913, pág. 6.

181 Hutchins Hapgood, “The Picture Show”, *New York Globe*, 17 de marzo

Hapgood se lanzó entonces a un análisis cultural y de clase, enfrentando la cultura de la clase alta (“burguesa”) encarnada en el academicismo “muerto” contra la cultura “viva” del modernismo rebelde. La “autoridad académica en moralidad y gusto” servía a las sensibilidades “medio civilizadas” de la burguesía, que los artistas odiaban. La gente estaba aburrida con razón de esta “pseudocultura”, como testificó el Armory Show. ¿Qué implicaba entonces el arte de una cultura alternativa? En una polémica impregnada de los valores anarquistas del individualismo y la libertad de expresión sin restricciones, Hapgood argumentó que tal arte rompería con todas las reglas y regulaciones en una búsqueda para volver a “lo primitivo, a lo simple, al material directo, al crudo contacto con la naturaleza” expresada por la personalidad del artista. El arte moderno de la Armería ejemplificaba este ideal¹⁸².

Al igual que Henri antes que él, Hapgood argumentaba que la rebelión modernista contra la “autoridad” aprovechaba un principio general de la revolución, a saber, la construcción de valores a partir de la “vida”. El formalismo era una parte integral de este esfuerzo. El éxito del Armory Show reflejaba una “exigente demanda de regresar a la vida del arte: sentir las funciones fundamentales del arte, es una expresión de la vida en la forma”. La “destrucción”, la “revuelta” y la “anarquía” que

de 1913, pág. 4.

182 *Ibíd.*

querían superar el conservadurismo artístico eran en realidad un impulso positivo “para volver a los principios, al instinto de la forma”. “Vitales” e “inquietos”, los modernistas estaban devolviendo “el arte a la vida: al instinto, al sentimiento, a la expresión y a la personalidad”¹⁸³. En marzo, otro publicista anarquista con una audiencia continental de decenas de miles se unió a la refriega. Leonard D. Abbott fue uno de los fundadores del Centro Ferrer y una figura importante en el mundo editorial de revistas estadounidenses.



Leonard D. Abbot, ca. 1915.

183 *Ibíd.*

Provenía de una antigua familia de comerciantes de Massachusetts y se había criado en Inglaterra (su padre representaba empresas estadounidenses en Liverpool). En 1895, a la edad de diecisiete años, asistía a reuniones socialistas en Liverpool y leía los escritos de Kropotkin y Morris. Justo antes de partir de Inglaterra hacia Estados Unidos en 1897, visitó a Kropotkin y quedó muy impresionado por el aliento de conocimiento y humanidad del revolucionario. Su carrera política comenzó en Nueva York, donde, hasta 1906, fue activista del Partido Socialista. Simultáneamente siguió una carrera en la publicación de revistas populares, sirviendo como editor asociado de las revistas *Literary Digest* y *Current Literature* (más tarde rebautizada como *Current Opinion*) y en 1913 se unió al personal de la revista *International* como editor colaborador. Abbott conoció a Goldman en 1903 y comenzó a contribuir con artículos para *Mother Earth* después de adoptar el anarquismo en 1907. En el Centro Ferrer se desempeñó como portavoz público, dirigió una clase literaria para adultos y presidió numerosas reuniones¹⁸⁴.

Abbott esbozó los principios básicos de su anarquismo en la edición inaugural de julio de 1910 de *Free Comrade*, una revista que coeditó con su colega anarquista J. William

184 Avrich, *The Modern School*, 165–66, 167, 168, 170. Abbott se unió al personal de *Literary Digest* en 1899 y de *Current Literature* en 1905. Aparece como editor colaborador de *The International* en el número de abril de 1913.

Lloyd. La portada de esta revista presentaba un corazón con las iniciales “FC” grabadas junto con la siguiente declaración: “Y esta es la libertad: que uno crece según la ley de su propia vida, sin obstaculizar a otra. El ojo claro, el cerebro libre, el corazón rojo, la mano cálida: hombría en Camaradería”.

Abbott afirmó que el anarquismo y el socialismo eran filosofías armoniosas.

“El socialismo encarna la rebelión de los trabajadores contra la explotación capitalista”, escribió: “Señala el camino hacia la próxima gran tarea: la abolición de la pobreza”. El anarquismo defendía “el derecho y el deber del individuo de expresarse plena y completamente con Individualidad y solidaridad”, concluyó, por lo que “deben ir de la mano”¹⁸⁵. Las dimensiones artísticas de su anarquismo salen a la luz en un artículo de Lloyd publicado en el *Free Comrade* de marzo de 1911 que exponía la diferencia entre anarquistas y socialistas. “El anarquista típico”, escribió Lloyd, “es un idealista, un hombre de imaginación, pasión, casi siempre literaria y artística”. Los socialistas, por otro lado, eran “materialistas”, “mecánicos” y “menos imaginativos” que los anarquistas. Él y el “camarada Abbott” eran típicos del “tipo anarquista”, siendo

185 Leonard D. Abbott y J. William Lloyd, “The Free Comrade”, *Free Comrade* 1 (julio de 1910), 3, 10. Todos los artículos aparecieron bajo el mismo título, “The Free Comrade”

“innatamente utópicos, literarios, artísticos, críticos, reservados y poco prácticos”. Estas tendencias habían llevado a Abbott al campo anarquista¹⁸⁶.

La tipología autocaracterizadora de Abbott y Lloyd del anarquista artístico surgió de la preocupación central del *Camarada Libre*, lo que Abbott llamaba “libertad en el amor”¹⁸⁷. Ambos editores eran amigos y seguidores de Edward Carpenter, quien, en su controvertido libro, *Loves Coming of Age* (El amor llega a la mayoría de edad), había imaginado una próxima sociedad libre en la que la propiedad fuera común y existirían todo tipo de relaciones sexuales, desde la poligamia hasta la homosexualidad, que serían aceptadas como expresiones de “camaradería”¹⁸⁸.

186 J. William Lloyd, “The Free Comrade”, *Free Comrade* 1 (marzo de 1911): 99–103; citas en 100, 101–2, 102.

187 Leonard D. Abbott, “The Free Comrade”, *Free Comrade* 2 (julio de 1911): 156. En el primer número de la revista, Abbott y Lloyd anunciaron que su revista era para “conocimiento sexual, y hacer más grande, más libre, más pura, mejor” las relaciones entre los sexos”. También se describieron a sí mismos como amigos amorosos que, como “hombres libres en libre camaradería”, se negaban a ser definidos por ninguna escuela o “ismo”. Véase Abbott y Lloyd, “The Free Comrade”, *Free Comrade* 1 (julio de 1910): 4–5.

188 Abbott identificó a Carpenter como anarquista y señaló que pedía “un regreso a la simplicidad y a una organización comunista de la sociedad”. También elogió las celebraciones de la homosexualidad de Carpenter y “el juego natural de los afectos”. Véase Leonard D. Abbott, “The Renaissance of Paganism”, *International* 6 (junio de 1912): 9. La amistad de Carpenter con Abbott y Lloyd se analiza en Will S. Monroe, “Walt Whitman and Other American Friends of Edward Carpenter”, *Edward Carpenter: En Aprecio*, ed. Gilbert Beith (Londres: George Allen and Unwin, 1931), 152. Carpenter

Hablando sobre el libertarismo sexual en *Free Comrade*, Abbott citó *Loves Coming of Age* para apoyar el argumento de que las “fuerzas sexuales en la vida” deberían estar libres para “crear su propia armonía”¹⁸⁹. En su artículo “The Renaissance of Paganism”, publicado en *The International*, desarrolló esta tesis y celebró la visión de Carpenter de “un retorno a la simplicidad” en el que la humanidad se reconciliaría con la naturaleza bajo un orden comunista en el que “el amor homogéneo y el juego natural de los afectos prosperaría”¹⁹⁰.

Durante un tiempo, Abbott creyó que era gay, pero luego decidió que era bisexual y vivió con una mujer que conoció en el Centro Ferrer a partir de 1913. En 1935 recordaba: “De 1906 a 1910 jugué con la idea de que yo mismo era homosexual. Pero más tarde... llegué a la conclusión de que mi supuesta homosexualidad era en realidad, en gran parte, un heterosexualismo subdesarrollado”¹⁹¹. Carpenter tuvo

analiza su modelo para una sociedad libre en *Loves Coming of Age* (Nueva York: Modern Library, 1911), 141–55.

189 Abbott, “The Free Comrade”, *Free Comrade* 2 (julio de 1911): 156–57.

190 Abbott, “The Renaissance of Paganism,” 9. En un artículo de seguimiento, Abbott caracterizó el paganismo como “un nuevo énfasis en los valores estéticos; una nueva actitud hacia el sexo; un regreso al instinto; un refuerzo de la voluntad excepcional en conflicto con las convenciones.” El paganismo era una “nueva escuela [de] autoexpresión” opuesta al viejo credo cristiano de la “auto-renuncia”. Véase Leonard D. Abbott, “The Renaissance of Paganism: A Rejoinder and an Explanation”, *International* 6 (octubre de 1912): 107–8.

191 Leonard D. Abbott a Thomas H. Bell, 23 de marzo de 1935; citado en

cuidado de enfatizar que una orientación sexual intermedia no necesita manifestarse en actos sexuales reales; podría, escribió, ser de carácter puramente emocional¹⁹². Los afectos entre Lloyd y Abbott evidentemente se ajustan a este patrón¹⁹³.

Las cualidades artísticas innatas que Abbott y Lloyd se atribuían a sí mismos y a otros anarquistas en *Free Comrade* se pueden extraer de *Loves Coming of Age* y *The Intermediate Sex*, donde Carpenter sugería que los “intermedios” masculinos eran retraídos, intuitivos y de disposición femenina, con una “naturaleza artística instintiva”¹⁹⁴. De hecho, Carpenter llegó a atribuir el nacimiento del arte a la sexualidad queer. Especuló que en los albores de la civilización “hombres no belicosos y mujeres no domésticas” –los códigos de Carpenter para gays y lesbianas– desviados de las actividades tradicionales de sus respectivos sexos, habían inventado las artes para proporcionar “nuevas salidas para sus energías”¹⁹⁵. Cuando

Avrich, *The Modern School*, 172. Abbott continuó declarando su preferencia por las mujeres en términos que dejan en claro que tenía relaciones homosexuales.

192 Carpenter, *Loves Coming of Age*, 129.

193 Avrich, *La Escuela Moderna*, 170.

194 Carpenter, *Loves Coming of Age*, 130. Edward Carpenter, *The Intermediate Sex* (Londres: Unwin Brothers, 1908), 37.

195 Edward Carpenter, *Intermediate Types between Primitive Folk* (Nueva York: Mitchell Kennerley, 1921), 58. Los ensayos de este libro aparecieron por primera vez en los números de julio de 1911 del *American Journal of*

Lloyd y Abbott se atribuyeron un arte similar, indicaron su propia orientación sexual ambigua y su lealtad compartida a la visión de Carpenter de una sociedad libre. Y al asignar estas cualidades a los anarquistas, señalaban el movimiento especialmente adecuado para la causa del “intermedio”.

Dada su propia identificación con la dimensión “artística” del anarquismo, Abbott estaba predispuesto a celebrar el Armory Show como un acontecimiento social positivo. Su reseña, “The Art Revolutionists of New York”, apareció en el número de marzo de 1913 de *The International*, y su tono era exultante. “El espíritu artístico” había sido liberado en la exposición, que había expuesto a los estadounidenses a “los posimpresionistas, Picasso, los cubistas, [y] los futuristas” (en la crítica del Armory Show, el término “futurista” se empleó como un cajón de sastre para cualquier arte considerado experimental). Basándose en el discurso de Stieglitz y Hapgood, Abbott caracterizaba la sensibilidad de aquellos que no podían encontrar “significados impresionantes” en el arte “muerto”. El arte moderno era, ante todo, una expresión de “individualismo exuberante” de artistas que estaban “extendiendo los límites de la libertad” y desafiando a los estadounidenses a “ver el arte de una nueva manera”. El viejo criterio de la belleza estaba siendo reemplazado por la comprensión de que la “expresión de la personalidad en su significado total” era la marca del arte más grande. Tal arte “penetra debajo de la

superficie de las cosas; retratando significados psíquicos incluso más que físicos, para interpretar las luchas, aspiraciones, fracasos, victorias, desesperanzas y éxtasis de la naturaleza humana.” Abbott cerraba su artículo, proclamando que los modernistas se esforzaban por “crear una nueva visión por la cual podamos vivir, positivamente para crear valores, como no han existido hasta ahora”¹⁹⁶.

El mismo mes en que apareció el artículo de Abbott en *The International, Current Opinion* publicó un artículo sin firmar sobre el Armory Show, llamándolo “La mayor exposición de arte insurgente jamás celebrada”. Extraído de comentarios de periódicos y revistas, el artículo probablemente fue elaborado por Abbott, ya que reiteraba muchas de las ideas que planteaba en *The International*. La polémica sobre el Armory Show de Stieglitz en el *New York American*, destacaba su lectura del modernismo como un movimiento de “independencia individual, tanto en expresión como en aceptación o rechazo de cualquier cosa que se exprese” que estaba dando “vida” al “cadáver en descomposición del arte.” Las opiniones de J. Nilsen Laurvik, escribiendo para *American-Scandinavian Review*, enfatizaron que el

196 Leonard D. Abbott, “The Art Revolutionists of New York”, *International* 7 (marzo 1913: 53–54. Los organizadores del Armory Show originalmente planearon incluir una sala dedicada a los futuristas italianos, y su publicidad anticipada pregonó este hecho. Sin embargo, los italianos declinaron en el último momento. El resultado fue confusión, con críticos desinformados que atribuyeron la etiqueta a varios artistas, la mayoría de las veces a Duchamp.

individualismo modernista implicaba una ruptura con la mimesis: “El realismo está recibiendo su golpe mortal y el individualismo se está afirmando.... Y el arte nuevo, que suscita tanta discordia y oposición, es una expresión de esta autoafirmación.” El artículo se cerraba citando una entrevista del *New York Evening Post* con el escultor Gutzon Borglum, uno de los miembros de la Asociación de Pintores y Escultores Estadounidenses. Aquí Borglum celebraba la exposición por fomentar la dependencia de los dictados académicos entre el público comprador de arte y proporcionar un tremendo estímulo a los artistas estadounidenses¹⁹⁷.

En resumen, el apoyo de los anarquistas al arte moderno en el Armory Show estuvo inequívocamente ligado al personalismo, la libertad de expresión y la experimentación formal, todo lo cual se oponía al sistema académico, su estética “muerta” de la belleza y la insistencia en la imitación de la naturaleza. Además, en la crítica de arte de Hapgood, el modernismo estaba explícitamente vinculado a la política radical del movimiento anarquista. Ante esta crítica, sonaron las alarmas en el campo conservador. Como hemos visto, durante los años previos a 1913, Hoeber había sostenido una batalla constante con Hapgood en defensa de las doctrinas académicas en el *Globe*. Ahora, la inmensa popularidad del Armory Show y el éxito de los anarquistas

197 "La mayor exposición de arte insurgente jamás celebrada", *Current Opinion* 64 (marzo de 1913): 230–32.

en la propagación del modernismo obligaron a otros a intervenir.

La primera salida provino de Kenyon Cox, autor de *The Classic Point of View* y uno de los críticos de arte más prestigiosos de la Academia Nacional¹⁹⁸. El *New York Times* le pidió a Cox que emitiera un juicio sobre el Armory Show en un artículo especial para la edición dominical del periódico publicado el 16 de marzo, el día en que cerraba la exposición. *The Times* presentó a Cox a sus lectores en las palabras del subtítulo como un académico y crítico de arte bien establecido, “Reconocido aquí y en el extranjero como uno de los pintores más destacados de Estados Unidos”¹⁹⁹. Cox comenzaba su entrevista afirmando que los “cubistas y futuristas” que personificaban las tendencias modernas expuestas en el Armory Show estaban “aboliendo [sic] el arte de pintar” en su negación de “no solo cualquier representación de la naturaleza, sino también [de] cualquier forma conocida o tradicional de decoración”²⁰⁰. Su

198 H. Wayne Morgan, *Guardianes de la Cultura* (Kent, Ohio: Kent State Press, 1989), 55.

199 “Los cubistas y los futuristas están haciendo que la locura: Kenyon Cox, miembro de la Academia Nacional y reconocido aquí y en el extranjero como uno de los pintores más importantes de Estados Unidos, da una opinión directa sobre los nuevos movimientos en el arte”, *New York Times*, 16 de marzo de 1913, revista sec., pt. 6, 1.

200 Como ya señalé, “futurismo” era un término identificado en la mente popular con las tendencias modernistas atacadas por Cox. Sin embargo, Cox probablemente estaba familiarizado con el movimiento por varios artículos sobre el futurismo que aparecieron en revistas y periódicos estadounidenses

sustituto, continuó, era “el simbolismo que expresa la individualidad”. El surgimiento de tal enfoque no era una interrupción repentina en la historia del arte. Más bien, era el resultado de una tendencia iniciada por los impresionistas franceses y fomentada por los postimpresionistas, cubistas y futuristas de “abandonar toda disciplina, todo respeto por la tradición e insistir en que el arte no debe ser más que una expresión del individuo. “¡La cosa es patológica! ¡Es horrible! exclamaba Cox²⁰¹.

Fue aún más lejos en su diatriba. “Con Matisse, con la obra posterior de Rodin, y sobre todo con los cubistas y los futuristas”, se estaba perpetrando un fraude. Los primeros “revolucionarios”, razonó Cox, al menos tenían el mérito del “fanatismo sincero”, aunque como resultado permanecieran sin reconocimiento y empobrecidos hasta que se suicidaron o murieron en los manicomios. Sus contrapartes contemporáneas, sin embargo, combinaron las tendencias “patológicas” del individualismo excesivo con una hábil manipulación de los medios, lo que llevaba a la

entre 1909 y 1912. Entre ellos se destaca una reseña de su colega conservador, Royal Cortissoz, que apareció en el Sunday, March 24, 1912, edición del *New York Daily Tribune*. Cortissoz condenaba el movimiento como un engaño y se maravillaba de que alguien pudiera tomar en serio a los futuristas. El tratamiento de Cox se asemeja a esta evaluación. Véase Margaret R. Burke, “Futurism in America, 1910–1917” (Ph.D. diss., University of Delaware, 1986), 47–52.

201 “Los cubistas y los futuristas están haciendo que la locura pague”, 1.

lamentable situación actual en la que están “haciendo que la locura pague”²⁰².

Para Cox el arte moderno era, en esencia, una variante del anarquismo. “Los hombres que hacen del arte una mera expresión de su capricho personal, lo hacen hablar en un lenguaje especial que solo ellos entienden”, tronó, “son tan verdaderamente anarquistas como aquellos que derriban todas las leyes sociales”. El hecho espantoso era que “la tendencia moderna [individualista]” en el arte corría a su favor; siendo los cubistas y futuristas simplemente su manifestación más “extrema y salvaje”. Reflexionando sobre el futuro, Cox reflexionaba: “O habrá una reacción hacia lo clásico y tradicional o el arte dejará de existir”. Depositaba sus esperanzas de tal reacción en el público, la mayoría de los cuales estaban “cuerdos” y, por lo tanto, podían ver a través de la artimaña modernista²⁰³.

The Times secundó las críticas de Cox. En su editorial dominical, un escritor anónimo afirmó que sin duda los cubistas y futuristas “débiles” “que fácilmente creen que sus ininteligibles marcas y rasguños significan algo” no serían silenciados por la protesta del eminente crítico. Sin embargo, era necesario alertar al público de que este “supuesto arte” formaba parte de un movimiento más general, “discernible en todo el mundo, para perturbar y

202 *Ibíd.*

203 *Ibíd.*

degradar, si no destruir, no solo el arte, sino también la literatura y la sociedad.” El movimiento estaba impulsado por “una especie de locura” con orígenes en el desarrollo temprano del espíritu democrático, pero muy lejos de la verdadera democracia y la verdadera libertad de pensamiento, acción o expresión. Los modernistas eran “primos de los anarquistas en política, los poetas que desafían la sintaxis y la decencia, y todos los aspirantes a destructores”. Completamente negativos en la esencia de su mensaje, apelaban a “los desanimados, amargados y descontentos, así como a los mentalmente desequilibrados”. Aunque sus esperanzas de “destruir el arte”, “suplantar la literatura con tonterías obscenas” y “abolir la ley económica” eran un sueño imposible, sin embargo, constituían un mal social que debía ser erradicado²⁰⁴.

No es casualidad que Cox y los editores del *Times* emparejaran a los modernistas “extremistas y salvajes” con el anarquismo y la locura. Simplemente estaban reiterando un discurso arraigado en Estados Unidos y Europa que equiparaba el individualismo libertario del anarquista con la locura y consideraba al anarquismo como una enfermedad social aberrante²⁰⁵. Nathaniel Hong ha mapeado los

204 “Cubistas de todo tipo”, *New York Times*, 16 de marzo de 1913, pág. 6.

205 El emparejamiento del anarquismo con los trastornos psicológicos, la decadencia social y el declive “racial” en la Europa de finales del siglo XIX se analiza en Daniel Pick, *Faces of Degeneration: A European Disorder, c.*

parámetros de este discurso en una encuesta de 105 artículos de revistas dedicados al anarquismo antes de la aprobación de la ley de inmigración de 1903 que negaba la entrada de los arquistas a los Estados Unidos. Hong concluye que los anarquistas eran vistos como “la antítesis de los mejores instintos de la humanidad, moralmente a la deriva, intelectualmente ilógicos, religiosamente inaceptables, médicamente anómalos y peligrosamente antipatrióticos”²⁰⁶.

El individualismo era la base de esta desviación. Los comentaristas hostiles argumentaban que el anarquismo convertía la libertad en una licencia para propagar el terrorismo como un medio para arrastrar a la sociedad a un estado degenerativo en el que el caos total sería la regla general. Entre los artículos que cita Hong se encuentra un alegato a favor del “Control internacional de los anarquistas” publicado en la edición de diciembre de 1901 de *North American Review*, en el que el autor escribió que la generación anarquista de “fanáticos individuales” que “consideran el asesinato como un rito sagrado “era inevitable, dado que el movimiento predicaba “el derecho divino del individuo” y la “injusticia de toda ley”²⁰⁷. De

1848–c. 1918 (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

206 Nathaniel Hong, "Construyendo la bestia anarquista en la literatura periódica estadounidense, 1880–1903", *Critical Studies in Mass Communication*, no. 9 (1992): 110–13.

207 Ibid., 114, 116. Cito al duque de Arcos, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de España en los Estados Unidos, “International

hecho, un artículo en la edición de octubre de 1900 de *Fortnightly Review* iba tan lejos como para atribuir el surgimiento del anarquismo a fallos en la democracia moderna. La democracia “no tenía ningún poder inherente para el autoequilibrio, la autoprotección, [o] la autoconservación” y si no se controlaba, abría la sociedad a la “anarquía embriagadora” de los anarquistas²⁰⁸.

También se hicieron frecuentes referencias a la cuestionable cordura de los anarquistas. Un artículo titulado “Anarquía y asesinato”, publicado en la edición del 14 de septiembre de 1901 de *Saturday Review*, era típico. El autor describía al anarquismo como una enfermedad degenerativa que se “transmitía de un anarquista loco a otro como la hidrofobia se transmite de un perro rabioso a otro”. Tales caracterizaciones populares de “lunáticos”, escribe Hong, fueron respaldadas por criminólogos, quienes afirmaban que los anarquistas eran un “tipo criminal

Control of Anarchists”, *North American Review* 173 (diciembre de 1901): 759.

208 Estoy citando a Geoffrey Langtoft, “Socialism or Anarchism”, *Fortnightly Review* 68 (octubre de 1900): 545. La similitud de este argumento con el planteado en el editorial del *New York Times* probablemente no sea un accidente. Langtoft afirmó que Estados Unidos necesitaba imponer sanciones legales para hacer frente a la creciente amenaza de la “democracia” desenfrenada representada por el anarquismo y el socialismo. De manera similar, los editores del *Times*, como hemos visto, asociaron la amenaza del anarquismo con “el espíritu democrático”.

distintivo, tenían anomalías fisiológicas comunes y padecían enfermedades mentales”²⁰⁹.

Las acusaciones que Cox y el *New York Times* hicieron contra el modernismo “anarquista” se apropiaban de poderosos códigos cifrados que entonces circulaban en la esfera pública y, a su vez, establecieron el marco para el subsiguiente discurso antimodernista/antianarquista en el campo conservador. El artículo de Adeline Adams “The secret of life”, publicado en el número de marzo de 1913 de *Art and Progress*, es un buen ejemplo²¹⁰. Ese periódico estaba publicado por la conservadora American Federation of Arts, una organización fundada en 1909 por “representantes de las principales organizaciones artísticas” para el propósito expreso de asegurar que se mantuviera un “mejor estándar” en las artes²¹¹. Entre las pinturas y esculturas del Armory Show que ilustraban “El secreto de la vida” se encontraban *Woman and Mustard Pot* (Mujer y bote de mostaza, 1910) de Picasso, *Family Life* (1912) de Alexander Archipenko, *Baile en Arles* (1888) de van Gogh, y *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp. Adams condenaba este “Arte de Picasso y Matisse” como

209 Hong, 117, 121.

210 Adeline Adams, “El secreto de la vida”, *Art and Progress* 4 (marzo de 1913): 925–32.

211 “The American Federation of Arts”, *American Magazine of Art* 10 (noviembre de 1918), frontispicio. Los fundadores incluían la Academia Nacional de Diseño, la Sociedad Nacional de Escultura y la Institución Estadounidense de Arquitectura.

“egoísta... material de un alma deteriorada”, semejantes a “pinturas como las que se encuentran en las colecciones de consulta de los asilos”.



Alexander Archipenko, Vida de familia

Su “violencia brutal”, sintomática de los “movimientos hacia abajo y hacia atrás en la mente de los hombres degenerados”, solo podría ser corregida por personas

“normales” que, en reacción, restaurarían las artes a su camino correcto.²¹²

De manera similar, Royal Cortissoz, escribiendo sobre los cubistas, futuristas y otros modernistas en la edición de abril de 1913 de *Century Magazine*, los acusó a todos de “egoísmo y autocomplacencia”. Van Gogh, el artista “desequilibrado” que se cortó un trozo de oreja, pasó un tiempo en un manicomio y terminó suicidándose, ejemplificaba “el problema con todos los posimpresionistas”. “No piensan con claridad”, decretó Cortissoz y, como resultado, las pinturas y esculturas que producen “no tienen ningún derecho a ser obras de arte”²¹³. El propio Cox dirigió este discurso en su propio artículo, “La ilusión del progreso”, publicado en el número de mayo de 1913 de la revista *Century*. Sobre el tema del modernismo, Cox escribió: “Cuando una cosa que se llama a sí misma obra de arte es horrible y degradada, indecente y demente”, tal “monstruo de un intelecto enfermo” debe ser reconocido por la manifestación degenerativa que es, en vez de ser elogiado en nombre del “progreso” como el último desarrollo en el arte²¹⁴.

212 Adams, "El secreto de la vida", 928–29, 932.

213 Royal Cortissoz, "La ilusión posimpresionista", *Century Magazine* 85 (abril de 1913): 809–10.

214 Kenyon Cox, "La ilusión del progreso", *Revista Century* 86 (mayo de 1913): 39–43

El anarquismo nunca fue mencionado en este grupo de condenas conservadoras que siguieron al estallido antimodernista de Cox en el *Times*, pero sus características pseudodefinitorias –individualismo, violencia, degeneración y locura– estaban todas presentes. Y otros críticos empeñados en defender la noción académica del arte no dudaron en reiterar la acusación de “anarquismo” planteada por primera vez por Cox.

Por ejemplo, en el número de diciembre de 1913 de *International Studio*, el coleccionista de arte Duncan Phillips se declaró totalmente en contra del “fanatismo” que se extendía en los estudios de Nueva York a raíz del “craso comercialismo” en el Armory, que había sido “bastante estupefacto en su vulgaridad.” Estuvo de acuerdo con Cox en que no había nada que valiera la pena en las “manchas desagradables” de los futuristas, cubistas y “otros representantes de la degeneración en la pintura”. Ahora, se quejaba, las pinturas “sin ley” producidas en serie por agentes con “locos caprichos y malos hábitos” como Gauguin y Matisse estaban inspirando a una “variopinta horda de aventureros de estudio” a trabajar en el mismo idioma. Todos afirman que “la emoción es arte”. “Pero, por supuesto, esos extremistas son anarquistas, no artistas”, criticaba Phillips. Luego trazaba el desarrollo del modernismo desde los “fanáticos desequilibrados” (Cezanne, van Gogh y el “medio salvaje” Gauguin) hasta “los diseños de manicomio de los cubistas y los futuristas”. La

“orgía de lo subjetivo” en el Armory Show tenía todas las características de la “decrepitud”, lo que indica que el movimiento modernista estaba agotado. Al igual que Cox, Phillips esperaba una reacción “inevitable” contra “las aberraciones de estos extremistas” en la que la “intelectualidad sólida” se reafirmaría nuevamente²¹⁵.

En una línea similar, el artículo sardónico de Julien Street, “Por qué me convertí en cubista”, publicado en la edición de junio de 1913 de *Everybody's Magazine*, ofrecía una evaluación fulminante del “Arte Nuevo”. Su guía ficticio para el Armory Show fue un pintor, “Wassily Muskoxi”, el “secesionista líder de East Orange, Nueva Jersey, y un anarquista de logros no despreciables”. Wassily le dice a Street que necesita estudiar a los fundadores del posimpresionismo, Cezanne, van Gogh y Gauguin, si quiere comprender que “nosotros los modernistas [buscamos] la expresión de nosotros mismos, por encima de todo”. Street plantea la objeción estándar de que las “pinturas toscas” de los modernistas exhibían una marcada “degeneración” en el arte, a lo que Wassily responde: “¡El arte siempre está en su mejor momento cuando se establece la degeneración!”. Su próximo encuentro es con un médico que le dice que el modernismo es “puramente patológico”. “He visto cuadros de paranoicos que se parecían mucho a estos”, le informa el médico. Nuevamente esta diatriba es afirmada por un

215 Duncan Phillips, “Revoluciones y reacciones en la pintura”, *International Studio* 51 (diciembre de 1913): CXXIII, CXXVI, CXXIX.

entusiasta del nuevo movimiento llamado “Philbert McNutt”, quien asegura a Street que “un poco de paranoia es algo muy bueno en el arte”. Philbert pone un número de *Camera Work* en manos de Street, donde el sarcástico descubre que “toda la niebla que me parecía que oscurecía el arte moderno” es “barrida por un vendaval de palabras”. El artículo termina con Street decidido a convertirse en un poeta cubista. Se sienta en una habitación con las luces apagadas, garabateando un absurdo “Poema posimpresionista”²¹⁶.

Confrontando el tono y el grito de los conservadores contra el modernismo “anarquista” y sus pronunciamientos de que no era arte, Abbott, Hapgood y Stieglitz insistieron en que, de hecho, el modernismo significaba la muerte del arte tal como lo concebían los académicos. La reacción de Hapgood fue particularmente rápida. El 19 de marzo de 1913, tres días después de que apareciera la entrevista con Cox en el *Times*, respondió con un artículo en el *Globe* titulado “Vida y muerte”. Hapgood abrió su artículo describiendo a la joven hija del modernista estadounidense Jerome Myers jugando. Su “creatividad artística no enseñada y consciente” se había desarrollado en un baile espontáneo que ejecutaba de acuerdo con su propia ley, escribía. Tales acciones, tan expresivas de su personalidad,

216 Julien Street, "Por qué me convertí en cubista", *Everybody's Magazine* 28 (junio de 1913): 820, 821, 822, 825.

eran “la esencia de la vida y por lo tanto del arte”²¹⁷. Hapgood codificó la creatividad de la niña con los mismos valores anarquistas de “naturalidad”, “espontaneidad”, “libertad” y “expresión personal” que había reunido para defender el modernismo en sus numerosos artículos del *Globe*.

Comparaba esta feliz experiencia con su consternación al leer la evaluación de Cox del Armory Show. El crítico de arte carecía de imaginación, y sus evaluaciones autoritarias del modernismo estaban tan poco inspiradas como sus pinturas. Cox representó sus cifras de acuerdo con las “reglas y reglamentos” de la academia, escribía Hapgood; así él “mata al desnudo”. En este sentido, la condena del académico de los dibujos de Rodin en la entrevista del *Times* era particularmente irritante (se exhibieron siete dibujos de Rodin en la Armería). Cox era tan “mortífero” que detestaba estos notables bocetos, en los que Rodin descartaba todas las formas de estructura excepto aquellas que eran esenciales para lograr el “puro lirismo”. Toda la entrevista del *Times* exudaba una “compresión fría” y un “agotamiento de la vida” que era “la esencia de la muerte”. Y el poder de la Academia significaba que era una muerte de la peor especie, ya que el “dedo frío y amenazador” de Cox todavía tenía la autoridad para censurar “el instinto por la belleza y

217 Hutchins Hapgood, “Life and Death”, *New York Globe*, 19 de marzo de 1913, pág. 8.

por la vida superior”²¹⁸. Stieglitz reimprimió este artículo en *Camera Work* con un borde negro y un título funeral, “In Memoriam”, en letra gótica²¹⁹. El gesto no deja dudas sobre su acuerdo con la tesis central de la valoración de Hapgood: que tras el Armory Show el arte anarquista había triunfado.

Abbott también planteó esta perspectiva en “The Advance of Insurgent Art”, un artículo que apareció en la edición de abril de 1913 de *The International*. Aquí tomaba nota del intento de Cox de “aplantar, con la debida autoridad”, la reciente exhibición del “arte insurgente” en Nueva York. La reacción negativa de Cox y otros, argumentaba, solo demostraba que los “revolucionarios” en el arte habían vencido al conservadurismo académico. Los conservadores tenían razón, afirmaba Abbott con orgullo: “El nuevo arte llega, como llega el sindicalismo a la industria, como llega el libre pensamiento a la religión, como llegan los nuevos estándares al sexo, para suplantarlo y transformarlo lo antiguo”. La resistencia de muchos a esta ampliación de los “límites de la libertad y del pensamiento” era una consecuencia inevitable del nacimiento de ideas que, como el nacimiento de un niño, siempre suponía un peligroso período de trabajo²²⁰. Así, como Hapgood, Abbott

218 *Ibidem*.

219 Hutchins Hapgood, “In Memoriam”, *Camera Work*, núm. 39 (julio de 1912): 53–54.

220 Leonard D. Abbott, “The Advance of Insurgent Art”, *International* 7 (abril de 1913): 98.

pregonaba la llegada del modernismo como un componente cultural importante de la transformación de Estados Unidos en líneas anarquistas.

Gracias en gran parte a la crítica anarquista, el Armory Show estableció el modernismo como una presencia en los Estados Unidos. Y muchas de las ideas discutidas hasta ahora (liberación personal, libertad de expresión, formalismo politizado y el papel del arte en la lucha por el cambio social revolucionario) continuaron dando forma a la producción artística y la crítica de arte durante los años 1914 a 1920.

Capítulo III

COSMISMO O AMORFISMO

En su estudio popular del modernismo estadounidense temprano, Abraham Davidson escribe que, “en general, la noción de un movimiento [modernista] con toda su polémica concomitante no se afianzó en Estados Unidos”. La “ruptura revolucionaria con el pasado” que enciende la “conciencia milenaria” del expresionismo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo europeos, se nos dice, no encontró contrapartida estadounidense con excepción del sincromismo, un movimiento concebido, “significativamente”, en París, no Nueva York²²¹. En otras palabras, en los Estados Unidos los artistas desviaron las polémicas de los europeos a favor del formalismo derivado

221 Abraham A. Davidson, *Early American Modernist Painting, 1910–1935* (Nueva York: De Capo, 1994), 121.

y despolitizado. He revertido esta tesis al demostrar cómo el anarquismo alimentó el surgimiento del modernismo y dio forma a sus parámetros institucionales y estéticos. En este capítulo y en los siguientes seguiré discutiendo el desarrollo del modernismo anarquista a raíz del Armory Show. Y comenzaré introduciendo un nuevo término, “cosmismo”, en el léxico del arte estadounidense.



León Kroll. Retrato de Juan Weichsel. 1912. Óleo sobre lienzo. Fotografía de John Parnell. Colección de John Newman Carr. Museo Judío, Nueva York.

El cosmismo fue promovido por el crítico de arte anarquista John Weichsel desde 1913 hasta los años de la guerra. Weichsel nació en una familia de comerciantes judíos polacos en octubre de 1870. Después de obtener una licenciatura en ingeniería en la escuela politécnica de Charlottenburg de Berlín, comenzó un doctorado en

psicología y estética en la Universidad de Zúrich, pero decidió dejar Europa para irse a los Estados Unidos en principios de la década de 1890. Instalado en Nueva York, trabajaba como ayudante de mecánico durante el día y asistía por las tardes a la Universidad de Nueva York, donde terminó su doctorado. Bien educado, inmerso en la estética contemporánea y con fluidez en alemán, polaco, yiddish, francés e inglés, pasó a dirigir el Departamento de Mecánica y Dibujo en el Instituto Técnico Hebreo de Nueva York²²².

Además de las actividades académicas, Weichsel fomentó tanto la experiencia artística, mentalidad e instituciones culturales independientes entre los trabajadores²²³. Con este fin, a partir de 1912 participó activamente en el Centro Ferrer, donde impartió clases de educación de adultos, disertó, formó parte del consejo asesor del centro y, durante el invierno de 1914–15, disertó sobre “los principios del arte” todos los miércoles por la noche en la clase de arte de Henri²²⁴.

222 John Weichsel Jr., “The People's Art Guild” (tesis de maestría, Hunter College, City University of New York, 1965). Documentos de John Weichsel, AAA, rollo de microfilme 1079, marco 803.

223 Norman L. Kleeblatt y Susan Chevlowe, *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900–1945* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 106.

224 John Weichsel, “Lectures on the History of Education”, *Modern School* 1 (1 de septiembre de 1914): 5; sobre el consejo asesor, véase “The Formal Opening of the Day School”, *Modern School* 1 (1 de octubre de 1914): 7; sobre las clases de arte, véase “To Art Students of New York and Vicinity”,

Sin embargo, su mayor logro fue el People's Art Guild (Gremio de arte popular), una organización que fundó y dirigió desde 1915 hasta 1918. El gremio era una institución dirigida por artistas compuesta por más de sesenta artistas (muchos asociados con el Centro Ferrer y 291) que vendían su arte directamente organizando grandes espectáculos en las casas de asentamiento y lugares de reunión de los distritos más pobres de Nueva York²²⁵. Weichsel concibió el gremio como un medio de exhibición radicalmente democratizado sin el intermedio de los comerciantes. Uno de los propósitos era mejorar la suerte de los modernistas creando un mercado para su trabajo entre los estratos sociales de los que habían surgido la mayoría de ellos. También había una segunda agenda, más radical.

En su ensayo “Proletarios intelectuales”, publicado en el número de febrero de 1914 de *Mother Earth*, Goldman condenó el camino hacia el éxito artístico y literario bajo el capitalismo, que exigía “la rendición de la personalidad” en favor de “la estricta conformidad con políticas y opiniones definidas”. “Los artistas 'llegados'”, escribió, eran “almas muertas en el horizonte intelectual”, obsesionadas con no

Modern School 2 (enero de 1915): 12. En 1915, la clase se reunía los martes, miércoles, jueves y viernes por la noche. Los martes y viernes se dedicaban a dibujar con un modelo en vivo. Los jueves se dedicaban a la composición y la crítica. Henri y Bellows supervisaron las sesiones del martes, jueves y viernes junto con otros "artistas y críticos destacados" anónimos.

225 Gail Stavitsky, "John Weichsel y el gremio de arte popular", *Archives of American Art Journal* 31 (1991): 13–15.

ofender a los poderes fácticos. La gran mayoría de los trabajadores creativos, sin embargo, nunca “llegaron”, y aquí yacía la esperanza para el futuro: la pobreza, combinada con el puritanismo cultural imperante, estaba produciendo revolucionarios entre los intelectuales. “Es a través de la cooperación de los proletarios intelectuales, que tratan de encontrar expresión, y de los proletarios revolucionarios que buscan remodelar la vida”, predijo Goldman, “que nosotros en Estados Unidos estableceremos una unidad real y por medio de ella libraremos una guerra exitosa contra la sociedad actual”²²⁶.

El gremio de Weichsel se dedicó a construir esta unidad. Al vincular en sus filas a los trabajadores con los experimentadores creativos, promovió una base de clase para el modernismo en la que los artistas no solo prosperarían sino que también encontrarían solidaridad con la lucha revolucionaria. Este es el subtexto de una carta de 1916 solicitando apoyo para el gremio, donde Weichsel escribía:

Nosotros [el People's Art Guild (Gremio de arte popular)] nos comprometemos a hacer muchos más compradores de arte, amantes del arte, conocedores del arte, de los que jamás existieron sobre la base de la forma tradicional de confinar el arte a unos pocos

226 Emma Goldman, “Proletarios intelectuales”, *Mother Earth* 8 (febrero de 1914): 364, 370.

elegidos en estratos opulentos. Esperamos mejorar la suerte de nuestros artistas y también mejorar la calidad de su arte.... El número cada vez mayor de artistas y la pobreza predominante entre ellos hacen cada vez más difícil para el pequeño círculo actual de mecenas del arte soportar la carga económica de nuestro problema artístico. Al mismo tiempo, el desapego de la vida popular imperante en nuestros artistas conduce inequívocamente al empobrecimiento del contenido del arte y a una copia simple de las aficiones extranjeras. Para conducir efectivamente a una mejora tanto en las condiciones económicas como espirituales del arte, ENSEÑAMOS AL PÚBLICO A COMPRAR BUEN ARTE Y A CONOCER EL BUEN ARTE. Lo hacemos mediante exposiciones y ventas y trabajos de clase en los distritos más poblados²²⁷.

El People's Art Guild fue sin duda la contrainstitución más exitosa que surgió del campo anarquista, ya que llegó a una audiencia mucho más amplia que las exhibiciones de 291 o el MacDowell Club de Henri y, a diferencia de la propuesta de Henri para una galería pública, no dependía de la generosidad de los funcionarios de la ciudad para su

227 Carta de John Weichsel a un destinatario desconocido, 12 de febrero de 1916, Documentos de John Weichsel, rollo de microfilm AAA 60-3, cuadro 0027. Weichsel dijo que el gremio estaba planeando establecer un “intercambio de cuadros” de artistas y proporcionar pintura y suministros de lienzo al costo, así como estudios gratuitos en habitaciones de casas de asentamiento vacantes para artistas necesitados.

realización. Con la ayuda de Henri, Stieglitz, Bellows y otros anarquistas, Weichsel montó más de cincuenta exposiciones antes de la desaparición del gremio en 1918²²⁸.

Además de sus esfuerzos organizativos, Weichsel también fue un crítico de arte empeñado en promover un estilo claramente de modernismo anarquista basado en las teorías estéticas del historiador de arte alemán Wilhelm Worringer. Worringer fue parte de una revolución de fines del siglo XIX iniciada por Conrad Fiedler y desarrollada por Adolf von Hildebrand, Alois Riegel y Heinrich Wolfflin, que anulaba la creencia de que la verosimilitud era el único criterio para el “arte” en favor de las propiedades abstractas del objeto artístico, como el color, la línea y el volumen. Seguía una reevaluación del arte no mimético, en la que se decía que las tradiciones que iban desde los mosaicos

228 John Weichsel Jr., "The People's Art Guild", John Weichsel Papers, rollo de microfilm AAA 1079, fotograma 790. En el verano de 1916, Zigrosser hizo arreglos para que su empleador, los distribuidores de impresión Keppel and Co., patrocinaran una exposición del People's Art Guild en la Casa de Acogida Universitaria. Zigrosser produjo el catálogo y escribió una breve introducción; “Exposición de grabados, y xilografías en University Settlement, 184 Eldridge St., Nueva York, del 3 de abril al 2 de junio de 1916”, catálogo de la exposición, John Weichsel Papers, rollo de microfilm AAA 60-1, fotogramas 529-34. Bellows y Henri estuvieron entre los patrocinadores de la exhibición masiva del gremio en 1916 en el edificio del periódico socialista *Forward*, a la que Stieglitz contribuyó con “The Steerage”; “Exposición en el edificio Forward, 175 East Broadway, 1916”, catálogo de la exposición, John Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilme 60-1, fotogramas 601-6.

cristianos primitivos hasta la estatuaria africana “primitiva” estaban totalmente a la altura de los logros representativos de los griegos clásicos y del Renacimiento italiano²²⁹. El nuevo formalismo, a su vez, fue organizado por modernistas europeos –para apoyar la abstracción y una retórica de la originalidad que otorgaba mayor importancia al papel inventivo del artista que a la “copia” naturalista.

La contribución de Worringer fue postular que la mimesis y la abstracción surgían de dos estados psicológicos contrastantes de la mente: el empático y el antiempático. Primero montó esta tesis en 1907, en su principal declaración histórica sobre arte, *Abstraction und Einfühlung* (Abstracción y empatía). Este libro tuvo un impacto considerable en los círculos vanguardistas europeos, especialmente entre los expresionistas alemanes y los vorticistas ingleses²³⁰. Basándose en su análisis de la historia

229 Peter Selz, *Pintura expresionista alemana* (Berkeley: University of California Press, 1957), 4–8, 10.

230 Rose–Carol Washton Long, introducción a Wilhelm Worringer, “El desarrollo histórico del arte moderno”, de *The Struggle for Art: The Answer to 'Protest of German Artists'*, en *German Expressionism*, ed. Rose–Carol Washton Long (Berkeley: University of California Press, 1993), pág. 9. Mientras la controversia sobre el modernismo se intensificaba en Alemania, Worringer se apresuró a defenderlo en su conocido ensayo, “The Historical Development of Modern Art”, donde escribió que los “nuevos sintetistas y expresionistas parisinos” estaban aprovechando impulsos metafísicos y primitivistas similares a los que había trazado en *Abstracción y empatía*. Este ensayo fue reimpresso en *Der Sturm* 2, no. 75 (agosto de 1911): 597–98. A raíz de la guerra y el fracaso del expresionismo alemán en ganar popularidad, Worringer refutó el movimiento, alegando que era incapaz de

de diferentes culturas, Worringer argumentaba que la historia del arte podría dividirse en dos tendencias. El arte de las culturas seguras de sí mismas, a gusto con el mundo, escribió Worringer, intentaba imitar a la naturaleza. La Grecia helenística, Roma y el Renacimiento italiano, por ejemplo, produjeron obras maestras del naturalismo que emulaban la fugacidad de la forma y el flujo temporal que se encuentran en la naturaleza en representaciones de la actividad humana o temas como la juventud y la vejez. El objetivo de estas culturas era crear un arte “empático” a través de un realismo elevado que fuera lo más fiel posible a la naturaleza²³¹.

La antítesis del naturalismo empático era un arte de “estilo” abstracto producido en culturas que estaban impulsadas, por el contrario, por su temor a la transitoriedad fenoménica del mundo. Las artes de los pueblos africanos “primitivos”, los griegos arcaicos, el antiguo Cercano Oriente y los egipcios eran modelos ejemplares de tal abstracción. Estas culturas buscaban la

encarnar el malestar psíquico de Occidente porque la pintura, la escultura y la arquitectura se habían vuelto "marginales para la existencia moderna". Véase Charles W. Haxthausen, "Arte moderno después de 'El fin del expresionismo': Worringer en la década de 1920", *Catedrales invisibles: La historia del arte expresionista de Wilhelm Worringer*, ed. Neil H. Donahue (University Park, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995), 120.

231 Wilhelm Worringer, *Abstracción y empatía*, trad. Michael Bullock (Nueva York: Meridian Books, 1969), 27–30.

estasis atemporal en “formas cristalinas abstractas” que subsumían las características de representación en líneas y planos geométricos. Las grandes pirámides, por ejemplo, se dedicaron a la creación de formas “sin vida” lo más alejadas posible de lo orgánico. De manera similar, la escultura griega arcaica, que estaba en deuda con los prototipos egipcios, exhibía rasgos poderosamente abstractos²³².

Junto con las líneas rígidas y de bordes duros y las formas cúbicas del “estilo geométrico”, la abstracción también dio origen a una tendencia lineal, en la que los artistas crearon arabescos fluidos y curvas que recuerdan a las que se encuentran en las plantas y otros fenómenos orgánicos, pero no derivados de ellos. En este último “estilo ornamental”, la “regularidad, la disposición alrededor de un centro, el equilibrio entre las fuerzas centrífugas y centrípetas, el equilibrio entre los factores de carga, la proporcionalidad de las relaciones” eran las características distintivas. Basándose en el estudio de Alois Riegl, *Stilfrage: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Problemas de estilo: fundamentos para una historia del ornamento) de 1893, Worringer argumentaba que los elementos vegetales ornamentales y las líneas onduladas que decoraban los jarrones griegos arcaicos y sus formas arquitectónicas eran manifestaciones de un impulso de abstracción. De manera similar, el arte del mosaico de Bizancio representaba un punto culminante en el que las

232 *Ibíd.*, 16, 37, 14, 88.

influencias de Egipto y Asia se combinaban con el arte cristiano primitivo para crear un magnífico híbrido ornamental²³³.

En su reinterpretación de Worringer, Weichsel argumentaba que los artistas solo podían liberarse de los valores estéticos socialmente impuestos a través de la abstracción “estilística”. Llamó a su estética “cósmica” para señalar que estos artistas estaban inventando nuevas formas de arte de su propia creación, una actividad que Weichsel consideraba análoga a las fuerzas creativas que animan el universo. La metafísica especulativa y la hostilidad hacia el misticismo eran parte integral de esta estética, en la que las propiedades formales funcionaban como una base materialista para las necesidades expresivas del artista. En el frente cultural, el individualismo garantizaba que el cosmismo ejercería un atractivo universal, gracias a su trascendencia de las tradiciones nacionalistas en estilo y tema²³⁴. En un artículo publicado en el periódico cultural judío *East and West*, Weichsel

233 *Ibíd.*, 62, 60, 72–73, 97–101.

234 Esta oposición binaria entre la creatividad individualista y las normas calcificadoras de la sociedad resultó ser un tema persistente en el pensamiento de Weichsel. Todavía en 1918 argumentaría, en un artículo sobre la educación anarquista, que la creatividad artística requería una “personalidad autosuficiente completamente desarrollada” libre de “tradiciones muertas” socialmente impuestas, a saber, las “religiones, leyes, costumbres, filosofía, poesía, el arte, la ciencia y todos los demás valores culturales” que ahogaban la “nueva vida”; John Weichsel, “La humanidad necesita una nueva escuela”, *Modern School* 5 (marzo de 1918): 146–47.

abordaba este último punto, argumentando que el gran arte solo podía emerger en la comunidad judía una vez que se superara el dominio de los valores culturales gentiles y judíos y el individualismo pasase a primer plano. La “insistencia moderna en la autoexpresión en el arte”, escribió, debía alentarse porque estaba liberando a los artistas de todas las razas de las “ataduras convencionales” que imponían limitaciones a la creatividad artística²³⁵. Weichsel filtró su programa para un modernismo anarquista a través de este prisma, argumentando que el cosmismo impulsaría la revuelta contra el naturalismo en una dirección materialista.

Presentó por primera vez su tesis cosmista en noviembre de 1913, en un artículo de *Camera Work* titulado “Cosmism or Amorphism”, donde evaluó la evolución hacia un arte worringeresco de abstracción liberada en la era moderna²³⁶.

235 John Weichsel, “A Century of Jewish Art,” *East and West* 1 (junio de 1915): 86, 88. Sobre esta base anarquista, se opuso a los nacionalistas judíos como el profesor John Erskine, quien, en una de las primeras ediciones de *East and West*, insistía en que el gran arte judío debía expresar temas propios de “la raza hebrea”, en particular sus tradiciones religiosas; John Erskine, “A Criticism”, *East and West* 1 (abril de 1915): 21–23.

236 John Weichsel, “Cosmism or Amorphism”, *Camera Work*, núms. 42/43 (abril–julio de 1913): 69–82. En realidad, el número se publicó en noviembre de 1913. Stieglitz leyó el primer borrador del ensayo en agosto, hizo algunas correcciones y se lo envió a Weichsel para su revisión en una fecha indeterminada ese otoño; Alfred Stieglitz a John Weichsel, 26 de agosto de 1913, John Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilme 60–1, fotogramas 372–78.

Weichsel estaba reaccionando a un manifiesto sardónico sin firmar, “Vers L’Amorphisme”, que había aparecido en el número especial de junio de 1913 de *Camera Work*²³⁷. Celebrando el rechazo del naturalismo a favor de la forma y el color, el manifiesto llamaba a los artistas a purificar la pintura aún más hasta su cualidad más esencial: la “luz”. Dos lienzos en blanco ilustraban la pieza, que tildaba el modernismo de autodestructivo al llevarlo a su conclusión lógica: una “pintura” totalmente conceptual.

Weichsel respondió que, efectivamente, los “amorfistas” como Kandinsky, Picasso y Picabia iban por el camino del lienzo en blanco, porque daban primacía al estado de ánimo del artista sobre la materialidad de la pintura.

Su tema era una “atmósfera” en la que “los objetos moran sólo como forma”, “la forma como idea” y la “realidad como estado de ánimo”.

Al condenar esta tendencia, Weichsel pedía a los modernistas que adoptaran la estética del “estilo” descrita por Worringer.

Los artistas necesitaban prestar atención a los elementos formales de la pintura y desarrollarlos expresivamente, en

237 “Vers L’Amorphisme”, *Camera Work*, número especial (junio de 1913): 57.

lugar de tratarlos como secundarios a las preocupaciones espirituales, como hacían los amorfistas²³⁸.

En “Cosmism or Amorphism”, Weichsel buscaba contrarrestar la influencia de Kandinsky en *291*, donde se debatían acaloradamente las teorías del modernista ruso²³⁹.

De hecho, Weichsel probablemente seleccionó a Picasso y Picabia para incluirlos junto con Kandinsky en el campo amorfista porque, en el momento de escribir este artículo, las ideas de Kandinsky sirvieron como filtro en el círculo de Stieglitz para interpretar a estos modernistas²⁴⁰. El abstraccionismo de Kandinsky basado en la teosofía, propuesto en *Über des Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte) y ensayos como “Sobre la cuestión de la forma” en *Der Blaue Reiter* (El jinete azul), era un anatema

238 Weichsel, "Cosmismo o Amorfismo", 70, 80.

239 En 1912, Stieglitz publicó extractos en *Camera Work* de *Über des Geistige in der Kunst* de Kandinsky (traducido al inglés como *El arte de la armonía espiritual* en 1914) y distribuyó este libro y el almanaque *Der Blaue Reiter* (1912), editado por Kandinsky y Franz Marc, entre otros el medio *291*. En 1913, también compró la única pintura que Kandinsky exhibió en el Armory Show, *Improvisación No. 27* (1912). Sobre el interés en Kandinsky en *291*, véase Gail Levin, “Kandinsky and the First American Avant-Garde,” en Gail Levin and Marianne Lorenz, *Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912–1950* (Boston: Little, Brown, 1992), 22–23.

240 Levin, “Kandinsky y la primera vanguardia estadounidense”, 24.

para el materialismo cósmico de Weichsel²⁴¹. Kandinsky argumentó que las propiedades formales del objeto de arte eran secundarias a la “experiencia interna” del artista, quien estaba impulsado por los impulsos del “alma” para crear una “atmósfera espiritual”²⁴². En “Sobre la cuestión de la forma”, escribió:

No importa si el artista usa formas reales o abstractas. Ambas formas son básicamente iguales internamente. La elección debe dejarse al artista, quien debe saber mejor por qué medios puede expresar más claramente el contenido de su arte. Para expresarlo de manera abstracta: en principio no se trata de forma.... En términos prácticos, la cuestión de la forma se convierte en la pregunta: ¿qué forma debo usar en este caso para lograr la expresión necesaria de mi experiencia interior?²⁴³

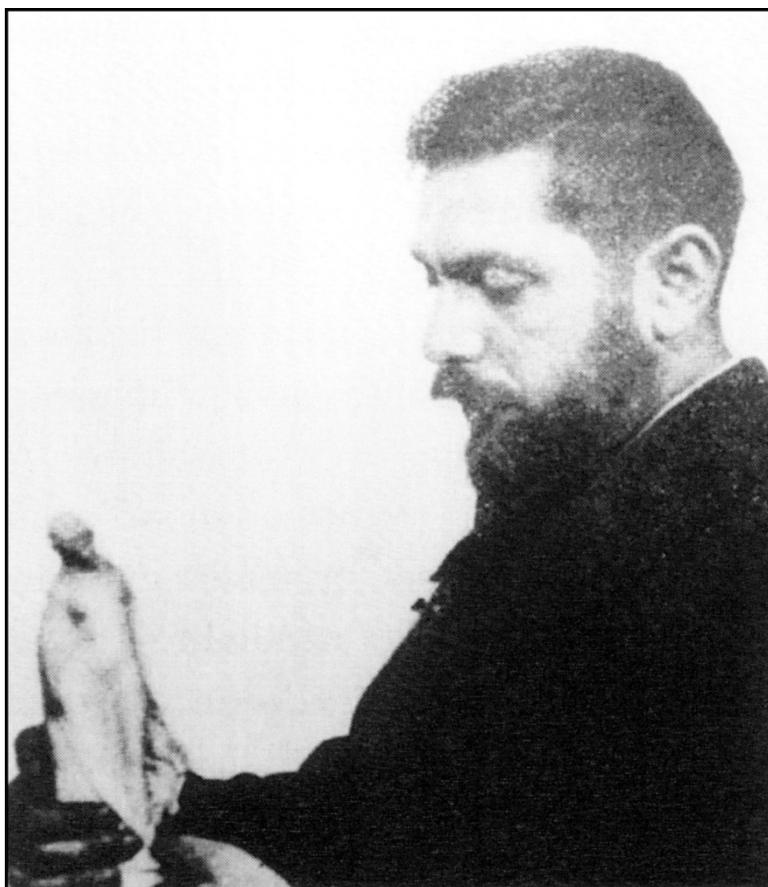
241 La teosofía y el anarquismo eran parte integral de la estética de Kandinsky. Weichsel nunca abordó directamente el anarquismo de Kandinsky, aunque sin duda era consciente de ello. Rose–Carol Washton Long analiza estos aspectos de la obra de Kandinsky en “La visión de Kandinsky”, en *La vida de Vasilli Kandinsky en el arte ruso: un estudio de “Sobre lo espiritual en el arte”*, ed. John E. Bowlt y Rose–Carol Washton Long (Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980), 43–61.

242 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. Michael T. Sadler, (Nueva York: Dover Press, 1970), 54–55.

243 Wassily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, *The Blaue Reiter Almanac*, ed. Wassily Kandinsky y Franz Marc (Nueva York: Da Capo, 1989), 168–69.

Esto estaba muy lejos de la insistencia de Weichsel en la primacía del medio. En “Cosmismo o Amorfismo” el crítico de arte decidió arrojar el guante, proclamando su cosmismo materialista superior en términos inequívocos a la “atmósfera” sobrenatural y antimaterialista de Kandinsky.

Desde 1912 Weichsel había participado en las actividades del Centro Ferrer, y fue aquí donde conoció al escultor anarquista judío Adolf Wolff. Wolff nació en Bruselas, Bélgica, en marzo de 1883 y había emigrado a los Estados Unidos cuando aún era un niño.



Adolf Wolff. 1914. Fotografía. Reproducido en “Adolf Wolff: A Sculptor of ToMorrow”, *Infernaional*, marzo de 1914.

A principios del siglo XX, estudió escultura en la Academia Nacional de Diseño de Nueva York antes de volver a trabajar con el escultor Charles van der Stappen en la Academie Royale des Beaux Arts en Bruselas. Wolff probablemente se casó con Adon Lacroix, la anarquista belga, poeta de verso libre y futura compañera de Man Ray, en algún momento durante su estancia en Europa. Se desconoce la fecha del regreso de la pareja a Nueva York, pero en el otoño de 1912 Wolff dirigía una clase en la Escuela Moderna para niños del Centro Ferrer (su hija de siete años, Esther, estaba entre las alumnas) y también era un fijo en la clase nocturna de arte de Henri, donde Weichsel disertaba.

El único estudio de las esculturas de Wolff hasta la fecha es un artículo en coautoría de Avrich y Francis Naumann. Avrich y Naumann notan la tendencia de Wolff a reducir las formas naturales a masas angulares y cúbicas, pero no ofrecen ninguna explicación de los orígenes de su estética distintiva aparte de postular un conocimiento general sobre la pintura cubista de Wolff y las esculturas de Brancusi²⁴⁴. De hecho, Weichsel fue la influencia clave; fueron sus artículos en *Camera Work* y las charlas en el Centro Ferrer lo que llevó a Wolff a concluir que el cosmismo era el lenguaje expresivo apropiado para un escultor anarquista²⁴⁵.

244 Avrich, *La Escuela Moderna*, 118.

245 Naumann y Avrich, “Adolf Wolff”, 486–500.

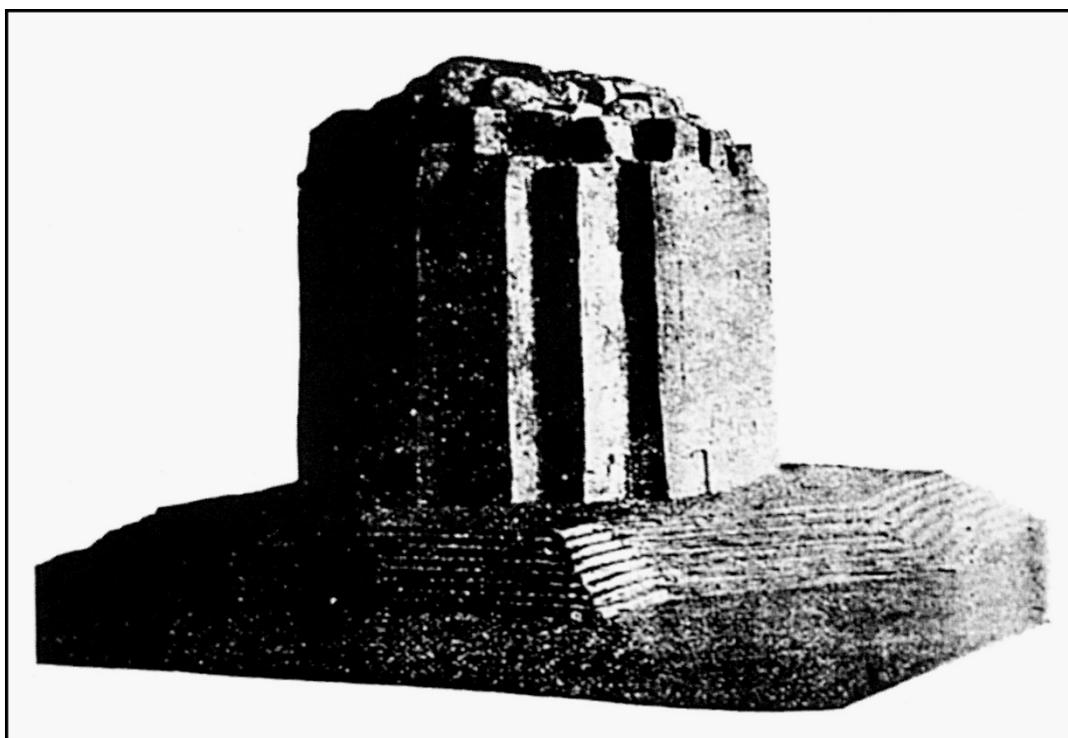
Considere las primeras apreciaciones conocidas del trabajo de Wolff: la primera publicada en la revista izquierdista *International* en marzo de 1914; la segunda en el número de octubre de 1914 de *Vanity Fair*; y la tercera en la edición de enero de 1915 del periódico *Morning Telegraph*²⁴⁶. El artículo para *The International*, titulado “Adolf Wolff: A Sculptor of Tomorrow”, fue escrito por Andre Tridon, un anarcosindicalista, periodista, crítico de arte y pilar del Centro Ferrer²⁴⁷. Podemos asumir con seguridad, por lo tanto, que era una representación justa de las opiniones de Wolff. La pieza sin firmar de *Vanity Fair*, “Adolf Wolff: escultor de la nueva escuela”, proporcionaba una breve sinopsis del trabajo de Wolff que, sin duda, se basaba en conversaciones con el escultor. Finalmente, el artículo del *Morning Telegraph*, “Adolf Wolff: hombre de ideas”, fue escrito por el amigo de Wolff, Alfred Kreymborg²⁴⁸.

246 Weichsel, se recordará, dio conferencias regularmente en el Centro Ferrer y en la clase de arte de Robert Henri. El editor anarquista y crítico de arte Hippolyte Havel también disertó sobre el “amorfismo” como parte de una serie de charlas del Centro Ferrer sobre anarquismo; Hippolyte Havel, “Lectures on Anarchism: Amorphism”, *Modern School* 2 (abril de 1915): 44.

247 Andre Tridon, “Adolf Wolff: A Sculptor of Tomorrow”, *International* 8 (marzo, 1913: 86–87; “Adolf Wolff: escultor de la nueva escuela”, *Vanity Fair* 3 (octubre de 1914): 54; y Alfred Kreymborg, “Adolf Wolff. Man of Ideas: Concerning the Anarchist Who Has Enlivened Washington Square”, *Morning Telegraph*, 31 de enero de 1915, revista sec., 7.

248 Avrich, *La Escuela Moderna*, 132. La amistad de Wolff y Kreymborg

El artículo de Tridon presentaba dos esculturas modeladas en yeso, *El templo de la solidaridad* (ca. 1914) y *Mujer arrodillada* (ca. 1914). *El Templo* fue pensado como un inmenso salón de reuniones de una futura sociedad anarquista–sindicalista donde la gente se reuniría para discutir asuntos comunitarios²⁴⁹. “Wolff piensa que [el edificio] debe proclamar por su apariencia exterior los propósitos a los que debe servir”, escribió Tridon.



Adolf Wolff. Templo de la Solidaridad. California. 1914 (perdido). Material y dimensiones desconocidos. Reproducido en “Adolf Wolff: A Sculptor of Tomorrow”, *International*, marzo de 1914.

en “The Culture of Revolt: Art and Anarchism in America, 1908–1920,” (Ph.D. diss., University of Delaware, 1998).

249 Kreymborg, “Adolf Wolff–Man of Ideas”, pág. 7. Kreymborg describió la obra como “la idea del sindicalismo encarnada en piedra”.

Así, su estructura estaba compuesta por una masa sólida de figuras abstractas, de pie hombro con hombro, que expresaban “por su misma actitud, [un] sentimiento manifiesto de unidad, solidaridad y confianza en sí mismos”. En trabajos como este, continuó Tridon, Wolff capturaba la sensación de la ciudad moderna, “nacida de la maquinaria”, que tenía “los ángulos agudos, la forma bien definida y las líneas rectas de una máquina”. No producía absurdamente gigantescos “museos” desnudos” como el “desaliñado Liberty” que adorna el puerto de Nueva York. Más bien, como los primitivos que, trabajando con su imaginación, habían tallado la sugerencia de formas o perfiles en las caras de las rocas, él quería que existieran esculturas de “magnificente libertad”²⁵⁰.

Temas similares se presentaban en el artículo de Vanity Fair sin firma, titulado “Adolf Wolff: Sculptor of the New School”, que reproducía cuatro esculturas de Wolff: *El suplicante* (ca. 1914), *Tradición* (ca. 1914), *La familia* (ca. 1914) y *Reposo* (ca. 1914). Estas esculturas, escribía el autor, se comparaban con los monumentos de los antiguos egipcios, como sus lejanos predecesores. Wolff “se apartaba radicalmente de la naturaleza” para llegar a una “simplificación” esencialista de sus temas. Sus esculturas ofrecían significados enigmáticos e invitaban al público “a

250 Tridón, “Adolf Wolff”, 86, 87.

usar su imaginación para desarrollarlas o extenderlas indefinidamente”²⁵¹.

El artículo de Kreymborg sobre Wolff, que analiza el *Templo de la Solidaridad, Reposo* y otros trabajos, contiene información adicional. Wolff designaba la escultura y la arquitectura como “las artes estáticas” y, sobre esta base, condenaba todos los intentos de representar el movimiento humano en la escultura como una violación de la integridad del medio. El propósito de la escultura era expresar las ideas del artista: la fidelidad a la naturaleza, por lo tanto, era un impedimento “antiartístico” para la “expresión del creador”²⁵². Kreymborg continuaba:

Siendo el carácter del medio de Wolff tridimensional y rígido, siente que el mejor resultado que puede obtener es acentuar las características del medio en lugar de desnaturalizarlo. Lejos de intentar una ilusión de carne y movilidad, se vanagloria de la masividad de la rigidez de la piedra como tal piedra, y su triunfo, si disfruta de ello, es que en lugar de crear la piedra y dejar la piedra como tal piedra, le ha añadido un soplo de vida. A Wolff no le gustan los títulos. Los títulos tienden a ilustrar y él desea evitar la ilustración. Prefiere que su escultura sugiera un título separado para cada espectador individual,

251 “Adolf Wolff: Escultor de la Nueva Escuela”, 54.

252 Kreymborg, “Adolf Wolff: hombre de ideas”, 7.

permitiéndole así una total independencia de pensamiento y voluntad²⁵³.

Estos valores llevan todas las marcas del cosmismo inspirado en Worringer y defendido por Weichsel. Como hemos visto, en *Abstracción y empatía*, Worringer elogiaba a los egipcios por absorber la escultura en la arquitectura, creando figuras arquitectónicas “de la más alta regularidad” a través de la “compresión forzada” de la escultura en forma cúbica o geométrica²⁵⁴. *El Templo de la Solidaridad* de Wolff, inspirado en el arte de los egipcios y otros “primitivos”, exhibe todas estas cualidades. Las figuras que componen el *Templo de la Solidaridad* apenas emergen del imponente edificio en el que han sido comprimidas, y sus rasgos geométricos muy regularizados sobresalen de un imponente bloque de roca sólida. De manera similar, su rechazo del movimiento organicista en la escultura, ejemplificado en obras como *Reposo*, está en deuda con la exposición de Worringer del estilo geométrico. Aquí Wolff redujo el cuerpo de su desnudo femenino reclinado a un conjunto inorgánico de formas cristalinas, abstractas y de bordes duros, congeladas para siempre en una condición de estasis lo más alejadas posible del flujo temporal de la naturaleza. Podría decirse que las comparaciones establecidas entre el trabajo de Wolff y el de los egipcios por el crítico anónimo de *Vanity Fair*, o la asociación de Tridon

253 *Ibidem*.

254 Worringer, *Abstracción y empatía*, 88–89.

de las esculturas de Wolff con el arte de los pueblos “primitivos”, sugieren que Wolff estaba recapitulando el análisis de la abstracción geométrica expuesto en *Abstracción y empatía*.

¿Cómo, entonces, deben leerse las intenciones de Wolff como cosmista? La estética de Weichsel implicaba un individualismo pronunciado en el que el formalismo era una piedra de toque indicativa para la creatividad del artista. La misma ecuación se aplicaba en el artículo de Tridon, donde se decía que las esculturas de Wolff eran ejercicios de “libertad magnífica” y, por lo tanto, muy alejadas de los “desnudos de museo” representativos de las convenciones académicas. El cosmismo proporcionó a Wolff un medio para expresar su política en el ámbito artístico. Realizadas en un idioma cósmico y, por lo tanto, libres de los valores estéticos de la sociedad, se entendía que las esculturas geométricas de Wolff registraban una expresión individual pura. Esto, a su vez, permitía la “independencia de pensamiento y voluntad” del espectador (como dijo Kreymborg) ya que el público valoraba un arte que no estuviera manchado por dictados extraindividuales. Al acentuar “las características del medio”, Wolff cumplía con el principio básico del cosmismo, a saber, que el objeto sirve como base materialista para cualquier abstracción expresiva que surja²⁵⁵.

255 Wolff le dijo a Kreymborg que era anarquista y describió su credo de la

En 1916 la Galería Moderna de Marius de Zayas montó una exhibición de escultura entre el 8 y el 22 de marzo. La exhibición incluía dos esculturas tituladas *Mascarón* de Amedeo Modigliani; *Cabeza y Pájaro Mitológico* de Brancusi; *Figura de viento* de Alice Morgan Wright; *Atomos y jugadores de tenis* de Adelheid Roosevelt; y ocho esculturas de Wolff: *New York, Struggle, Revolt, Relaxation, Oppressed, Brooding, Repose, y Embraced*²⁵⁶. Ese mismo mes, *East and West* publicó un artículo sobre Wolff de Weichsel, “The Crystallic Sculpture of Adolf Wolff”²⁵⁷.

En una declaración para este artículo, Wolff describía su trabajo como “emoción cristalizada” y decía que su “impulso interno” de esculpir era un esfuerzo “para

siguiente manera: “Ser anarquista es... tener la ley y el orden dentro, no fuera, y no requerir ningún gobierno excepto el de la propia conciencia, y ser tan fuertemente individual como para abrazar con la propia mente el bienestar de toda la colectividad humana”. Véase Kreymborg, “Adolf Wolff”, pág. 7.

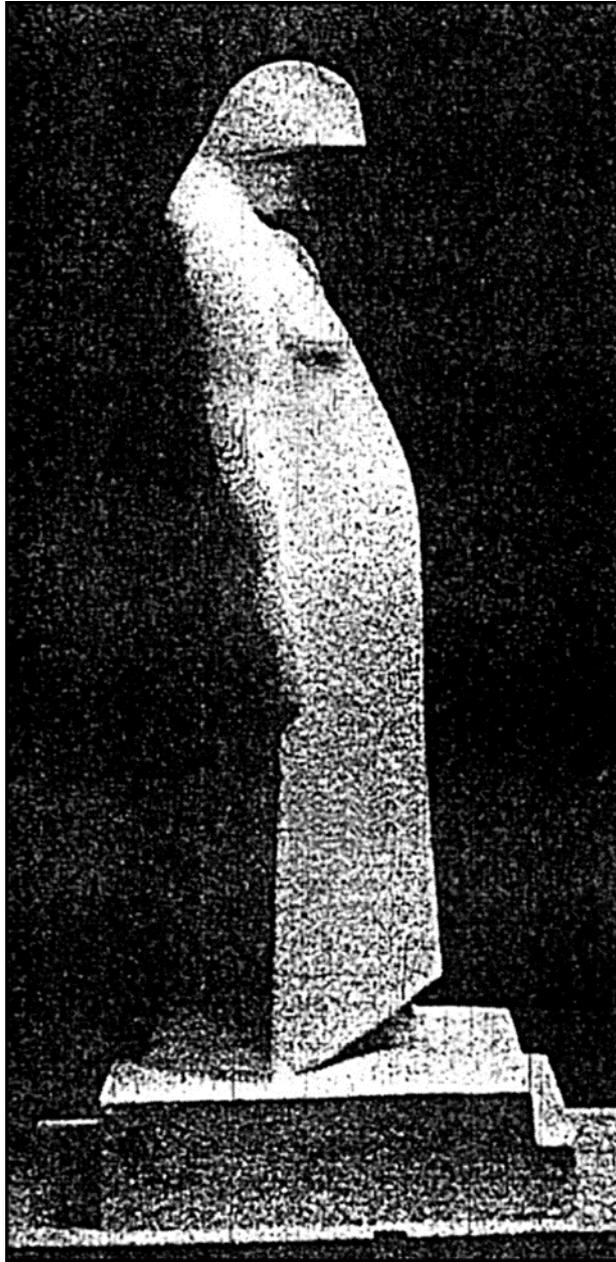
256 Esta lista está tomada de de Zayas, 139–40.

257 John Weichsel, “The Crystallic Sculpture of Adolf Wolff”, *East and West* 1 (febrero de 1916): 321–23. Este fue uno de los ocho artículos que Weichsel escribió para el periódico, varios de los cuales incluyen entrevistas con artistas y reproducciones de obras que hasta ahora han pasado desapercibidas. Con toda probabilidad forman parte de algunos de los ensayos que el crítico de arte pretendía publicar como *El nuevo movimiento en el arte*. El libro proyectado se menciona en John Weichsel, “Library of the People's Art Guild, 12 de enero de 1919”, John Weichsel Papers, AAA, microfilm roll 60–2, frame 70.

satisfacer [su] impulso creativo y deseo de autoexpresión”²⁵⁸. Continuaba:

La fabricación de hombres y mujeres en miniatura y otros animales de arcilla, piedra o bronce, en actitudes y agrupaciones más o menos variadas e interesantes, es un negocio que durante mucho tiempo he considerado poco menos que fútil....

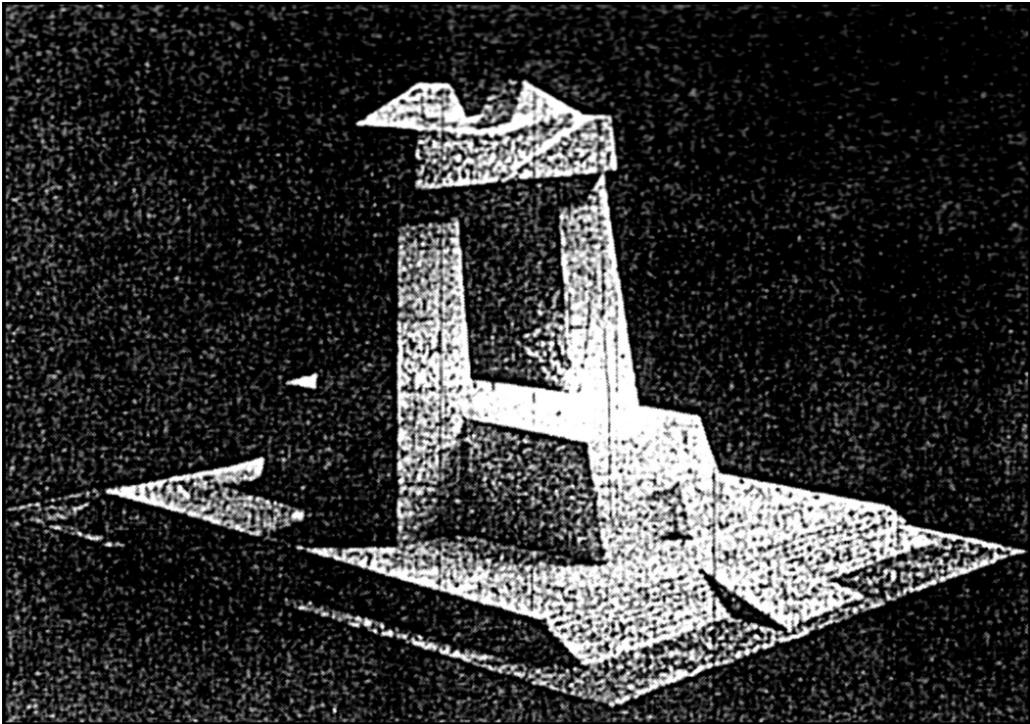
258 Weichsel, “La escultura cristalina de Adolf Wolff”, 323.



Adol Wolff, Maternidad, 1913, perdida

Traigo a la existencia algo que no es ni un duplicado ni una representación de nada. Tampoco se debe usar esta cosa para ningún propósito. No es representativo, ilustrativo ni utilitario. Es simplemente una cosa que se sostiene por sí

misma²⁵⁹. Al subrayar la noción de que el formalismo era el único medio para realizar la creatividad individual libre, Wolff resumía que sus esculturas eran “simplemente una expresión de forma: de mí mismo, para mí y para todos aquellos interesados en una expresión de mí mismo”²⁶⁰.



Adolf Wolff, Proyecto para un crematorio.

Dos figuras y un sarcófago, 1914, perdido. Material y dimensiones desconocidos. Reproducido en “The Crystalline Sculpture of Adolf Wolff”, East and West, febrero de 1916.

“La escultura cristalina de Adolf Wolff” presentaba tres nuevas incorporaciones a la obra de Wolff: *Maternidad* (ca. 1913), *Proyecto para un crematorio: dos figuras y un*

259 Ibídem.

260 Ibídem.

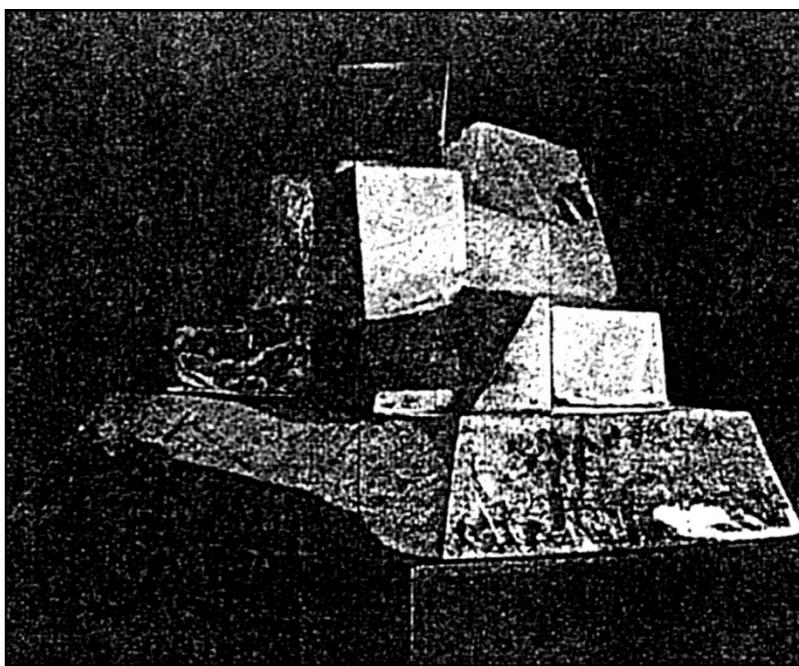
sarcófago (ca. 1914) y *Un cíclope Descansando* (ca. 1915–16).

La maternidad representa a una mujer embarazada de pie con la cabeza inclinada, contemplando su vientre hinchado. Tridon menciona este trabajo en su artículo Internacional, donde escribió que el poema de Wolff “El Templo” estaba dedicado a él. El poema dice:

Redondo, lleno y fértil es su vientre,
Incluso como la Madre Tierra,
¡Oh! árbol de la vida que lleva el fruto del amor,
¡Oh! concha preciosa una perla preciosa que encierra,
¡Oh! maravilloso instrumento en el que toca el amor
una rapsodia ardiente,
cuyo eco es una vida humana,
¡Oh! bendita madre del hijo del hombre.
Necios, apartad vuestra mirada de los cielos impíos,
Dios está aquí mismo si quieres adorar a Dios,
El misterio de la vida y del amor es Dios,
Y toda mujer embarazada es templo de Dios.

Según Weichsel, las primeras esculturas de Wolff intentaban “transmitir el ritmo lineal de los cuerpos orgánicos”, y Maternidad concuerda con esta descripción. La forma está dominada por una pronunciada curva en S que se mueve desde la cabeza y el cuello arqueados hasta el vientre prominente y las piernas dobladas. El estilo ornamental de Worringer indudablemente influyó en esta

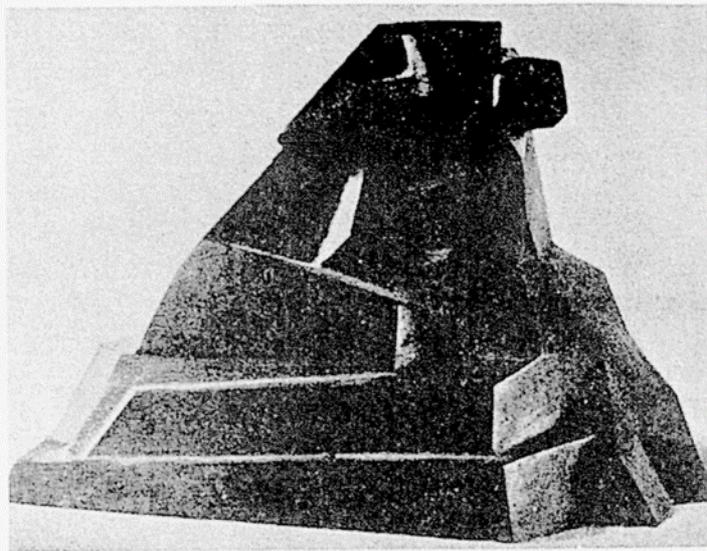
fase de su producción, antes de que Wolff adoptara la alternativa geométrica más severa en esculturas como el *Crematorio*, que probablemente data de principios de 1914. Tridon describió el *Crematorio* como un ataúd tendido en el suelo con “dos figuras enormes o dolientes ataviados con túnicas dantescas y apoyados unos sobre los hombros de otros sobre el féretro en actitud de solemne duelo”. 44 La reproducción provista en *East and West* indica que, al igual que el *Templo de la Solidaridad*, el *Crematorio* era una fusión severamente abstracta de escultura figurativa y arquitectura concebida en una escala monumental.



Adolf Wolff, *Ciclope descansando*, 1915/16, perdido,
Bronce, dimensiones desconocidas. Portada de TNT, marzo de 1919.

En comparación con otras esculturas de Wolff, los bloques cristalinos angulares que componen *A Cyclope Resting* son aún más geométricos.

TNT



BRONZE — ADOLF WOLFF

New York

March, 1919

Fifty Cents

Adolff Wolff, Bronce (Un cíclope descansando),
Cubierta de TNT de marzo de 1919

En la reproducción de *Oriente y Occidente* no se distingue ninguna figura, sin embargo, se ve un hombre descansando en una foto de un molde de bronce de la obra que ilustra el diario TNT (1919) de Man Ray y Wolff. Weichsel presentó la

escultura de atrás y de lado, quizás en un intento de enfatizar los aspectos geométricos del trabajo de Wolff.

Comentó que, en contraste con sus piezas anteriores, la escultura más reciente de Wolff “apunta totalmente a una formulación voluminosa de las cosas”, lo que me lleva a fechar el *Cíclope* más tarde que el *Crematorio*, más completamente figurativo, tal vez en 1915 o principios de 1916²⁶¹.

La obra de Marius de Zayas *Los papeles* contienen la fotografía de la versión niquelada del Cíclope que ilustró el artículo de Weichsel, y esto sugiere que el Cíclope se encontraba entre las esculturas expuestas en la Galería Moderna.

Según su propia admisión, Wolff consideraba que los títulos eran secundarios a la obra misma. Yo especularía que en la exhibición de la Galería Moderna de Nueva York, *Relajación*, *Inquietud*, u *Opresión* sirvieron como título para el Cíclope, que podría referirse, metafóricamente, a la ciudad de Nueva York.

Weichsel estaba encantado con el trabajo de Wolff. Aquí “una línea se convierte sólo en un límite de un plano; un cuerpo se convierte en vehículo de la masa; lo orgánico se sumerge en la materialidad del ser; la belleza asume el

261 Weichsel, “La escultura cristalina de Adolf Wolff”, 321.

aspecto de la monumentalidad; [y] el ritmo viene a significar la revelación de la plasticidad”, escribía.

Apoyando la convicción del escultor anarquista de que tenía la obligación de ser fiel a las propiedades de su medio (“materia fijada en una forma geométrica sólida”), Weichsel citaba un extenso extracto de *Abstracción y empatía* que describe la “toma forzosa” de formas cúbicas que se encuentran en la naturaleza como primer paso hacia un arte monumental alejado de lo orgánico.

Al artista no le preocupaba “la imitación de la realidad, no un retrato de los seres vivos y sus quehaceres, en su vínculo con la naturaleza circundante, sino, por el contrario, la abstracción de lo constante; con la traducción a lo inamovible, rígido, frío e impenetrable; con una nueva creación perteneciente a una naturaleza claramente inorgánica.”

Weichsel terminaba su artículo elogiando el arte de Wolff como un ejercicio cosmista de individualismo artístico e invención formal. Nacidas de “la ola de rebelión que ha barrido el ámbito tradicional del arte”, las “construcciones materialcéntricas” del escultor anarquista hacían a un lado “una inmensidad de mundos no inclusivos” en favor de “la intensidad de la obra del escultor”²⁶².

262 Tridon, “Adolf Wolff,” 86. A la luz de la fecha de marzo de 1914 del artículo de Tridon y el avance comparativo hacia la abstracción que refleja

Wolff, en virtud de su propugnación por el anarquismo, encaja perfectamente en la agenda cósmica de Weichsel, pero el caso de Elie Nadelman tiene más matices.

El escultor nunca se declaró anarquista, pero en 1915 Nadelman evaluó el arte moderno según las líneas establecidas en “Cosmism or Amorphism”, y discutía su propio trabajo en términos que estaban en deuda con ese ensayo.

Aquí, otro modernista se ponía del lado del cosmismo, un hecho que Weichsel aprovechó rápidamente.

Como tantos europeos inmigrados, la ruta de Nadelman a Estados Unidos fue tortuosa. Nacido en una familia judía de clase media en Varsovia en 1882, sirvió en el ejército ruso y luego estudió en la Academia de Arte de Varsovia hasta 1904, cuando viajó a Munich.

Después de una breve estancia en la academia, se trasladó a París, donde su reputación se estableció en 1909 con una exposición en la Galerie Druet.

Una segunda muestra en la Paterson Gallery de Londres en 1911 también fue un gran éxito, y la exposición completa

la escultura, fecharía la obra a principios de 1914.

fue comprada por una mecenas adinerada, Helena Rubinstein²⁶³.

Nadelman permaneció en París hasta que estalló la guerra en agosto de 1914. Inmediatamente partió hacia Nueva York, donde ya era conocido gracias, sobre todo, a los esfuerzos de Stieglitz²⁶⁴.

En 1910, Stieglitz había importado una serie de dibujos de Nadelman y obtuvo una declaración del escultor para acompañar una exposición planificada de su obra.

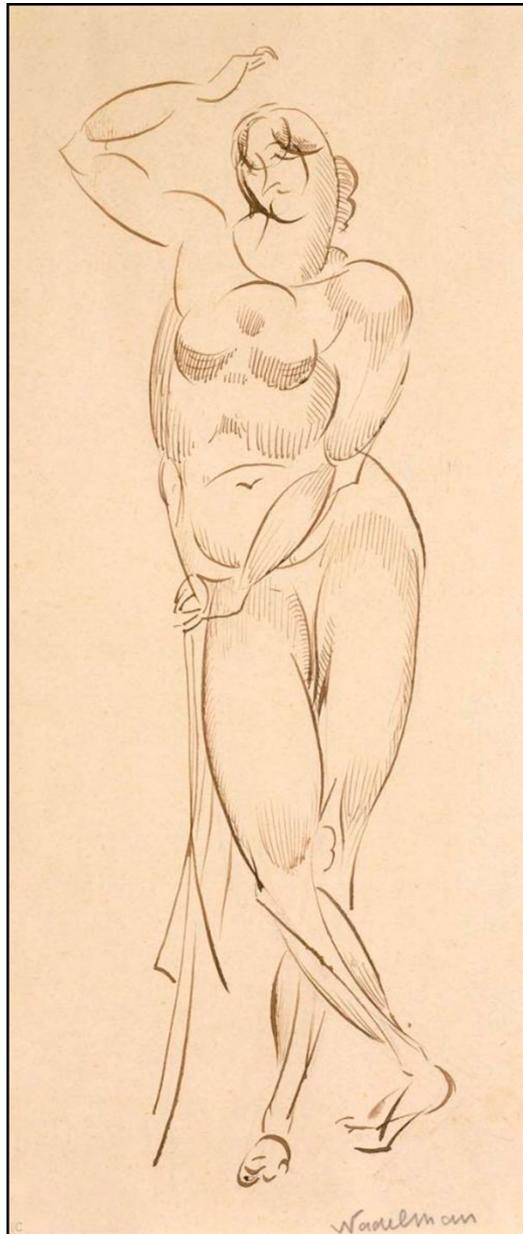
Aunque la muestra nunca se materializó, el ensayo de Nadelman se publicó en *Camera Work* y esto probablemente condujo a la inclusión del escultor en el Armory Show en 1913, donde exhibió doce dibujos sin título y dos esculturas de yeso.

Una vez en Nueva York, Nadelman renovó sus vínculos con Stieglitz, quien finalmente montó una exposición individual, con catorce esculturas y diez dibujos, en 291 del 10 de noviembre al 7 de diciembre de 1915²⁶⁵.

263 Weichsel, "La escultura cristalina de Adolf Wolff", 321.

264 *Ibíd.*, 321, 322, 323.

265 Jonathan Goodman, "El idealismo de Elie Nadelman ", *Arts Magazine* 63 (febrero de 1989): 56.



Elie Nadelman, Desnudo femenino, 1908

Las circunstancias en las que Nadelman conoció a Weichsel no están claras, sin embargo, las presentaciones probablemente fueron hechas por Stieglitz, quien estaba en buenos términos con ambos. Una carta de Nadelman a Weichsel, fechada el 29 de diciembre de 1915, indica otros vínculos. Nadelman le escribió a Weichsel sobre su consternación por el antisemitismo que ambos habían

encontrado en la comunidad polaco-estadounidense, y amonestó a su amigo a “renunciar” a la idea de forjar conexiones con los polacos. También agradeció al crítico de arte por su interés en comprar una de sus obras y prometió enviarle a Weichsel el pago de varios bocetos que había comprado, quizás de una exhibición del People's Art Guild²⁶⁶. El nombre del escultor aparece en una lista sin fecha de los miembros del People's Art Guild, pero su participación en las exhibiciones del gremio no puede establecerse con certeza²⁶⁷.

Nadelman es uno de los escultores pioneros del modernismo del siglo XX, pero el desarrollo de su estilo ha resultado difícil de alcanzar. En su estudio monográfico, Lincoln Kirstein afirma que la mayor deuda de Nadelman era con el pintor neoimpresionista Georges Seurat, a quien el escultor emuló en su elección de temas contemporáneos, la simplificación de la forma humana y el uso de la línea curvilínea. Kirstein también sugiere que Nadelman modeló su trabajo en la escultura griega antigua, aunque no explica por qué, más allá de una vaga afirmación de que el escultor ejercía una “preferencia informada, no tiranizada por la moda”²⁶⁸. Parece muy probable, sin embargo, que se haya inspirado en la crítica de arte de Worringer.

266 *Ibidem*.

267 Homer, *Alfred Stieglitz*, 198.

268 Elie Nadelman, carta a John Weichsel, 29 de diciembre de 1915, John



Elie Nadelman. Desnudo femenino, ca. 1909, Bronce Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Institución Smithsonian.

Podemos medir el papel probable de Worringer examinando la declaración de octubre de 1910 de Nadelman para *Camera Work*, donde escribió que la mayor parte del arte contemporáneo “no tenía estilo ni unidad” porque los artistas “copian la naturaleza y tratan de imitarla por todos los medios posibles”. “Sus obras son reproducciones fotográficas, no obras de arte”:

Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilme 601, fotogramas 416, 417.

verdaderos artistas utilizan “elementos geométricos” abstractos para sus fines expresivos. “El arte para mí”, concluyó, “no es más que un pretexto para crear formas significantes, relaciones de formas que crean una vida nueva que no tiene nada que ver con la vida en la naturaleza, una vida de la que nace el arte y de la que brotan estilo y unidad”²⁶⁹. El *Desnudo femenino de pie de bronce* (ca. 1909) es un buen ejemplo del método “geométrico” de Nadelman. Aquí, una serie de elegantes curvas cóncavas y convexas están en constante interacción, una contra la otra. La postura del desnudo no es natural, su cuerpo pivota torpemente, sus brazos y manos están increíblemente contorsionados; sin embargo, el efecto general es de unidad armoniosa entre lo cóncavo y lo convexo. De manera similar, en su dibujo a pluma y tinta *Head and Neck* (ca. 1904–7), Nadelman trabajó la cara hacia arriba a partir de líneas curvas rítmicas, creando formas volumétricas a partir de elementos curvilíneos que se equilibran para crear una armonía abstracta muy alejada de la naturaleza

En resumen, si Nadelman estaba familiarizado con la estética ornamental discutida en *Abstracción y empatía*, entonces la fuente de su “estilo” es un punto discutible, aunque lo llamó erróneamente “geométrico”. En cualquier caso, Weichsel sin duda reconoció la relación entre la tesis

269 *The Peoples Art Guild*, nd, John Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilm N-603, marco 0093. Muchos de los catálogos de exhibición del gremio no han sobrevivido.

de Worringer y la práctica de Nadelman. Además, con motivo de su exposición individual en 291 en diciembre de 1915, Nadelman dio todas las pruebas de estar de acuerdo con Weichsel sobre la cuestión de qué tipo de modernismo era deseable. Sus “Notas” firmadas para el catálogo se leen como un resumen de la tesis montada en “Cosmism or Amorphism”, donde el autor anarquista criticaba a los modernistas amorfistas por su falta de atención a los elementos formales del objeto de arte.

Siguiendo a Weichsel, Nadelman condenaba a los artistas que, en un esfuerzo por romper por completo con el naturalismo, se habían vuelto “hacia lo abstracto, donde flotamos en el vacío y ya no encontramos nada”. Estos últimos se equivocaban porque olvidaban que las propiedades formales del objeto de arte tenían “una voluntad individual que es su vida”. El material con el que trabaja el artista, ya sea pintando sobre una superficie bidimensional o dando forma a la piedra en tres dimensiones, estaba imbuido de características únicas. “Aquí hay una vida”, escribía Nadelman, “que, cultivada y enriquecida por el arte, alcanzará un deslumbrante poder de expresión que nos conmoverá”. Una “sensación de satisfacción” estética solo podría surgir cuando “se hayan respetado las necesidades del material”²⁷⁰.

270 Lincoln Kirstein, *Elie Nadelman* (Nueva York: Eakins Press, 1973), 168–69, 172.

Un artículo hasta ahora desconocido, “La escultura de Eli Nadelman”, que Weichsel publicó en el número de agosto de 1916 de *East and West*, arrojó más luz sobre la trayectoria de Nadelman.

El artículo era una pieza publicitaria para la próxima muestra en 291 y estaba ricamente ilustrada con fotos del *Desnudo femenino de pie de bronce* (ca. 1909); dos dibujos, *Cabeza y cuello* y *Hombre y mujer* (ca. 1915); un *Desnudo reclinado de yeso* (ca. 1910); y *Desnudo femenino de mármol* (ca. 1915).

Weichsel iniciaba el artículo con una referencia a Stieglitz y 291. escribiendo que, incluso antes de la llegada de Nadelman a Estados Unidos, el artista había disfrutado del reconocimiento en “un círculo íntimo” que había visto sus dibujos.

Luego alineaba al escultor con el cosmismo. Nadelman rechazaba “la tendencia avanzada del arte moderno hacia el esteticismo estético, que exigía la negación de la carne artística para la mejor salvación del espíritu plástico” porque consideraba la belleza como “un compuesto intelectual de elementos sensuales y lógicos... en fi, el epítome de la realidad”, en lugar de un ideal divorciado del material que moldeaba.

Eli Nadelman's Sculpture

By Dr. John Weichsel

IN the International Exhibition of Modern Art, at the Lexington Avenue armory, in 1913, only the drawings of Eli Nadelman were shown. His sculptures then remained in London where the artist was holding an important exhibition. In New York's overcrowded Exhibition those unobtrusive sketches, less than a dozen in number, were hardly noticed by the visiting thousands. Even when chance disclosed them, they failed to hold attention. Evidently, they were not of the popular sort. Neither would a mediocre artist stop before those Nadelman drawings, except, perhaps, for a derogatory exclamation or a shrug of indifference or a puzzled moment. Meanwhile some of our best artists loved to linger before those unique graphics and made no secret of an unusual gratification. Of course, a great many of the admirers had seen these drawings in Europe, where they were repeatedly exhibited, written about, discussed and otherwise intensely felt. The echoes of this transatlantic notoriety were sedulously carried to the New World by the nomadic host of art-adepts who are in the habit of limiting New York's usefulness to a hibernation between successive flights to Europe. And so it happened that, in an intimate circle, Nadelman has found here a substantial recognition. By the men and women of this alert circle the arrival of Nadelman's work was hailed as a most welcome event.

At present, a great deal more of this sculp-

tor's work may be viewed here—and in his own helpful presence, to boot. The sanguinary storm now raging in Europe has driven to our shores numerous artists—among

them, Nadelman, about six months ago. His arrival was not heralded by blustering tools of a blatant press as that of a Gorki of the chisel, or a reincarnation of Michael Angelo. While dithyrambic outpourings were greeting pig-tailed mediocrities, to this really great and original talent's share fell a complete obscurity. Seemingly, this reception failed to ruffle the newcomer. At any rate, he made no attempt to counteract it. Surely, he did not launch any campaign for publicity and popularity by gratuitously modeling the portraits of every public Tom, Dick and Harry, in compliance with the custom of the realm, originated, no doubt, by some sagacious painting or sculpting predecessor. Nadelman stuck to his work instead, laboring diligently and lonely.

Loneliness is the burden as well as the privilege of a higher mind. It rests a vast world upon a solitary soul, but it confers the divine prerogative of peopling a fairyland with beings created in the seer's own image. In this Olympian act, every mental spark blooms into a flower, every longing bears a winged creature, every dream ripens into an Eden. . . . But only rarely was it vouchsafed to mortals to fill their own world with images as charming as those of Nadelman's poetic vision; for few men created with a fuller understanding of the laws of beauty. Beauty—plastic perfection—that is Nadelman's sole aim.

To forestall misinterpretation, I qualify the last statement: it is not

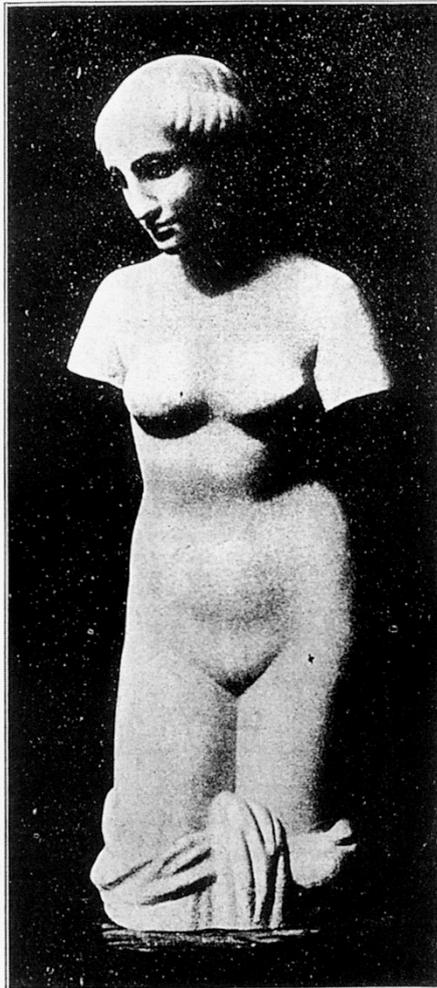


Figura 23 John Weichsel, "Escultura de Eli Nadelman". Este y Oeste, agosto de 1915. La ilustración, *Classica/Figura*, ca. 1909–11, se encuentra ahora en la colección del Museo y Jardín de Esculturas Hirshhorn, Institución Smithsonian, regalo de Joseph H. Hirshhorn. Mármol.

Weichsel relató una historia que Nadelman le había contado para ilustrar su punto de vista. Después de un largo intento de plasmar en arcilla la "apariencia completa" de

una modelo, el escultor le pidió que caminara por la habitación mientras él estudiaba sus movimientos. Una vez que ella se fue, recordó la pose que mejor encapsulaba su “encanto”. “El artista descubrió”, escribió Weichsel, “que la tensión, la gravedad y la dinámica, que hasta ahora lo eludían, eran el verdadero secreto de la belleza del cuerpo; no su peso muerto, ni su movimiento vacío, sino la ley inherente de su vida”²⁷¹. Así, Nadelman comparaba la “vida” corporal de su sujeto con las demandas “vivas” de su medio:

“La vieplastique” –la vida plástica– es como la llama el artista en una formulación escrita de su credo artístico, redactada a petición mía. “J'appel la vie plastique, l'energie, la volonte que la materie [sic] elle meme possede. “Esta energía y voluntad de cosas que Nadelman se esfuerza por transmitir en términos volumétricos. El volumen es para él la manifestación arquitectónica de las fuerzas internas de la materia, de la masa, del cuerpo, de la creación objetiva”²⁷².

Si, por propia admisión, Nadelman era un materialista precisamente en este sentido cósmico, ¿qué papel desempeñaba el “estilo” en su obra? Weichsel escribía que el escultor estaba interesado en la “plasticidad orgánica” y,

271 Elie Nadelman, “Notas para un catálogo”, reimpreso en Kirstein, 265.

272 Elie Nadelman, “Notes from a Catalogue”, Exposición de *Elie Nadelman en 291* (8 de diciembre de 1915 al 19 de enero de 1916) reimpreso en Kirstein, 268, 269.

específicamente, en “la curva, es decir, la unidad estructural de la forma viva”²⁷³. Su estética se parecía a la de los griegos arcaicos y Bizancio: siguiendo la discusión de Worringer sobre el “estilo ornamental”, Weichsel escribía que las esculturas de Nadelman tenían una base orgánica y eran abstractas. Nadelman transformaba la forma humana en una “yuxtaposición de líneas cóncavas y convexas maduras en una expresión correspondiente en la masa”. Weichsel cerraba con un intento retórico de vincular al escultor con el universalismo cosmista. Recién llegado de París, el “centro de arte cósmico” de Europa, Nadelman era un verdadero internacionalista, cuyas lealtades eran “totalmente humanas”, en lugar de parroquiales y nacionalistas. “Su arte es patrimonio de muchas épocas y culturas” y “por lo tanto, propiedad igualitaria de todas las naciones”²⁷⁴.

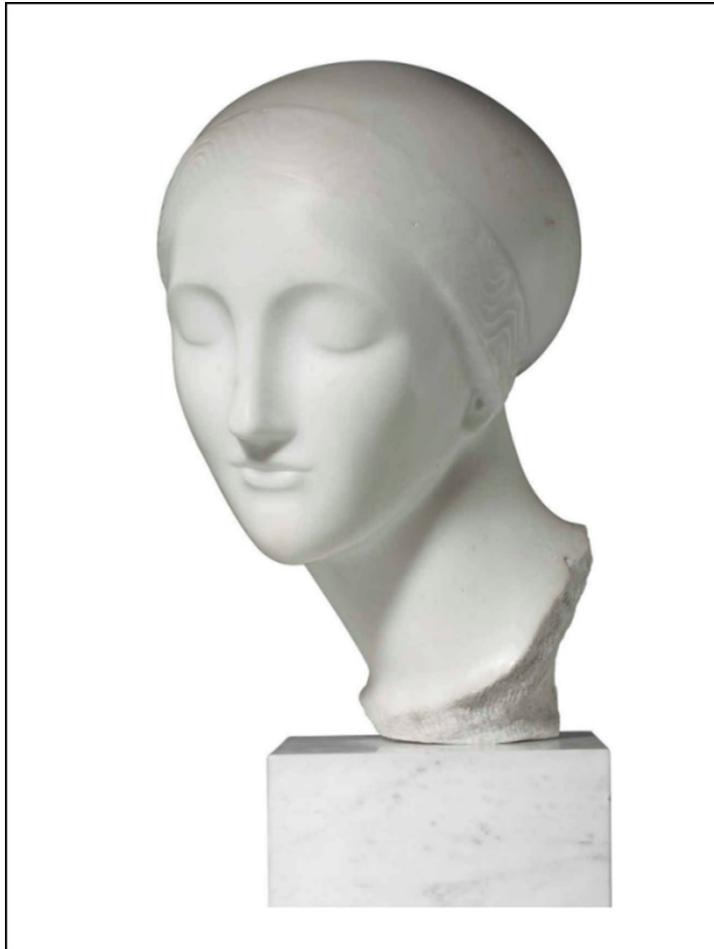
En los años siguientes, Nadelman continuó, en trabajos como *Chef d'orchestre* (ca. 1919–21) y sus posteriores *Figurillas* (ca. 1940–45), esculpiendo en un modo cósmico abstracto, mientras que Wolff se perdía entre representaciones cosmistas como el *fotógrafo en bloque de Flash* (ca. 1940) y esculturas de orientación realista como *Coal Miner on Strike* (1931)²⁷⁵. Weichsel, por su parte, se

273 Escultura de Elie Nadelman ", *East and West* 1 (agosto de 1915): 144, 145.

274 *Ibíd.*

275 Ejemplos de las últimas esculturas de Wolff se reproducen en Avrich y

retiró de un papel activo en el arte y la política estadounidense después de la Primera Guerra Mundial, muy probablemente porque, como anarquista nacido en el extranjero, temía la deportación (ver cap. 9)²⁷⁶.



Eli Nadelman, *La mystérieuse*, 1916

Naumann, "Adolf Wolff", 498–500.

276 Weichsel cerró el People's Art Guild en 1919. Formó parte de un comité de exhibición para una muestra de arte judío de Polonia en 1921, pero ese parece haber sido el alcance de su actividad de posguerra; Stavitsky, "John Weichsel", 19, nota 57.

Capítulo IV

EL CAMINO DE MAN RAY HACIA DADA

Ve con miedo a las abstracciones.

–Ezra Pound,
“Algunas prohibiciones para Imaginistas”, 1913

Man Ray ha sido reconocido durante mucho tiempo como una figura importante en la historia del modernismo cuya diversa carrera abarca desde la fundación del dadaísmo en Nueva York hasta el surrealismo parisino de la década de 1960. Este capítulo ofrece una nueva interpretación de su arte hasta 1917, durante los cuales fue un anarquista declarado y un consumado pintor. En 1914, Man Ray fusionó los movimientos del vorticismismo inglés y el cosmismo de Weichsel y, entre 1914 y 1916, produjo un ciclo distintivo de pinturas sobre esta base. Posteriormente, negó esta estética en favor de un nuevo enfoque conceptual del arte.

En todo momento, sin embargo, sus producciones fueron impulsadas por el proyecto central del modernismo anarquista: la liberación artística.

Man Ray (fig. 25) nació en una familia de inmigrantes judíos rusos en 1890 y creció en Brooklyn. En la escuela secundaria se destacó en el dibujo sobre mecánica y, después de trabajar en este oficio, comenzó a cultivar ambiciones artísticas. Comenzó a frecuentar la galería de Stieglitz y de allí llegó a la clase de arte de Henri, donde, en 1912–13, experimentó con varios estilos, incluidos el fauvismo y el cubismo²⁷⁷. El encuentro inicial con Weichsel no está documentado, pero lo más probable es que se hayan encontrado en el 291 o en el Centro Ferrer en algún momento del invierno de 1912–13.

Aunque Man Ray sin duda estaba familiarizado con el cosmismo, no desarrolló su trabajo en esa dirección hasta mediados de 1914. El ímpetu es atribuible, en parte, al vorticismismo. Al igual que el cosmismo, el vorticismismo fue moldeado por los preceptos de Worringer, y se puede argumentar que Man Ray veía el movimiento como la contraparte europea del cosmismo.

El movimiento vorticista se lanzó oficialmente en Londres en junio de 1914 con la publicación de una revista, *Blast: Review of the Great English Vortex* (Explosión: Revista sobre

277 Naumann, “Man Ray y el Centro Ferrer, 10–30.

el vorticismo Inglés)²⁷⁸. *Blast* presentaba poesía, obras de teatro, cuentos, ensayos sobre arte y numerosos ejemplos de pintura y escultura vorticista. Un segundo número de *Blast* apareció en julio de 1915, y a partir de entonces la revista dejó de existir²⁷⁹. Además de *Blast*, las revistas inglesas clave que promovían a los artistas y las teorías asociadas con el movimiento eran *The Egoist* y *The New Age*.

La teoría estética vorticista fue principalmente la creación de dos críticos y un artista: el crítico de arte inglés TE Hulme, el poeta y crítico de arte expatriado estadounidense Ezra Pound y el pintor inglés Wyndham Lewis. Pound acuñó el término “vorticismo” como una forma de vincular el trabajo de los pintores y escultores con el movimiento imaginista en poesía del que era el principal portavoz²⁸⁰. Sin embargo, Hulme fue el crítico que dotó al vorticismo de su coherencia durante el período formativo de 1913–14²⁸¹. Escribiendo en

278 Ibid., 147. Weichsel cita a Riegel, citado por Worringer en *Abstraction and Empathy*.

279 *Explosión: Revista del Gran Vórtice Inglés*, no. 1 (20 de julio de 1914).

280 *Explosión*, no. 2 (julio de 1915).

281 Alan Robinson, *Poetry, Painting, and Ideas, 1885–1914* (Londres: Macmillan Press, 1985), 191. El imaginismo se desarrolló durante una serie de reuniones en 1909 donde Hulme y Pound experimentaron con el verso libre y las técnicas poéticas del haiku japonés. Sus experimentos estaban motivados por la insatisfacción con las convenciones de la poesía inglesa, así como por el artificio del contenido de la poesía tradicional, que narraba historias u ofrecía recapitulaciones increíblemente detalladas de la experiencia vivida por el poeta. En contraste, los imaginistas buscaron

la revista de tendencia anarquista *New Age*, adoptó la estética abstraccionista de Worringer y mapeó sus cualidades en el arte del movimiento vorticista emergente²⁸².

Por ejemplo, en un artículo de finales de 1913 sobre el escultor estadounidense expatriado Jacob Epstein, Hulme recurrió a Worringer para argumentar que las tradiciones artísticas miméticas, el optimismo y la fe en el progreso

limitar el tema de su poesía a “lo dado física y psicológicamente”. Ninguna convención poética obstruiría la expresión directa del poeta, y ninguna preocupación superflua incidiría en “las percepciones, emociones y sensaciones momentáneas” que constituían el tema propio del poema. El fundamento de la poesía imaginista era la experiencia individual purificada de contenido extraindividual, y esto dictaba la técnica poética del movimiento. Hulme argumentó que había un lenguaje “directo” capaz de comunicar una experiencia emocional auténtica que se distinguía de las abstracciones y convenciones conceptuales del habla cotidiana. La presunción del poeta imaginista era componer en este lenguaje, ordenando imágenes concisas para crear un efecto instantáneo. Por ejemplo, el poema imaginista de Pound, “En una estación del metro”, redujo un largo poema de treinta versos a una sola oración: “La aparición de estos rostros en la multitud; / Pétalos en una rama mojada y negra”, en un intento de transmitir, a través de la superposición de dos ideas, una imagen de máxima intensidad. Ver Michael H. Levenson, *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 103–20. Las opiniones de Hulme se describen en Sam Hynes, introducción a TE Hulme, *Further Speculations*, ed. con una introducción de Sam Hynes (Lincoln: University of Nebraska Press, 1955), 17. Pound analiza su poema en Ezra Pound, *A Memoir of Gaudier–Brzeska* (Nueva York: New Directions, 1970), 89.

282 David Kadlec analiza la política anarquista de *la Nueva Era* en “Pound, *Blast*, and Syndicalism”, *ELH*, no. 60 (1993): 1023–25.

humano de Occidente se estaban desmoronando. Las esculturas de Epstein eran sintomáticas de este desarrollo. Refiriéndose al estudio a lápiz y tinta del artista para la escultura "Rock Drill" (1913) reproducida en *The New Age*.



Jacob Epstein, Rock Drill

Hulme escribió que el genio y la sinceridad de Epstein radicaban en su capacidad para crear un nuevo medio de

expresión; de ahí las características completamente antinaturales del “magnífico” dibujo de Rock Drill, con sus formas angulares y líneas convergentes²⁸³.

El nuevo año encontró a Hulme proclamando el surgimiento de un “nuevo arte geométrico constructivo” con una “estructura dura y definida” que reflejaba una “percepción intensificada de las cosas”²⁸⁴. En marzo y abril de 1914, *The New Age* publicó una serie llamada “Dibujos contemporáneos” que ilustraba este nuevo modernismo geométrico²⁸⁵. Las obras vorticistas presentadas en esta serie incluían el dibujo de cuatro figuras de David Bomberg, titulado Chinnereth (1914), y el Estudio para los “bailarines” de William Roberts (1913–14)²⁸⁶.

Mientras Hulme exponía sus puntos de vista en *The New Age*, Lewis y Pound defendían el mismo arte en un segundo

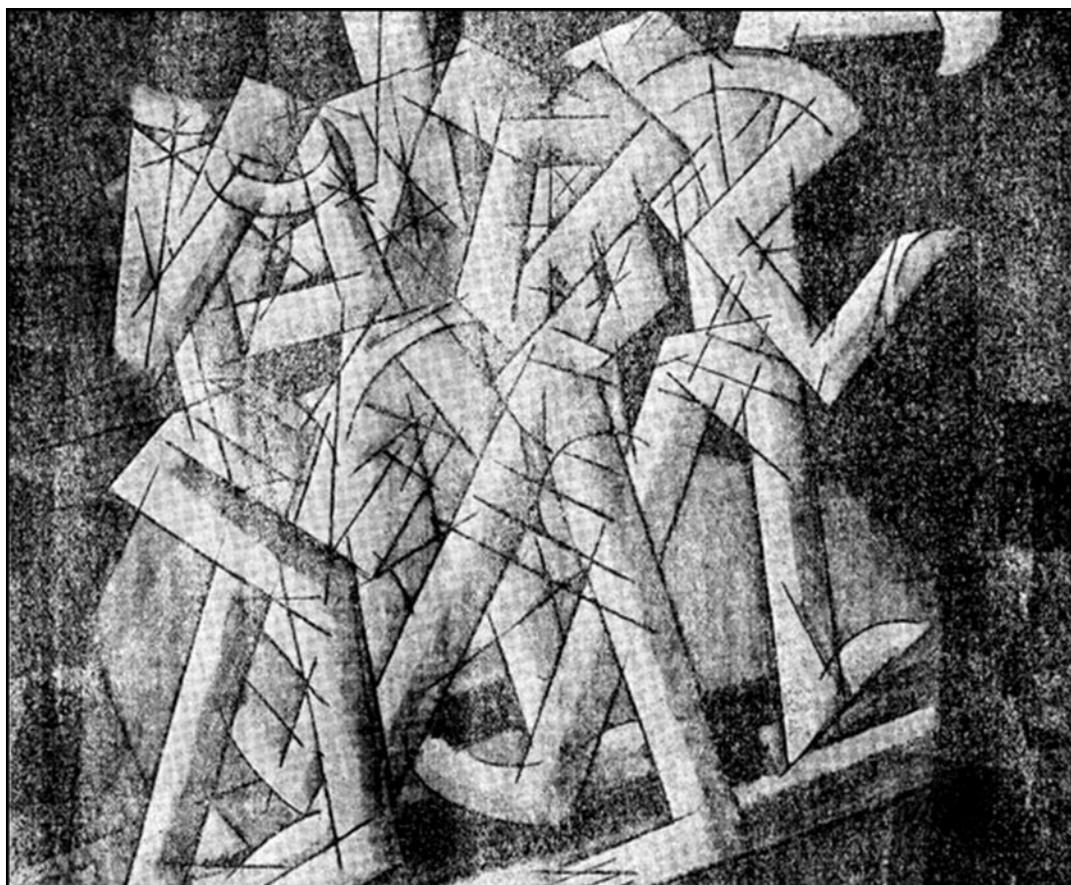
283 TE Hulme, “Sr. Epstein and the Critics”, *New Age* 14 (25 de diciembre de 1913): 251, 252.

284 TE Hulme, “Modern Art–1: The Grafton Group”, *New Age* 14 (25 de enero de 1914): 341.

285 TE Hulme, “Modern Art–II: A Preface Note and Neo–Realism”, *New Age* 14 (12 de febrero de 1914): 467.

286 TE Hulme, “Contemporary Drawings”, *New Age* 14 (30 de abril de 1914): 821. La serie completa apareció en TE Hulme, “Contemporary Drawings–No 1”, *New Age* 14 (19 de marzo de 1914): 625; TE Hulme, “Contemporary Drawings–No 2,” *New Age* 14 (2 de abril de 1914): 689; TE Hulme, “Contemporary Drawings–No 4,” *New Age* 14 (30 de abril de 1914): 814; TE Hulme, “Dibujos contemporáneos: n. ° 5”, *New Age* 14 (30 de abril de 1914): 815.

foro, *The Egoist*. Esta revista fue fundada en enero de 1914 como la tercera de una sucesión de publicaciones periódicas (*The Freewoman* [1912] y *The New Freewoman* [1913]) editadas por Dora Marsden, la principal defensora en Inglaterra de la filosofía del individualismo anarquista de Max Stirner²⁸⁷.



David Bomberg, Chinnereth

Marsden llamó a su revista *The Egoist* para señalar su lealtad a Stirner y su libro *The Ego and Its Own* que, tras su

287 Sobre el anarquismo de Marsden, véase Bruce Clarke, *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996).

traducción en 1907, había tenido una amplia difusión en el medio anarquista angloamericano.

Stirner fue miembro de los Jóvenes Hegelianos, un grupo de filósofos alemanes de mediados del siglo XIX (incluyendo a Marx) comprometidos en revisar la filosofía especulativa de GWF Hegel.



Dora Marsden. California. 1909. Fotografía.

Según Hegel, el motor de la historia humana era un “Espíritu del Mundo” que se había encarnado en la

humanidad y, en el proceso, entró en un estado de alienación de sí mismo. La Historia era un desarrollo dialéctico por el cual este Espíritu superaba su condición al tomar conciencia de la racionalidad y la libertad que eran, en realidad, la esencia de su ser²⁸⁸.



William Roberts, *Dancers*, ca. 1914, perdido

288 Harold Mah, *El fin de la filosofía, el origen de la "ideología"* (Berkeley: University of California Press, 1987), 20–41.

Los revisionistas aprovecharon el deseo de Hegel de superar la alienación de la humanidad, pero desecharon su noción del Espíritu del Mundo. En su lugar, buscaron establecer los fundamentos materialistas de nuestra existencia y, sobre esta base, comprender las condiciones reales de alienación que debían superarse si se quería realizar un mejor orden social²⁸⁹. En el caso de Stirner, el individualismo fue la piedra angular de su materialismo y el medio para superar nuestra condición de alienación. En *El ego y su propiedad*, Stirner argumentaba que la liberación de la humanidad solo podría lograrse si terminara toda la sumisión habitual a los conceptos metafísicos y las normas sociales y cada “ego único” se volviera autodeterminante y creador de valor. La oposición anarquista al Estado era una faceta ineludible de este egoísmo. Cuando un individuo lograba la “autorrealización del valor de sí mismo”, escribía Stirner, inevitablemente lo conducía a una “autoconciencia contra el Estado” y sus leyes y regulaciones opresivas. De hecho, Stirner era hostil a cualquier regla obligatoria “por el bien de la colectividad”, incluso en nombre del comunismo. Las uniones libres entre egoístas, concluía, eran la única

289 *Ibíd.*, 225–26. Las soluciones a las que llegaron Feuerbach, Bauer y el propio Stirner forman el trasfondo del rechazo de la filosofía por parte de Marx en favor de su teoría del materialismo histórico, en la que el proletariado oprimido que decían que encarnaba los verdaderos intereses de la humanidad era el agente histórico destinado a derrocar capitalismo y marcar el comienzo de una sociedad de libertad e igualdad.

formación social posible en una sociedad verdaderamente anarquista²⁹⁰.

Entre las clases de su época, Stirner señaló al proletariado –los individuos “inestables, inquietos, cambiantes” que no le 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. La liberación para el proletariado sólo vendría si los trabajadores adoptaran una actitud egoísta y se sacudieran las convenciones sociales y morales que los unían a un orden explotador. La verdadera revolución estaba en la psique de cada proletario: el egoísmo pondría en marcha la rebelión contra el Estado. Una vez en marcha la lucha por un nuevo orden sin Estado, la inmensidad de la clase obrera aseguraría la derrota de la burguesía. “Si el trabajo se vuelve libre”, concluyó Stirner, “el Estado se muere”²⁹¹.

El único y su propiedad también contenía una crítica materialista de la metafísica y de la capacidad de ciertos tipos de conocimiento en la represión del individuo. Stirner argumentaba que el pensamiento metafísico que sustenta la religión y las nociones de verdad absoluta que estructuran una amplia gama de pensamientos, sentaban

290 Max Stirner, *El ego y lo suyo*, trad. Steven T. Byington con una introducción de JL Walker (Londres: AC Fifiield, 1915), 361, 414–15.

291 *Ibíd.*, 148–49, 150–51, 152.

las bases para la división jerárquica de la sociedad en quienes tienen conocimiento y quienes no. De aquí seguía todo un tren de desigualdades económicas, sociales y políticas, todas ellas antítesis del anarquismo.

Enfrentándose a la metafísica, Stirner respondía que las ideas estaban indeleblemente arraigadas en nuestro ser corporal. El egoísta no reconocía reinos metafísicos o verdades absolutas separadas de la experiencia. El “conocimiento”, por lo tanto, siempre cambiaba y variaba de un individuo a otro. De hecho, Stirner consideraba que la noción misma de un “yo” era una forma de alienación metafísica del yo, y escribía: “[El egoísmo] no es que el ego lo sea todo, sino que el ego lo destruye todo, y sólo lo que se devora a sí mismo”, el ego, el ego finito, es realmente el Yo. [Yo no] hablo del ego 'absoluto'. Hablo de mí, el ego transitorio”²⁹².

Al igual que Marsden, Pound y Lewis eran partidarios de este credo anarquista–individualista, y en *El egoísta* relacionaron el vorticismo con Stirner al argumentar que la necesidad de abstraer era parte integral de la autoafirmación del artista frente a una sociedad ignorante dominada por los valores caducos del mimo estético²⁹³. Esta

292 *Ibíd.*, 180–90, 473, 237.

293 Vincent Sherry escribe que en 1913–14 Pound era un anarquista individualista vehemente; y Clarke presenta un caso convincente de que era un Stirnerista, quizás como resultado de su participación en *The New Freewoman*; Vincent Sherry, *Ezra Pound, Wyndham Lewis y Radical*

posición los diferenciaba de Hulme, quien, bajo la influencia del movimiento protofascista L'Action Française, argumentó que el vorticismismo reflejaba un cambio más general en Occidente hacia el conservadurismo autoritario en asuntos políticos y sociales²⁹⁴. Pound y Lewis

Modernism (Oxford: Oxford University Press, 1993), 204, n. 9; Clarke, 108. Lewis fue seguidor de Stirner y entusiasta de Nietzsche, cuyos escritos interpretó a través del prisma del individualismo anarquista; Tom Normand, *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 48–49. Richard Cork fecha los primeros contactos de Lewis con el movimiento anarquista entre 1906 y 1907, cuando participó en discusiones sobre anarquismo celebradas en la casa de Kropotkin. Cork especula que Lewis primero leyó la obra de Stirner *The Ego and Its Own* en 1907, el año en que Benjamin Tucker, futuro colaborador de *The Egoist*, lo publicó por primera vez traducido; Richard Cork, *Vorticism and Abstract Art in the Machine Age* (Londres: Gordon Frazer, 1976), 1:7.

294 Hulme criticó el "humanismo renacentista" por su creencia de que la libertad y la autodeterminación deben maximizarse para liberar todo el potencial latente en cada individuo. Siguiendo las ideas que circulan en el movimiento político francés L'Action Française, Hulme afirmó que el humanismo se basaba en una premisa falsa, a saber, la noción de que la humanidad era perfectible, en lugar de esencialmente defectuosa e imperfecta. Oponiéndose a los valores e instituciones humanistas (como la democracia), Hulme favoreció la adopción de un programa autoritario vagamente pensado que consagraría la desigualdad social y limitaría las libertades individuales. Sus preocupaciones se resumieron en una serie de ensayos para *The New Age* publicados en 1916, donde escribió: "El hombre es esencialmente malo, solo puede lograr algo de valor mediante la disciplina, la ética y la política. El orden no es, pues, meramente negativo, sino creativo y liberador. Las instituciones son necesarias". TE Hulme, "El humanismo y la actitud religiosa", *Especulaciones*, ed. Herbert Read (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1924), 47; sobre las deudas de Hulme con L'Action Française, véase Michael Roberts, *TE Hulme* (Manchester:

respondieron que el individualismo stirnerista era el quid en el que giraba la creatividad vorticista. Por lo tanto, no hubo un continuum entre las opiniones políticas de Hulme y las de Pound y Lewis, como muchos han afirmado²⁹⁵. Por el contrario, en *The Egoist*, el cambio de época hacia la abstracción y el consiguiente ethos de conservadurismo social y político aclamado por Hulme fue contrarrestado por el elogio del individualismo artístico en rebelión contra la sociedad.

En febrero de 1914, Pound publicó un artículo en *The Egoist* que deja clara esta dicotomía. Comenzó con un comentario punzante sobre una conferencia de Hulme en la que el crítico había intentado “presentar generalidades” sobre el papel social del nuevo arte, un proyecto que Pound descartó²⁹⁶. En cambio, Pound describió a Jacob Epstein y

Carcanet New Press, 1982), 18

295 Tom Normand, David Wragg y Alan Robinson, por nombrar a los comentaristas recientes más importantes, han mapeado la política de Hulme en Pound, Lewis y los vorticistas mientras pasan por alto la influencia del *Egoist*, de Stirner y Dora Marsden. Normand, 61–68; David Wragg, “Vorticismo de Wyndham Lewis”, *Teorizando el Modernismo: Ensayos en Teoría Crítica*, ed. Steve Giles (Londres: Routledge, 1997), 102; y Robinson, 115–17. La notable excepción es Levenson, cuyo breve examen de la influencia de Stirner sobre Pound termina con la observación de que “el modernismo fue individualista antes de ser antiindividualista, antitradicional antes de ser tradicional, inclinado al anarquismo antes de inclinarse al autoritarismo”. Sin embargo, la genealogía que traza su libro es una marcha hacia los valores autoritarios de Hulme. En consecuencia, se ignoran las cuestiones que he planteado; Levenson, 79.

296 Ezra Pound, “The New Sculpture”, *Egoist* 1 (16 de febrero de 1914):

sus cohortes vorticistas como rebeldes egoístas en un “combate general” con una sociedad que no había reconocido el individualismo superior del artista. Estos artistas, concluyó, “nacieron para gobernar”, no sobre la sociedad, sino para satisfacer sus propias necesidades²⁹⁷.

Podemos captar la trascendencia anarquista individualista de esta última y aparentemente críptica declaración remitiéndonos al siguiente número de *The Egoist*, donde Dora Marsden escribió que el anarquismo de Stirner buscaba liberar la capacidad de autogobierno de cada individuo. “Creemos en un gobierno”, escribió Marsden; una regla en la que “el yo” rechazaba todas las restricciones sociales extraindividuales en favor de una “satisfacción vulgar y simple” acorde con sus necesidades²⁹⁸. Al identificar el autogobierno como la motivación rectora de

67. La conferencia a la que se refirió Pound fue pronunciada por Hulme en la Quest Society el 22 de enero de 1914. Allí Hulme argumentó que la abstracción vorticista era parte integral de un cambio cultural general en Occidente que se alejaba de los valores humanistas y la mimesis artística hacia una sensibilidad abstracta que replicaba el miedo al mundo de los antiguos descrito por Worringer en *Abstraction and Empathy*; TE Hulme, "Arte moderno", *Especulaciones*, 75–109. Durante este período, Lewis también criticó a Hulme y escribió a la *New Age* que los artículos de Hulme eran aburridos; Wyndham Lewis a Beatrice Hastings, ca. 1914, citado en Cork, *Vorticism* 1:160. Las diferencias con Hulme también determinaron que el crítico de arte no estuviera entre los firmantes del manifiesto vorticista en *Blast*; Corch, *Vorticismo*, 1:247–48.

297 Pound, “La nueva escultura”, 67.

298 Dora Marsden, "Opiniones y comentarios", *Egoist* 1 (2 de marzo de 1914): 85.

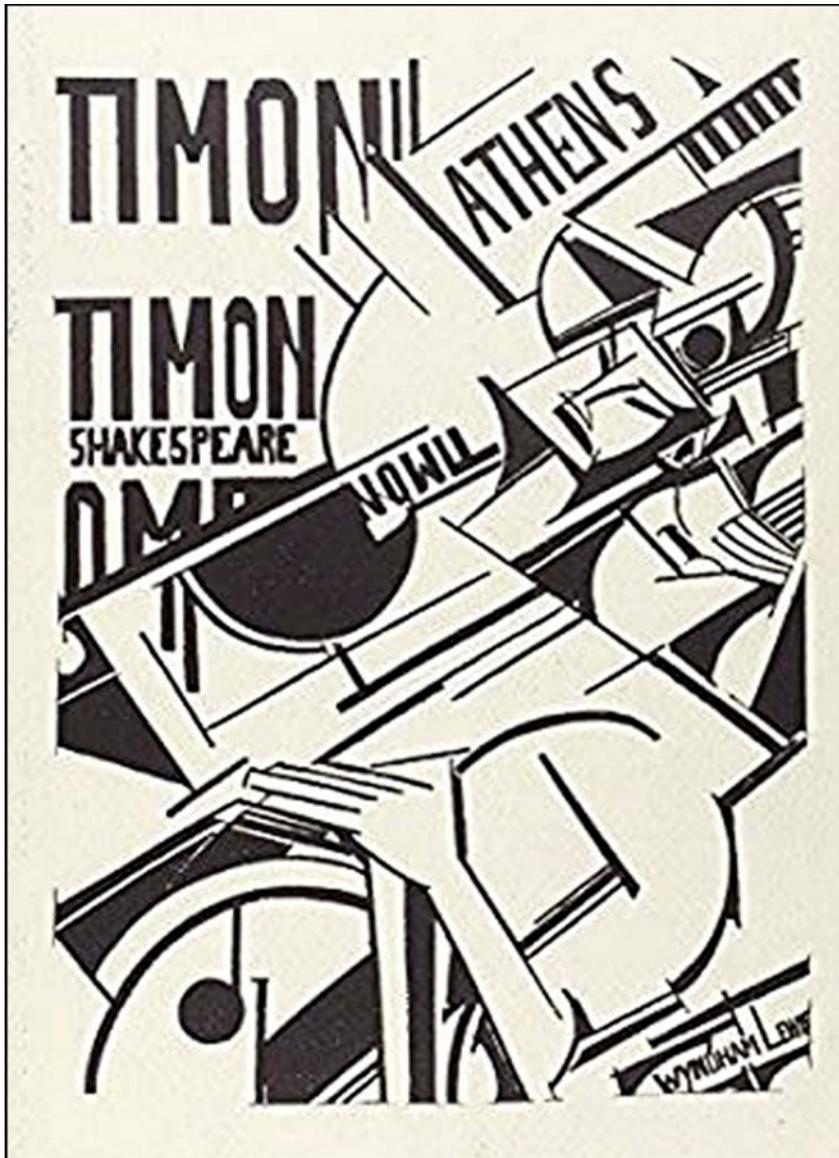
Epstein y sus compañeros modernistas, Pound estaba, en efecto, alineando el nuevo arte con el individualismo anarquista militante de *The Egoist*.

El expresionismo vorticista también tuvo una dimensión anarquista. Basándose en las polémicas antimetafísicas de Stirner a favor de la esencia sensible del ego, Pound, en un artículo del 15 de junio de 1914 en *The Egoist* sobre Wyndham Lewis, escribió que el dibujo de Lewis, *Timón de Atenas* (1914), evocaba intensas sensaciones de lucha en reconocimiento de “que el intelecto no puede existir sin la ayuda del cuerpo”. Y, en un pasaje que se hacía eco del análisis de Stirner de la naturaleza egoísta de la lucha de la clase obrera contra el Estado en *The Ego and Its Own*, Pound afirmaba que el único correlato social digno de comparación con el esfuerzo de Lewis era la energía combativa del “trabajo y la anarquía” contra “capital y gobierno”²⁹⁹.

La atención al medio, cuyas propiedades el artista “intensificaba”, también tenía una valencia anarquista. En el número inaugural del 1 de enero de 1914 de *The Egoist*, Lewis describió su práctica artística como un proceso de liberación en el que rescataba a la pintura de la obligación de representar para manipular sus valores inherentes de color y forma, creando un ambiente cargado de egoísmo. “un universo transpuesto” que era enteramente de su

299 Ezra Pound, "Wyndham Lewis", *Egoist* 1 (15 de junio de 1914), 234.

propia creación³⁰⁰. De acuerdo con el énfasis de Stirner en el materialismo individualista sobre la generalización de la metafísica, Lewis celebró dos absolutos irreductibles: la creatividad única del artista reflejada en las propiedades únicas del medio elegido por el artista.



Timón de Atenas / Timon of Athens. Ilustrado por Wyndham Lewis.

300 Wyndham Lewis, "The Cubist Room", *Egoist* 1 (1 de enero de 1914): 9.

Esta postura generaba un pronunciado primitivismo, no sólo del artista, cuya psiquis debía ser depurada de todo dictado extraindividual, sino también del medio, reducido como estaba a sus más ínfimos componentes constitutivos.

El mismo dualismo paradigmático informa el credo de Pound para la contraparte poética del vorticism, el imaginismo, en el que todos los elementos superfluos eran descartados en favor de la imagen (“aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante en el tiempo”) que es lo único que puede comunicar el mensaje inmediato de las sensaciones del poeta (“lo dado física y psicológicamente”). Una vez más, el materialismo individualista constituía el quid de la nueva poética: el mandato de Pound a los imagistas de “tener miedo a las abstracciones” era una llamada a perseguir los mismos materialismos –el del artista y el del médium– que preocupaban a los vorticistas³⁰¹.

The Egoist contenía la sustancia anarquista del nuevo arte. Cuando apareció el bien ilustrado *Blast* el 20 de junio de 1914, los lectores simpatizantes de *El egoísta* –quienes sin duda notaron el anuncio de *Blast* a toda página en el periódico– estaban preparados para la estética anarquista–individualista contenida en él. “*Blast* presentaba un arte del individuo”, anunciaba el manifiesto de apertura. En un ensayo final, Pound reiteraba las

301 Pound, “Algunas prohibiciones para Imagistes”, 4, 5.

características distintivas del movimiento vorticista en una declaración unitaria sobre poesía, pintura y escultura. El vorticista buscaba lograr “la declaración más altamente energizada “de la que era capaz un médium destilando e intensificando del pigmento primario” de un arte determinado con fines expresivos, escribía Pound. El pigmento principal de la poesía era la imagen; la de la pintura era “color en posición”; y el de la escultura era la “forma o diseño en tres planos”³⁰². La atención al medio particular y la autosuficiencia de la obra de arte, concluía Pound, eran los sellos distintivos del vorticismismo.

Las conversaciones con Weichsel y Wolff o una lectura atenta de los artículos de Weichsel en *Camera Work* habrían preparado a Man Ray para reconocer los paralelismos del vorticismismo con el cosmismo. Ambos movimientos se basaban en un teórico en particular, Worringer, para formular una rama materialista del modernismo que era anarquista. Y, en el caso del vorticismismo, este anarquismo era stirnerista, una corriente que gozaba de un prestigio considerable en el Centro Ferrer y en el medio de *Mother Earth*³⁰³. Tal vez el conocimiento previo de Stirner combinado con el cosmismo estimuló el interés de Man Ray en *The Egoist* y el vorticismismo o, alternativamente, el vorticismismo y *El egoísta* fomentaron un interés en el

302 Ezra Pound, “Vórtice. Pound”, *Blast* 1 (20 de junio de 1914): 153, 154.

303 Ver la introducción. Las ideas de Stirner sobre la educación también fueron influyentes; Avrich, *La Escuela Moderna*, 10–13, 162.

cosmismo. Cuál fue primero es insoluble: lo que está claro es que a fines del verano de 1914, el cosmismo, el vorticismo y Stirner convergieron en la producción artística de Man Ray.



Man Ray y Adon Lacroix, 30 de mayo de 1915

La reubicación en Ridgefield, Nueva Jersey, fue el catalizador de este desarrollo. Man Ray se mudó allí en el verano de 1913 para compartir una casa de campo con el fauvista del Centro Ferrer Samuel Halpert y el poeta y periodista Kreymborg³⁰⁴. Los tres hombres entretuvieron a muchos visitantes del Centro Ferrer, incluyendo a Wolff, quien trajo a Adon Lacroix para evaluar el potencial del sitio para una “colonia liberal” (Wolff y Lacroix se habían

304 Man Ray, *Autorretrato* (Boston: Little, Brown, 1963), 33, 35.

separado). Man Ray y Lacroix se hicieron amantes y en agosto se mudaron a su propia cabaña (se casaron poco tiempo después).

Este pequeño círculo se amplió en septiembre, cuando otro artista y crítico de arte del Centro Ferrer, Manuel Komroff, alquiló una cabaña adyacente a la de Man Ray y Lacroix³⁰⁵. Al año siguiente, la colonia floreció. Comenzando con la edición del 1 de julio de 1914, *The Modern School* fue editada y producida en Ridgefield, primero por el anarquista del Centro Ferrer Harry Kelly y luego por Komroff, Kelly, Stewart Kerr y Abbott (este arreglo duró hasta julio de 1915, cuando la producción se trasladó a la colonia Modern School en Stelton, Nueva Jersey)³⁰⁶. El poeta Orrick Johns y la pintora Peggy Bacon se establecieron en Ridgefield, al igual que el poeta y escritor Robert Carlton Brown (Brown

305 Wolff quería establecer una revista dedicada a las artes en Ridgefield. Se pusieron en marcha planes para comprar una imprenta, que desafortunadamente se rompió durante la entrega. Man Ray había pagado la prensa y cobrado el dinero del seguro tras el accidente. Él y Lacroix usaron este dinero para vivir y producir publicaciones efímeras; *ibíd.*, 37–41.

306 La cabecera de *Modern School* 1 (1 de julio de 1914) enumera a Kelly como "editor en Ridgefield, Nueva Jersey". En diciembre de 1914, Kelly y Kerr figuran como editores y Komroff como director de producción; cabecera de *Modern School* 1 (diciembre de 1914). Abbott asumió el cargo de editor en enero de 1915, con Kelly y Kerr como asistentes y Komroff como director de producción. En febrero de 1915, Kerr dejó de participar y dejó a cargo a Abbott, Kelly y Komroff. Esta situación duró hasta el número de julio–agosto, cuando la producción de la revista se trasladó a Stelton; cabeceras de *Modern School* 2 (enero 1915); *Escuela Moderna* 2 (febrero de 1915); *Escuela Moderna* 2 (julio–agosto de 1915).

compró una casa imponente en la que los murales de piso a techo pintados por Komroff eran un tema muy discutido)³⁰⁷. De hecho, la lista completa de artistas, poetas y anarquistas que visitaron o establecieron su hogar en Ridgefield en 1914–15 es impresionante. Komroff compartió su hogar con el sindicalista anarquista ruso William (Vladimir) Shatov³⁰⁸. La anarquista Becky Edelsson vivía cerca de Komroff, al igual que el escritor socialista Floyd Dell y su compañera, la fotógrafa Marjorie Jones³⁰⁹. William Tish, otro pintor del Centro Ferrer, también se mudó aquí y entretuvo a numerosos invitados del Greenwich Village³¹⁰. La actividad literaria y artística se intensificó en julio de 1915 cuando Kreymborg, con el apoyo financiero de Walter y Louise Arensberg, lanzó *Others*, una revista mensual de poesía y arte de vanguardia que fue impresa a precio de coste por el anarquista Sebastien Liberty³¹¹. Las reuniones editoriales se

307 Man Ray, *Self-Portrait*, 48. El mural se menciona en David Heeren, “Ridgefield Art Colony Recalled in Octogenarian's Reminiscences”, recorte no identificado y sin fecha, Artists' Colony File, Ridgefield Free Public Library, Ridgefield, Nueva Jersey.

308 Mel Most, “A Long Time out of Mind: Ridgefield Art Colony in Retrospect,” *The Record* (Ridgefield), 21 de enero de 1975, sec. A, 13, recorte, Artists' Colony File, Biblioteca Pública Gratuita de Ridgefield, Ridgefield, Nueva Jersey.

309 William E. Monaghan, *Walking into Time* (Westwood, NJ: Pen Art Publishers, sin fecha), 16, en Artists' Colony File, Biblioteca pública gratuita de Ridgefield, Ridgefield, Nueva Jersey.

310 Heeren, "Retirada de la colonia de arte de Ridgefield".

311 Steven Watson escribe que *Others* fue producido en una imprenta anarquista por un periodista del Bronx que se hacía llamar “Mr. Liberty” e

llevaron a cabo en la cabaña de Kreymborg y asistieron los Arensberg, William Carlos Williams, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Alan Hartpence (director de la Galería Daniel), Helen Hoyt, Mina Loy, Jean Crotti y otros³¹².

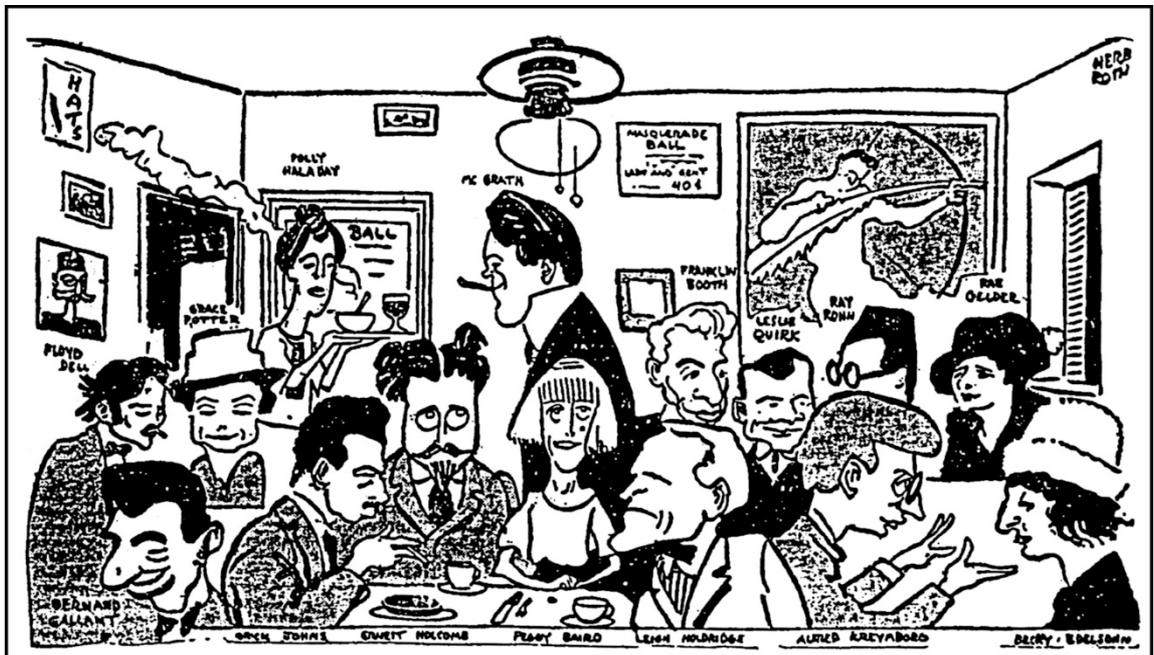
La introducción de Man Ray al imaginismo data del verano de 1913, cuando él, Wolff y Kreymborg decidieron fundar una revista de poesía, *The Glebe*. En busca de material, Kreymborg se puso en contacto con Pound en Londres, quien escribió al joven poeta imaginista William Carlos Williams en las cercanías de Rutherford, Nueva Jersey, para alertarlo de que *The Glebe* estaba a la vista. Pound también compiló la primera antología de poesía imaginista jamás publicada, “Des Imagistes: An Anthology”, para el número inaugural de *The Glebe*. En sus memorias, Kreymborg

imprimía la revista al costo sobre el principio de que *Others* era una revista radical. Se trataba del anarquista Sebastien Liberty, que tenía una imprenta en la Plaza de San Marcos, no muy lejos de donde estaba el Centro Ferrer original. Sebastien era de una familia rumana de origen francés, el apellido de la familia se había cambiado de Lebrescu a Liberty en America. Según Mirel Bercovici, hija de la escultora anarquista Naomi Bercovici y del escritor Konrad Bercovici, Sebastien Liberty era “un hombre muy brillante, elocuente y bien informado y lleno de humor”. Su generosidad en nombre de *Others* se ajusta al patrón de apoyo anarquista al modernismo que estoy documentando. Watson, quien ha escrito sobre un “Sr. Liberty”, que pronunciaba mal la palabra “redical”, trata la publicación anarquista de *Others* con menos seriedad de la que merece; Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (Nueva York: Abbeville Press, 1991), 383, n. 73; entrevista del autor con Mirel Bercovici, Nueva York, Nueva York, 7 de julio de 1997.

312 Watson, 298–301.

recuerda que cuando él y Man Ray recibieron el paquete del manuscrito ese verano, “se entregaron a una danza de guerra delirante”³¹³.

La conciencia de Man Ray sobre *The Egoist* también se puede rastrear con bastante precisión. En el otoño de 1913, Kreymborg comenzó a visitar la Librería de Washington Square operada por Charles y Albert Boni en Greenwich Village.



Herbert Roth. *El Club Liberal*. 1914. Pluma y tinta, dimensiones desconocidas. Habitantes de Ridgefield: Orrick Johns (quinto desde la izquierda), Alfred Kreymborg y Becky Edelsonn (extrema derecha).

1. 313 Kreymborg, *Troubadour*, 156, 157. Las complicaciones de impresión determinaron que la antología no apareciera hasta febrero de 1914, como el quinto número de la revista; en cambio, el primer número estaba dedicado a la poesía de Wolff, incluido *The Temple*, que inspiró la escultura de Wolff, *Motherhood*.

Este establecimiento estaba conectado con el Club Liberal de Manhattan y servía como su biblioteca de préstamo no oficial; el sótano del complejo albergaba un popular restaurante dirigido por Hippolyte Havel y su amante anarquista Polly Holiday³¹⁴. Juntos, los tres lugares funcionaron como uno de los lugares de reunión no oficiales del pueblo para escritores, artistas, anarquistas y socialistas³¹⁵.

Durante una de las primeras visitas de Kreymborg a la librería, los Boni se le presentaron y luego señalaron con orgullo la colección de la tienda de las “últimas revistas de Londres”, que incluía “*The New Freewoman* (que pronto se cambiará a *The Egoist*)”³¹⁶. Podemos imaginar fácilmente a

314 Watson, 154–56. La pared que los separaba fue derribada para brindar más espacio para las reuniones del club y un fácil acceso a la librería.

315 En un artículo sobre Washington Square publicado en el otoño de 1914, Kreymborg caracterizó el club, el restaurante y la librería como un “semillero de anarquía”. No estaba exagerando. Entre otras actividades relacionadas con el anarquismo, el Club Liberal y la librería organizaron charlas de Goldman, Havel, Abbott y Hapgood (quien era una figura destacada en el club). En febrero de 1914 la clase de arte del Centro Ferrer montó también allí una exposición. El complejo se menciona habitualmente como un centro radical en las historias del Greenwich Village. Alfred Kreymborg, “The New Washington Square: The Rendezvous for Persons of Genius”, *Morning Telegraph*, 29 de noviembre de 1914, pág. 3; los oradores anarquistas se enumeran en Avrich, *The Modern School*, 130; la exposición se anuncia en “Notas y comentarios”, *Modern School* 1 (febrero de 1914): 4–5; como un centro radical, ver Watson, 155.

316 Los Bonis también publicaron *Little Review*; Kreymborg, *Trovador*, 160.

Kreymborg (o, para el caso, a Man Ray) comprando copias de los diarios de Marsden para llevárselas a Ridgefield³¹⁷. *The Egoist*, a su vez, habría alentado a Man Ray a buscar *Blast* cuando se publicó en junio de 1914³¹⁸. O su introducción al diario oficial vorticista podría haber venido de William Carlos Williams, quien contribuyó con poesía imaginista a *The New Freewoman*, se suscribió a *The Egoist* y, al leer *Blast*, compuso su propio 'Vortex Manifesto'. para indicar su reclamo como miembro del movimiento.³¹⁹

317 Bien pudo haber suscriptores en la colonia. En julio de 1915, Margaret Johns escribió que muchos “vorticistas e imaginistas” vivían en Ridgefield; Margaret Johns, “Free Footed Verse Is Danced in Ridgefield, New Jersey”, *New York Tribune*, 25 de julio de 1915, sec. 3, 2.

318 The *Blast* recibió una crítica entusiasta en la sección editorial de la edición de septiembre de 1914 de *Little Review de Margaret Anderson*, una revista con conexiones con Goldman que también estaba disponible en la librería de Washington Square. Eunice Tietjens, “Blast”, *Little Review* 1 (septiembre de 1914): 33–34. Anderson escribe sobre su propio anarquismo y su conocimiento del imaginismo, Pound, Lewis y *Blast* en Margaret Anderson, *My Thirty Years' War* (Nueva York: Covici, Friede Publishers, 1930), 54–56, 69–75, 84–85, 125–27, 158–75, 189–90.

319 William Carlos Williams, “Postlude,” *New Freewoman* 1 (1 de septiembre de 1913): 114. La declaración inédita de “Vortex” de Williams, fechada en 1915, hace referencia a “Gaudier–Brzeska. Vortex”, publicado en *Blast* 1. Se reproduce en *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, ed. Bram Dijkstra (Nueva York: New Directions, 1978), 57–59. Antes de su debut en diciembre de 1914, Pound aconsejó a Williams que se suscribiera a *The Egoist*, lo cual hizo. Williams defendió con entusiasmo la revista en su correspondencia durante la primavera de 1914; Christopher J. MacGowen, *Poesía temprana de William Carlos Williams; The Visual Arts Background* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984), 25. También escribió un efusivo informe sobre la escena cultural en Ridgefield durante la primavera de 1915, que se publicó en *The Egoist*.

Alternativamente, Man Ray podría haber comprado el tour de force *Vorticist* del editor de *Blast*, que tenía una oficina en Nueva York y distribuía la revista en los Estados Unidos³²⁰.



Man Ray, Guerra (MCMXIV d.n.e.)

En cualquier caso, el impacto del vorticismo en la pintura de Man Ray se produjo a finales del verano y principios del otoño de 1914, cuando completó su primer lienzo a gran escala, titulado *War (AD MCMXIV)*. Naumann ha argumentado correctamente que *Guerra* marca un giro

Williams describió las reuniones editoriales dominicales de Kreymborg para *Others* y mencionó la participación de artistas anónimos en las reuniones; William Carlos Williams, “La gran oportunidad”, *Egoist* 3 (septiembre 1913: 137).

320 La revista aparece como disponible a través de las oficinas de Londres, Nueva York y Toronto de John Lane en la portada interior de *Blast*, no. 1 (20 de junio de 1914).

decisivo hacia una nueva preocupación por la integridad de la bidimensionalidad del lienzo³²¹.

En su autobiografía, Man Ray recuerda que cuando pintó *Guerra* leyó sobre Paolo Uccello y estudió reproducciones de su obra *Batalla de San Romano* (1438–40). Mientras pintaba *Guerra*, escribió: “Nunca olvidé que estaba trabajando en una superficie bidimensional que, por el bien de una nueva realidad, no violaría”. La fotografía ahora hacía el trabajo de representación y esta liberaba a la pintura de la mimesis. “Estos pensamientos”, concluyó, formaron el trasfondo de su esfuerzo creativo³²².

El origen del interés de Man Ray por Uccello y su asociación de San Romano con la bidimensionalidad, la liberación de la pintura y la creación de una “nueva realidad” aparte de la naturaleza fue un artículo de Pound sobre el artista vorticista Edward Wadsworth, publicado en la edición del 15 de agosto de 1914 de *The Egoist*. Pound abría el artículo celebrando el vorticismismo como “un movimiento de individuos, para individuos, para la protección de la individualidad”. Luego se volvía hacia Wadsworth. Las pinturas de Wadsworth eran ejercicios de “forma pura” cuyo efecto artístico dependía de “la

321 Naumann, “Man Ray: Pinturas tempranas”, 37–38. Naumann sugiere que este fue un desarrollo sorprendentemente original por parte de Man Ray, anticipando la “retórica formalista” de las décadas de 1940 y 1950.

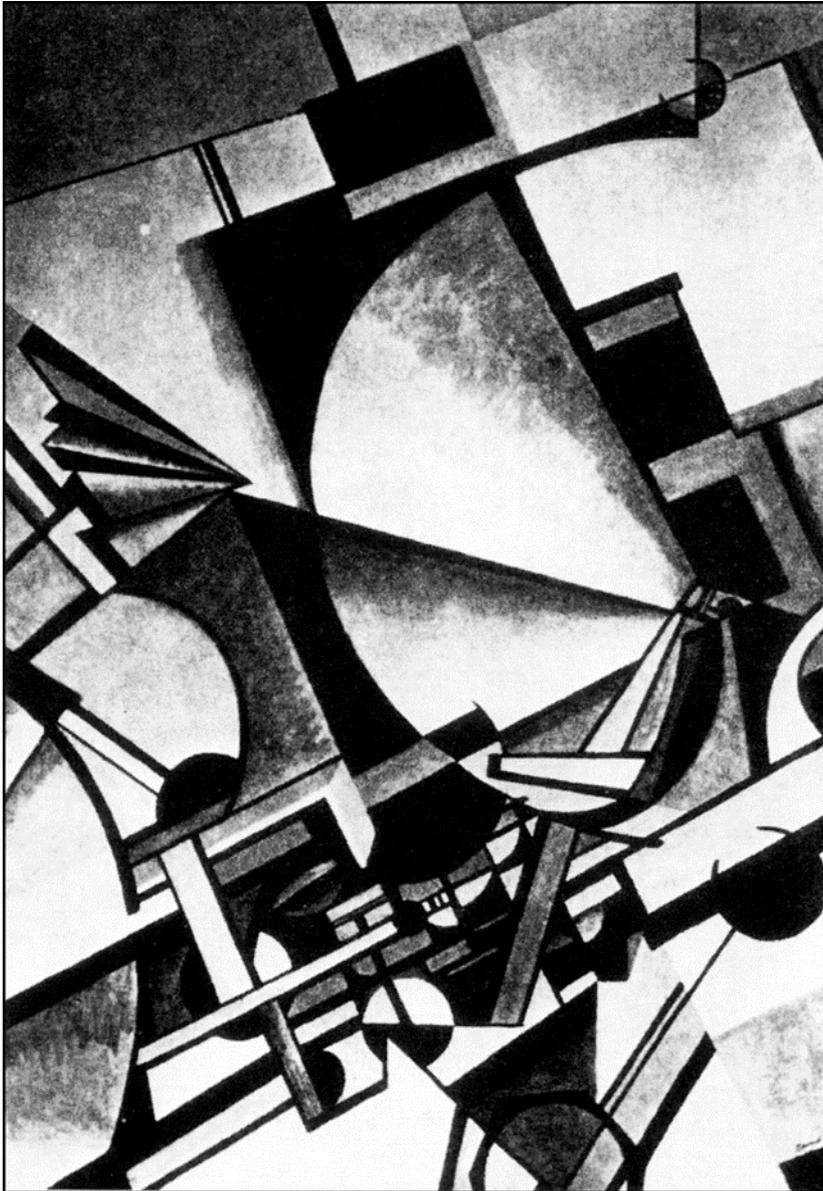
322 Man Ray, *Autorretrato*, 49

disposición de espacios y líneas, en los medios primarios de su arte". En este sentido, la "fina organización de las formas" resultante era comparable con las escenas de batalla de Uccello. La calidad de la organización en las pinturas de Wadsworth, enfatizaba Pound, se parecía a la de Uccello "por la misma razón": luchando por crear un nuevo efecto tridimensional, el italiano había pintado con la misma conciencia acrecentada de su medio que el vorticista Wadsworth impartía en sus propias abstracciones expresivas³²³.

Mientras consultaba a Uccello, Man Ray también se vio impulsado a estudiar el abstraccionismo de bordes duros favorecido por obras vorticistas como Robert's Dancers (1914) y Short Flight de Wadsworth (1914), ambas reproducidas en Blast. En *War*, las gradaciones de color que dan a las figuras de Man Ray su efecto volumétrico se replican en una cacofonía de abstracciones amontonadas en el fondo, socavando así cualquier apelación al

323 Pound, "Edward Wadsworth, Vorticist", *Egoist* 1 (15 de agosto de 1914): 306–7. Wolff probablemente también leyó el artículo de Pound. Esto explicaría el gran parecido entre la formulación de Pound sobre el individualismo y la declaración posterior de Wolff a Weichsel en 1916, de que sus esculturas eran "simplemente una expresión de forma: de mí mismo, para mí y para aquellos interesados en una expresión de mí mismo" (ver capítulo 3). Wolff también se refirió a las "artes estáticas" al hablar de su trabajo, indicando que discutió la estética con Man Ray y estuvo de acuerdo con el análisis de su amigo (ver más abajo). En resumen, Wolff alineó su producción artística con el vorticism, pero su deuda creativa fue, ante todo, con el cosmismo.

ilusionismo tridimensional en favor de formas dispuestas sobre una superficie plana.



Edward Wadsworth. Vuelo Corto. California. 1914 (perdido). Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Reproducido en Blast, núm. 1, 20 de junio de 1914. ©2001 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/DACS, Londres.

La indeterminación espacial, la nítida delimitación de las formas y el resultante amontonamiento claustrofóbico de

figuraciones sobre una superficie bidimensional, tan evidentes en *Guerra*, fueron características de la pintura vorticista.

Además, los principios estéticos que guiaron a Man Ray mientras pintaba *War* también se hacen eco de los de los vorticistas. El deseo de Man Ray de desnaturalizar su pintura en favor de una “nueva realidad”, por ejemplo, recuerda el argumento vorticista de que un objeto de arte era una nueva creación que existía aparte de la naturaleza; una “no-vida” como expresó Lewis en *Blasts*.

En una nota similar, su creencia de que honrar las propiedades inherentes del lienzo era el medio para lograr esta “nueva realidad” no se parece a nada más que al elogio de Pound en *Blast* por el “pigmento primario” del objeto de arte en el caso de la pintura, el “color en posición”.

Finalmente, la adhesión de Man Ray a las cualidades bidimensionales del lienzo no solo indica su conciencia del vorticismismo. Siguió los preceptos de Weichsel para la creación de un nuevo modernismo cósmico esbozado un año antes en *Camera Work*, donde la misma estética Worringeresca que informaba el vorticismismo también se politizaba en líneas anarquistas. De hecho, el propio Man Ray reconoció la conexión al dedicar un boceto de *War* a Weichsel en el otoño de 1914³²⁴.

324 La dedicación del boceto está documentada en Francis M. Naumann,

Sin embargo, ninguna evaluación de los fundamentos anarquistas de esta pintura está completa sin abordar su tema. En su autobiografía, Man Ray recordó que él y Lacroix estaban traumatizados por el estallido de la guerra en Europa y la respuesta lucrativa del capitalismo estadounidense³²⁵. Lacroix era de Bélgica, un país que había sido transformado en una zona de batalla por la invasión alemana. En ese momento ella no tenía idea de lo que les había pasado a sus padres y no lo sabría por muchos meses después³²⁶. En agosto de 1914 escribió un poema, “Guerra”, que Man Ray ilustró más tarde con un dibujo de su pintura. Su poema es una vívida protesta contra la destructividad autoritaria del nacionalismo. La guerra, escribió, era un molino de muerte, “bandera manchada con la sangre de las naciones” y presidida por “superiores” despiadados que obligaban a sus reclutas a marchar hacia los “fuegos del infierno”³²⁷. Man Ray registró su propia repugnancia en dos

"Man Ray and America: The New York and Ridgefield Years: 1907–1921", 2:515, entrada 64.

325 Man Ray, *Autorretrato*, 49–50. Man Ray describe la grotesca atmósfera de “vacaciones” en Wall Street, donde las calles estaban llenas de corredores de bolsa que gritaban interesados en “las ganancias de la guerra sin sus miserias”.

326 En marzo de 1915, todavía no había tenido noticias suyas; Alfred Kreymborg, “Man Ray and Adon Lacroix, Economists: They Live on Twenty–Five Dollars a Month and Enjoy It”, *Morning Telegraph*, 14 de marzo de 1915, pág. 7.

327 Adon Lacroix, “War”, *A Book of Divers Writings de Adon Lacroix* (Ridgefield, NJ: Diseñado y publicado por Man Ray, 1915), n. d. En su autobiografía, Man Ray escribe que el poema fue escrito en agosto; Man

ilustraciones contra la guerra para los números de agosto y septiembre de la revista *Mother Earth* de Goldman. El primero representaba a la bestia bicéfala del “capitalismo” y el “gobierno” desgarrando a la “humanidad” con sus fauces. El segundo crucificaba a Cristo en la bandera estadounidense bajo la cual los resistentes a la guerra estaban destinados a ser encarcelados mientras que los patriotas más profundamente adoctrinados perecían en el campo de batalla al servicio del Estado³²⁸.

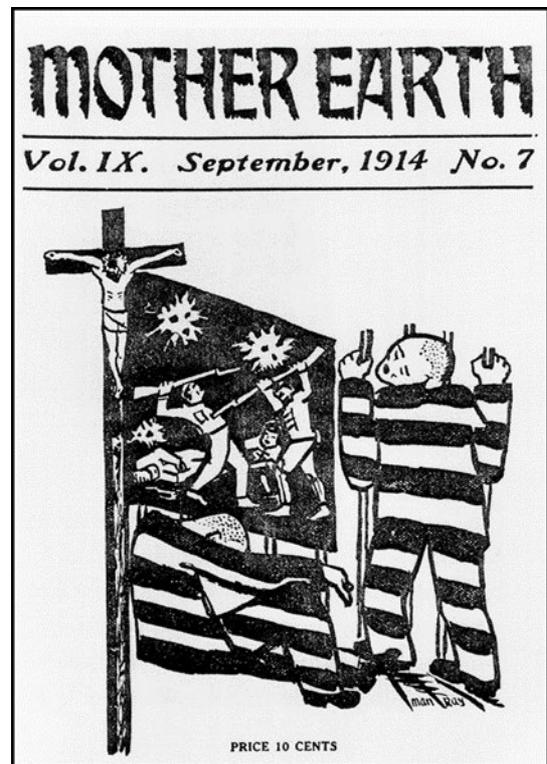
Los soldados fríamente mecanizados y el paisaje desolado de *War*, por lo tanto, reflejan la convicción de Man Ray de que la Primera Guerra Mundial fue la prole deshumanizadora del Estado moderno y del sistema económico capitalista que lo sustentaba. Presionando el punto en casa, los soldados invasores atacan a una madre cuyo hijo caído yace en el primer plano derecho, dado por muerto en medio de la carnicería. Aquí, el poder expresivo de la abstracción se fusionaba con una política de protesta igualmente poderosa: decididos a destruir, estos soldados pisotean a toda la humanidad.

Durante 1914, Man Ray produjo siete pinturas figurativas más en un modo similar, incluidas *Five Figures* (1914) y *Lovers* (1914). Conmemoró su logro a finales de año con una

Ray, *Autorretrato*, 49.

328 Estas son las portadas sin título de *Mother Earth* 9 (agosto de 1914) y *Mother Earth* 9 (septiembre de 1914).

pintura en la que sutiles gradaciones de color sobre una superficie plana culminan en números angulares y letras que registran el año y su nombre: *1914, Man Ray* (1914). En el nuevo año, sin embargo, desarrolló aún más su estilo al reemplazar las formas modeladas con figuraciones de patrones planos³²⁹.



1. Man Ray. Sin título (Capitalismo, humanidad, gobierno). 1914. Portada de *Mother Earth*, agosto de 1914. ©2001 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París.

2. Man Ray. Sin título (resistentes a la guerra encarcelados). 1914. Portada de *Mother Earth*, septiembre de 1914. ©2001 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París.

329 Man Ray, *Autorretrato*, 53.

El resultado fueron las figuras detenidas de *Invención–Danza* (1915;) e *Invención–Natividad* (1915), que compiten por nuestra atención con fondos compuestos por áreas de color a veces angulosas, a veces indeterminadas.



Man Ray. *Invención–Danza*. 1915. Óleo sobre lienzo, © 2001 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París.

La importancia total de estas obras seguiría siendo esquiva si no fuera por el artículo de Weichsel, “New Art and

Man Ray”, publicado en la edición de noviembre de 1915 de *East and West*.

En una carta escrita a Weichsel el 3 de noviembre de 1915, Man Ray describió este artículo como una evaluación “estimulante” y “útil” de su lugar en las filas del modernismo contemporáneo³³⁰.

En resumen, “New Art and Man Ray” nos brinda una visión única de sus deliberaciones durante este período, revelando que en 1915 no rompió con el cosmismo sino que, más bien, reelaboró sus principios en una dirección nueva y original.

Weichsel escribió que Man Ray estaba participando en una tendencia general hacia un nuevo arte que negaba la vieja práctica de la mimesis a favor de la noción de que el artista creaba su propia realidad. Al igual que los postimpresionistas, cubistas, futuristas y orfistas, Man Ray estaba en deuda con el filósofo alemán Immanuel Kant, cuyas interrogaciones ontológicas sobre el arte habían llevado a la preocupación modernista por los “elementos materiales” de la pintura³³¹. Actualizando su argumento en

330 Man Ray a John Weichsel, 3 de noviembre de 1915, John Weichsel Papers, AAA, micro rollo de película 60–1, fotograma 401.

331 John Weichsel, “New Art and Man Ray,” *East and West* 1 (noviembre de 1915): 242, 242. Kant afirmó que las características que hacen que un objeto sea hermoso eran inseparables de cualquier juicio sobre una obra bella como arte y eran la garantía de la “universalidad” de tal juicio. Este conjunto en indagaciones modernas sobre la ontología del objeto de arte; Salim Kemal, *Kant and Fine Art* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

“Cosmism or Amorphism”, Weichsel distinguía entre la “expresión del alma” amorfa, personificada por artistas como Kandinsky, y el arte cósmico de Man Ray, quien tenía la intención de introducir “los medios materiales del arte en su proceso creativo”, para afirmar el hecho objetivo del objeto de arte. Fusionando su propio temperamento con la “lógica fría” que implicaba la atención rigurosa a su medio, Weichsel concluía que Man Ray había logrado su objetivo, y cerraba su artículo escribiendo,

A pesar de las numerosas afiliaciones en su trabajo, Man Ray es claramente él mismo.... Su yo más profundo, creo, eventualmente proporcionará una manifestación totalmente personal para su fuerte sentimiento de forma y poesía en color. Es esta propensión inherente hacia el equilibrio interior lo que le indicará su camino. Cada verdadera personalidad está destinada a transitar por su propio camino aun cuando sea paralelo al de sus contemporáneos. Cada uno de nosotros tiene su órbita en la constelación de la humanidad³³².

Man Ray escribió una declaración de artista [más tarde publicada como folleto en 1916 *A Primer of the New Art of Two Dimensions* (Una primicia del nuevo arte de dos dimensiones)], que Weichsel reprodujo en su totalidad con motivo de este artículo³³³. El ensayo presentaba un

332 Weichsel, “Man Ray y el Arte nuevo”, 244, 247, 248.

333 Citando el folleto, Naumann proporciona un análisis visual sucinto del

argumento de que todas las “artes expresivas” contenían, latentes en su carácter esencial, “paralelos a la vida” que los poderes creativos del artista “condensaban” en una búsqueda de “autoexpresión ilimitada”³³⁴. Man Ray basaba su caso en la noción de que las artes expresivas combinaban en diferentes grados elementos “dinámicos” y elementos “estáticos” y, por lo tanto, podían equipararse completamente a los fenómenos del mundo natural.

Podemos comprender cómo combinaba lo dinámico y lo estático en una sola forma de arte al examinar su exposición de este proceso en la pintura, un arte cuyos elementos estáticos superaban a sus componentes dinámicos. Para dominar la miríada de sensaciones de la naturaleza, Man Ray se concentraba en recrear un segmento de experiencia en un lenguaje expresivo. La pintura era un proceso de condensación e intensificación en el que los elementos dinámicos de “tiempo y espacio” tomados de la naturaleza se simplificaban y unían en una superficie bidimensional. El elemento esencial del medio, el color y la textura del pigmento conservado en un plano, requería que el paralelo imaginativo a la vida creado por el artista se detuviera en estasis en lugar de forma dinámica. “Comprensible desde su punto de vista” en virtud de su bidimensionalidad, la pintura

formalismo de Man Ray; sin embargo, desconoce el lugar de publicación original del ensayo o cuestiones teóricas relacionadas. Véase Naumann, “Man Ray: Early Paintings”, 46.

334 Weichsel, “Man Ray y el Arte nuevo”.

también sometía la indeterminación espacial de la naturaleza³³⁵.

En “Man Ray y el arte nuevo”, ofrecía la *Naturaleza muerta en dos dimensiones* de Man Ray de 1915 como ilustración de sus teorías³³⁶.

En la *naturaleza muerta*, tres objetos se trazan en contorno y se simplifican hasta sus formas más básicas. Desprovistas del modelado que ocupa un lugar tan destacado en *Guerra* y otras obras de finales de 1914, las formas se dividen arbitrariamente en áreas de color que delimitan líneas que continúan en otros elementos de la imagen, fusionando el fondo y el primer plano para realzar la bidimensionalidad del plano del cuadro.

Cualidades similares encontramos en *Invención–Danza*. Aquí, Man Ray detenía una figura danzante en tres momentos discretos en un intento de someter el movimiento temporal a favor de la estasis. Una vez más, su propósito era resaltar la cualidad bidimensional del plano pictórico. La transparencia de estas figuras planas, cuyos cuerpos fragmentados se superponen y se cruzan, rompe cualquier sugerencia de tres dimensiones, asegurando que la atención a la superficie de la pintura anule cualquier apelación residual al ilusionismo. Las formas pintadas de

335 *Ibíd.*, 246.

336 *Ibíd.*, 247.

vivos colores de *Invención–Natividad* persiguen el mismo fin. En esta “invención”, una figura negra mate central sin los brazos estirados está dividida en dos por un fragmento de cuerpo superpuesto de color amarillo anaranjado.

A su vez, la integridad del fragmento se ve interrumpida por su transparencia (podemos “ver a través de él”), mientras que el resto de la pintura se compone de “recortes” pintados y formas rectangulares interrumpidas por áreas de color y líneas decorativas, lo que socava cualquier noción de volumen a favor de patrones planos.

A principios de 1916, Man Ray introdujo un literalismo elevado en la estética de su pintura más importante de ese año, *La bailarina de cuerda se acompaña con sus sombras*. Este trabajo borró la idea del ilusionismo al transformar las sombras, que son el índice de la tercera dimensión de la pintura, en recortes literales.

Man Ray pintó una diminuta bailarina de cuerda cuya imagen transparente se multiplica para sugerir varios momentos de su baile. Seis cuerdas rizadas salen de su cuerpo para conectarse con grandes áreas contrastantes de color puro. Estas formas de color fueron diseñadas a partir de recortes sobrantes de seis dibujos lineales de un bailarín de cuerdas de vodevil, cuyos movimientos había capturado en varias posiciones.



Man Ray. La bailarina de cuerda se acompaña con sus sombras. 1916. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno de Nueva York. Donación de G. David Thompson. © 2001 Man Ray Trust/Artistas Rights Society (ARS).

Man Ray originalmente planeó colocar las formas detenidas en secuencia, tal como lo había hecho en *Invention–Dance*, pero cuando sus ojos se posaron en los recortes, decidió incorporarlos en su pintura³³⁷. Los recortes pintados que dominan el *Rope Dancer* son, en efecto, “sombras” bidimensionales de representaciones bidimensionales, un doble sentido que deleitó tanto a Man Ray que los convirtió en su tema principal.

337 Man Ray, *Autorretrato*, 60.

En “Man Ray y el arte nuevo”, Weichsel sugirió que Man Ray estaba siguiendo un camino en sintonía con el cosmismo. Más evidencia de la importancia perdurable del cosmismo se encuentra en la declaración de Man Ray para la Exhibición del Foro de Pintores Estadounidenses Modernos, celebrada en las Galerías Anderson de Nueva York en marzo de 1916. Esta exhibición reunió a dieciséis artistas avanzados en un solo espectáculo destinado a resaltar los últimos desarrollos en la cultura estadounidense del modernismo. Man Ray contribuyó con nueve obras, incluidas *Still Life e Invention–Dance*.

Cada artista escribió una breve declaración para el catálogo, y vale la pena citar los comentarios de Man Ray en su totalidad. Su ensayo sigue la trayectoria del pensamiento de Weichsel desde su crítica del servilismo artístico en “The Rampant Zeitgeist” hasta el individualismo liberado celebrado en “New Art and Man Ray”. Man Ray escribió:

A lo largo del tiempo la pintura se ha puesto alternativamente al servicio de la iglesia, el Estado, las armas, el mecenazgo individual, la apreciación de la naturaleza, los fenómenos científicos, la anécdota y la decoración. Pero todas las obras maravillosas que han sido pintadas, cualesquiera que sean las fuentes de inspiración, todavía viven para nosotros por las cualidades absolutas que poseen en común. La fuerza creativa y la expresividad de la pintura residen

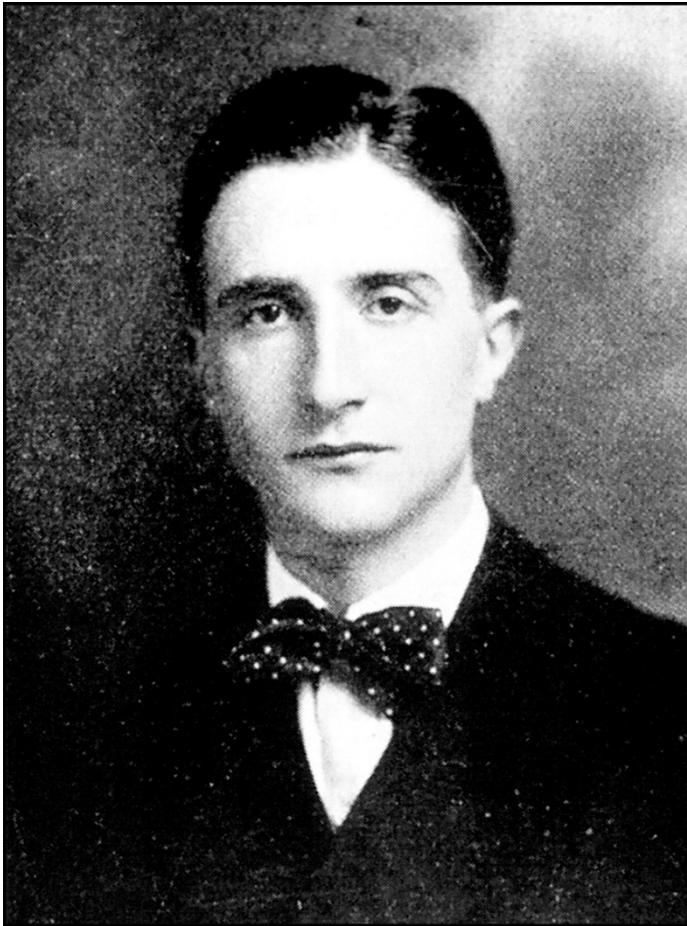
materialmente en el color y la textura del pigmento, en las posibilidades de invención y organización de formas, y en el plano en el que se ponen en juego estos elementos. El artista se preocupa únicamente por vincular estas cualidades absolutas directamente a su ingenio, imaginación y experiencia, sin el intermediario de un “sujeto”. Trabajando en un solo plano como factor de visualización instantánea, realiza sus motivos mentales y sensaciones físicas en un lenguaje permanente y universal de color, textura y organización de formas. Descubre el plano puro de la expresión que durante tanto tiempo ha estado oculto por las veladuras de la imitación de la naturaleza, la anécdota y otros temas populares. En consecuencia, el trabajo del artista debe medirse por la vitalidad, la invención y la definición y convicción de propósito dentro de su propio medio³³⁸.

Parecía que la dirección futura de Man Ray estaba establecida, pero dentro del año llegó a considerar el respeto por los aspectos cualitativos del medio como un impedimento para la libre expresión. Man Ray le diría más tarde a Arturo Schwartz que esta nueva preocupación fue el resultado de las conversaciones con Duchamp en 1916³³⁹. Claramente, se trataba de un intercambio entre iguales, en

338 Man Ray, “Explanatory Note”, *The Forum Exhibition of Modern American Painters*, catálogo de la exposición (Nueva York: Anderson Galleries, 1916), np.

339 “Entrevista con Man Ray”, en Schwartz, *Nueva York Dada*, 91.

el que Duchamp sin duda aprendió mucho sobre los problemas que impulsan la producción del arte anarquista en los Estados Unidos e Inglaterra.



Marcel Duchamp hacia 1915

Duchamp buscó por primera vez a Man Ray en Ridgefield el verano anterior, después de haber dejado Francia para escapar de la atmósfera febril en favor de la guerra. También era partidario de Stirner y en ese momento estaba desarrollando las ideas del filósofo anarquista en una dirección que se apartaba marcadamente del cosmismo y el vorticismo. Inspirado por la condena de Stirner de la subordinación del ego a los conceptos metafísicos y las

normas sociales, Duchamp se preocupó cada vez más por las producciones conceptuales que subordinaban las convenciones sociales, incluida la idea de “arte”, al capricho de la personalidad.



Marcel Duchamp, Fuente, 1917

En *Three Standard Stoppages* (Tres paradas standard, 1913–14), por ejemplo, reemplazó el metro estándar con una serie de medidas que decidió arbitrariamente, según el azar. Esta obra, nos cuenta Duchamp, se inspiraba en Stirner. De manera similar, los *ready-mades*³⁴⁰ del dadaísmo de Nueva York, como la infame *Fuente* (1917),

340 Un «ready-made» es un objeto sacado de un contexto original, desfuncionalizado y convertido en arte, construido para forzar al espectador a pensar, la clásica *Fuente* de Duchamp, por ejemplo.

socavaron las convenciones socialmente impuestas que definían al “artista” y al “arte”, reemplazando la pintura y la escultura con objetos producidos en masa en la época y que por elección propia carecían de deliberación estética y de cualquier rastro del proceso creativo³⁴¹. Duchamp amplió aún más su crítica stirneriana en 1920 cuando, al renunciar a cualquier identidad fija en favor del “ego” dominante de Stirner, se liberó de su propia sexualidad al engendrar una persona femenina, “Rose Selavy”, como la figura activa. contraparte de su masculinidad desestabilizada³⁴².

Duchamp triunfó sobre el objeto como tal, y la tensión dualista entre el artista creativo y las cualidades del medio, tan central para Man Ray, Weichsel y los vorticistas, se disolvió en un conceptualismo absorbente que desterró la cuestión del medio y su integridad por completo. Pero había otras implicaciones.

341 Allan Antliff, “Anarchy, Politics, and Dada”, en *Making Mischief: Dada Invades New York*, ed. Francis M. Naumann y Beth Venn (Nueva York: Museo Whitney de Arte Americano, 1996), 212.

342 Duchamp relató más tarde: “Mi intención siempre fue alejarme de mí mismo, aunque sabía perfectamente que me estaba utilizando. Llámalo un pequeño juego entre el yo y el 'ego'”. Esto no es más que una recapitulación de la tesis del “ego devorador” de Stirner de que la libertad requería un proceso de autoafirmación continua a través del repudio. Exploro las implicaciones contra la mercantilización del “ego transitorio” anarquista en mi libro en curso, *Reconfigurando el dadaísmo de Nueva York*. La declaración de Duchamp es de “Marcel Duchamp: Entrevista con Katherine Kuh”, en *The Artists Voice: Talks with Seventeen Artists*, ed. Katherine Kuh (Nueva York: Harper and Row, 1962), 83.



Retrato de Man Ray de Marcel Duchamp
caracterizado como Rose Selavy, 1920

En el afán por forjar una estética pura e individualista, el cosmismo y el vorticismo disciplinaron paradójicamente el yo proteico anarquista con la demanda de que las propiedades del medio anularan la libertad creativa del artista, una maniobra que no logró cuestionar la noción ontológica del arte en el fondo, base de las convenciones

artísticas occidentales³⁴³. Duchamp, sin embargo, presionó para corroer la viabilidad ontológica del arte poniendo en juego al público y la subjetividad pública como componentes generativos en la formación tanto del “artista” como del objeto “arte”. En la variación del anarquismo de Duchamp, el flujo interminable del “yo” cambiante y descentrado de Stirner se complementó con producciones antiartísticas que eran igualmente ilimitadas e indeterminadas, cosas contingentes del discurso, más que de la diferencia cualitativa kantiana.

El propio deseo de Man Ray de liberarse de las convenciones del arte se manifestó inicialmente en su segunda exposición individual en la Galería Daniel a fines de noviembre de 1916, donde exhibió su primer ensamblaje de medios mixtos, *Autorretrato* (1916), junto a *Invención–Natividad* y otras pinturas. *Autorretrato* se componía de un fondo de pintura negra y aluminio con la huella de la mano ennegrecida de Man Ray (un símbolo utilizado por los atacantes de la mafia italiana y vagamente asociado con el anarquismo) al que colocó dos timbres eléctricos y un pulsador³⁴⁴. La asamblea sugirió una puerta,

343 Weichsel enfatizó la base ontológica del cosmismo y el modernismo en general en su artículo sobre Man Ray, donde rastreó el materialismo pictórico de Man Ray hasta Kant. Sobre el papel de la ontología en el modernismo occidental, véase Johanna Drucker, *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 61–107.

344 Man Ray, *Autorretrato*, 65.

pero esta puerta no se abrió, ni su timbre sonó. Man Ray recordó más tarde la consternación de los muchos “visitantes” que empujaban el timbre una y otra vez esperando que sonaran las campanas y luego se quejaban del cableado defectuoso³⁴⁵. Charles Daniel estaba angustiado por esta desviación de la pintura y la aparente falta de seriedad del *Autorretrato*; la breve declaración de Lacroix en el catálogo adjunto, sin embargo, revela que el conjunto lúdico era en realidad un conjunto cuidadosamente pensado, aunque humorístico, que renunciaba a la materialidad cósmico-vorticista³⁴⁶. “El tema que prevalece en todo”, escribió Lacroix, “es la idea”:

La idea incluye el cuadro pintado, y comprende la sustancia misma: color; y del color, el sujeto. La idea es, en una palabra, la columna vertebral de todo lo existente. Puede ser una idea clara y cristalizada o un caos de ideas; las ideas y la materia son una en la pintura: una no puede lograr nada sin la otra.... con un

345 “Entrevista con Man Ray” en Schwartz, *Nueva York Dada*, 81

346 Man Ray, *Self-Portrait*, 65. El año anterior, Man Ray se había burlado de las teorías de Weichsel en la portada de *Ridgefield Gazook* (31 de marzo de 1915), donde representaba a dos saltamontes copulando bajo el título, “The Cosmic Urge (with apologías a Picasso)” —una referencia a la crítica de Picasso en “Cosmism or Amorphism”. Para otras referencias humorísticas en *Gazook*, ver Antliff, “Anarchy, Politics, and Dada,” 211, n. 15.

solo gesto el artista puede decir tanto, además de dejar mucho más a la imaginación³⁴⁷.

El *Autorretrato* aseguró que la idea prevalecería porque su audiencia, en palabras de Man Ray, tomaba “una parte activa en la creación”³⁴⁸. En esta obra, su creatividad incorporaba al espectador y, por lo tanto, activaba el objeto de arte, que obtuvo su poder no de ningún “pigmento primario”, sino de las mentes confusas de los asistentes a la galería que apretaron el botón que abría la puerta de su imaginación, con el juicio paradójico (“¡no funciona!”) que planteaba la pregunta de si el *Autorretrato* de Man Ray era una obra de arte en absoluto. Una intersubjetividad en sintonía con el stirnerismo de Duchamp se había puesto a trabajar en el objeto de arte, determinando que cualesquiera que fueran las cualidades residuales que conservaba el lienzo no venían al caso.

En un desarrollo relacionado, Man Ray adoptó el dispositivo mecánico del aerógrafo y comenzó a crear obras como *Theatre of the Soul*, retocada con aerógrafo a principios de 1917. En su autobiografía, escribió que el aerógrafo le permitía rociar pintura sobre cualquier objeto, “sin necesidad de un caballete, pinceles y toda la demás

347 Adon Lacroix, “Statement”, *Exposición de pinturas y dibujos de Man Ray*, catálogo de la exposición (Nueva York: Daniel Gallery, 1916).

348 Man Ray, *Autorretrato*, 65.

parafernalia del artista tradicional”³⁴⁹. Así, Man Ray circunnavegó el procedimiento de la pintura, una innovación que le permitió continuar pintando mientras superaba las obligaciones que su estética anterior le imponía para prestar atención a las cualidades únicas del lienzo. Más tarde le dijo a Arturo Schwartz: “Estaba más interesado en la idea que quería comunicar que en la estética de la imagen”. “Cuando descubrí el aerógrafo”, relató, “fue como una revelación: era maravilloso pintar sin tocar el lienzo; esto era pura actividad cerebral”³⁵⁰.

Entre las numerosas pinturas con aerógrafo de sus años dadá, hay una, *Mi primogénito* (ca. 1919), que resume todas las ramificaciones de su propuesta. Aquí, Man Ray rendía un homenaje irónico a su propia originalidad con una pintura aerografiada del dispositivo mecánico que la produjo. El gesto era apropiado, ya que su liberación artística se había realizado, paradójicamente, a través de la muerte del “pigmento primario” que había dado “vida” a su antigua estética. La obra fue reproducida en *TNT* junto con *Cyclope Resting* de Wolff: evidencia de que los dos artistas aún podían encontrar un terreno común en el anarquismo que motivaba sus respectivos esfuerzos³⁵¹.

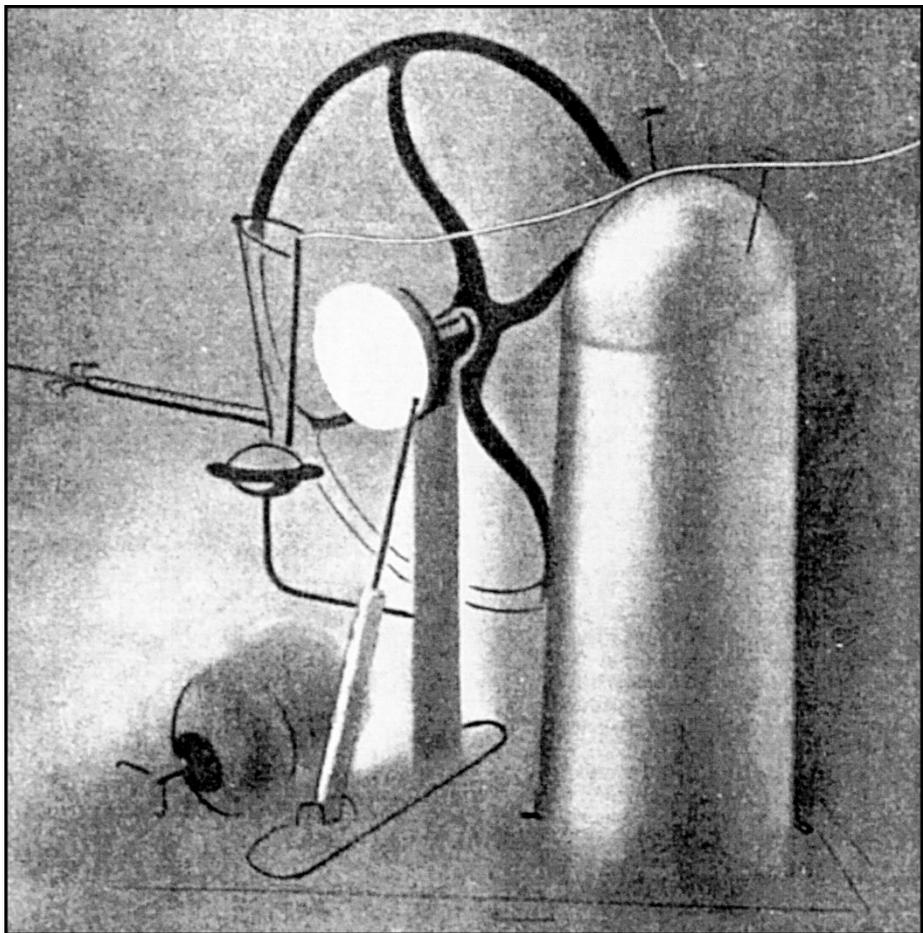
349 *Ibíd.*, 66.

350 Man Ray, citado en Arturo Schwartz, *Man Ray: The Rigor of the Imagination* (Nueva York: Rizzoli, 1977), 39.

351 La pintura se reproduce en *TNT*, no. 1 (1919), np

El dadaísmo de Man Ray, por lo tanto, fue el final del juego en un paso de stirner desde el materialismo en la pintura al conceptualismo antiontológico. Alejándose de su diálogo con el lienzo a fines de 1916, su producción se volvió verdaderamente heterogénea, ya que abarcó desde ensamblajes hasta pintura con aerógrafo, *ready-mades* alterados y fotografía. Este juego de innovación tenía un origen, el anarquismo, que había nutrido y valorizado la agencia creativa de Man Ray a lo largo de los años anteriores. Dadá no fue más que la última fase en una búsqueda de “autoexpresión ilimitada” que en realidad comenzó en 1914³⁵².

352 Así caracterizó Man Ray su objetivo a Weichsel en “New Art and Man Ray”, 245.



Man Ray, Mi primogénito, 1919 (perdido)

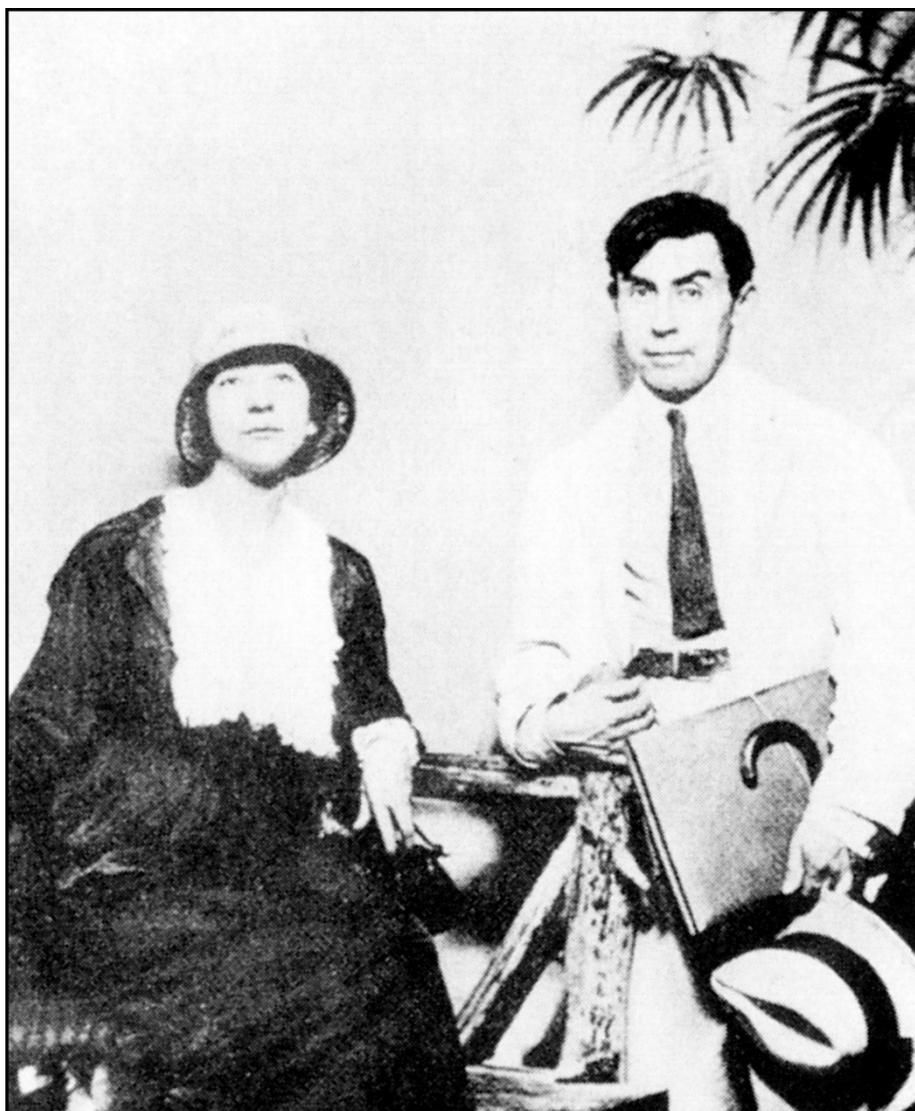
Capítulo V

HIPPOLYTE HAVEL Y LOS ARTISTAS DE *REVOLT*

En 1917, la poetisa francesa Juliette Roche, que entonces vivía en Nueva York con su marido Albert Gleizes (véase el capítulo 8), compuso un poema simultáneo dedicado a otro de sus lugares predilectos, el Hotel Brevoort³⁵³. Perdida entre el torbellino de fans, chismes ociosos y música orquestal, escribió un nombre: “Hippolyte” y un mandato: “¡Vive l'anarchie! ¡Viva la anarquía! La llamada todavía resuena, aunque muy débilmente. El protagonista de Roche, Hippolyte Havel, era entonces una figura omnipresente entre la vanguardia, pero los historiadores lo

353 Hapgood escribe que Brevoort fue el hogar de artistas, poetas, periodistas, anarquistas y feministas: “todos los que eran, incluso en un pequeño grado, diferentes de la masa inexpresiva”. Hapgood, *victoriano*, 358.

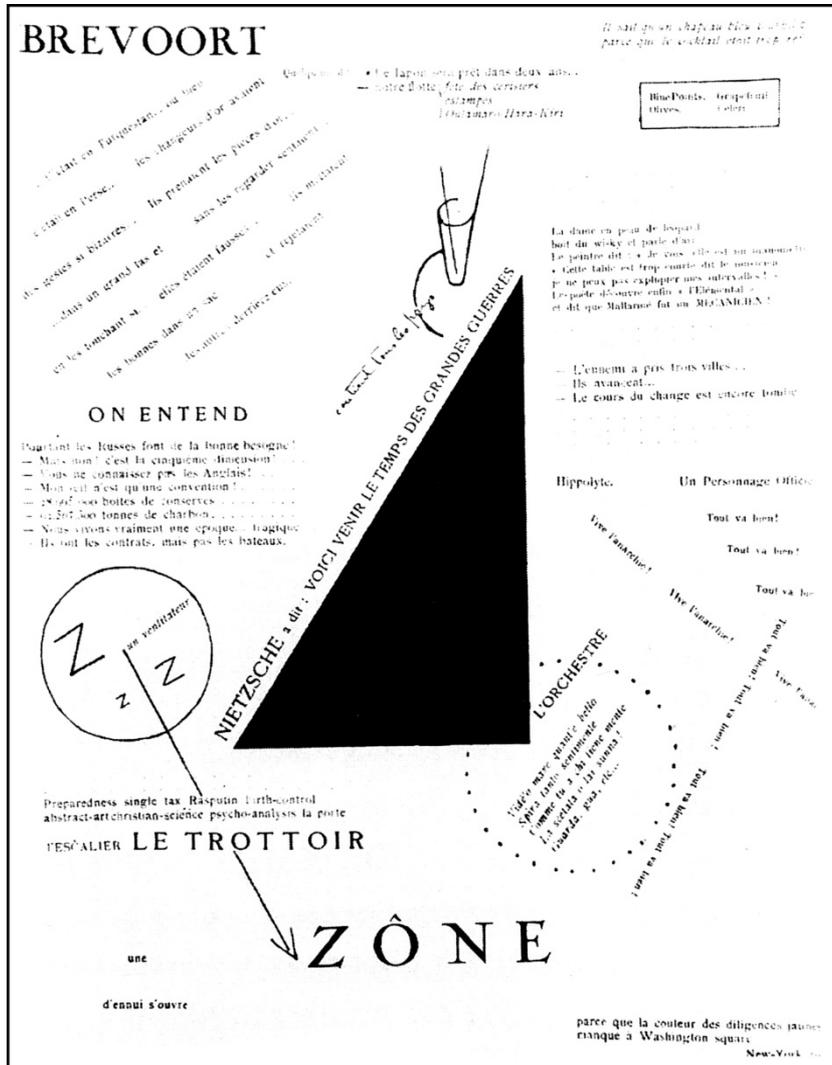
han relegado desde entonces a la periferia. Stephen Watson, por ejemplo, describe a Havel como “una mascota adorable [del Greenwich] Village, una caricatura de un anarquista que lanza bombas” cuyo único acto notable fue protestar una vez contra la votación de poesía en una reunión editorial de *Masses*³⁵⁴.



Juliette Roche y Albert Gleizes, 1917

354 Watson, 156, 165.

El cabello hasta los hombros y su debilidad por la bebida son sus atributos más mencionados, coloridos sin duda, pero que lo marcan como indigno de más comentarios³⁵⁵.



Juliette Roche. Brevoort. 1917. Poema visual. Reproducido en Demi Cercle, 1920. Colección de literatura estadounidense de Yale, Biblioteca Beineke de libros raros y manuscritos, Universidad de Yale. © 2001 Artists Rights Society (ARS), Nueva York/ADAGP, París.

355 Por ejemplo, Abrahams brinda una breve discusión anecdótica de la aparición de Havel, etc., para subrayar que otros eran “más serios”. Abrahams, *La izquierda lírica*, 10.

Compare estas caracterizaciones con el primer encuentro de Goldman con Havel en Londres mientras se dirigía a la Conferencia Anarquista Internacional de 1899 en París. La amplitud de su conocimiento la asombró: era “una verdadera enciclopedia [que] conocía a todos y todo en el movimiento”³⁵⁶.



Ben Benn. Retrato de Hippolyte Havel. 1915. Reproducido en Greenwich Village, 20 de enero de 1915.

356 Goldman, *Viviendo mi vida*, 2:259.

Nacido en 1869 en la ciudad bohemia de Burowski y educado en Viena, Havel combinó la erudición con el don de los discursos y la fluidez en media docena de idiomas. También era un militante comprometido que había sido expulsado de Austria–Hungría, Alemania y Francia en rápida sucesión³⁵⁷. Goldman quedó cautivada con su nuevo camarada y se encargó de que regresara con ella a Nueva York en 1900. Durante el período que nos ocupa, Havel fue la mano derecha de Goldman en *Mother Earth*, un pilar en el Centro Ferrer y un amigo de Hapgood y Stieglitz³⁵⁸. También fundó tres revistas: *Social War* (1913; coeditada con Edward F. Mylius), *The Revolutionary Almanac* (1914) y *The Revolt* (1916).

Como sus compañeros, Havel sentía que los artistas eran los aliados naturales del anarquismo. En 1908 escribió,

La obra del artista, el compositor, el pintor, el escultor o el escritor –muestra el reflejo de las diversas luchas, esperanzas y aspiraciones de nuestra vida social. El artista creativo tiene la apreciación más profunda de las tendencias de su tiempo. Él es, por lo tanto, el

357 Havel huyó a Inglaterra después de ser perseguido fuera del continente por sus creencias políticas. En Londres pertenecía al Autonomie Club, que era un vibrante centro cultural y cámara de compensación para cientos de anarquistas europeos en el exilio. Hermia Oliver, *El movimiento anarquista internacional en el Londres victoriano tardío* (Londres y Canberra: Croom Helm, 1983), 142.

358 Avrich, *La Escuela Moderna*, 122.

exponente más apto de nuevos ideales, el verdadero heraldo de la reconstrucción venidera; de hecho, es el profeta del futuro orden social³⁵⁹.

Havel también propagó la idea de que el arte avanzado era revolucionario. Por ejemplo, durante el verano y el otoño de 1911, mientras estaba en París para renovar contactos, asistió a la exposición Salon d'Automme patrocinada por el Estado y registró sus impresiones en un artículo para *Mother Earth*. En el salón, destacaba la sala de los cubistas, donde Gleizes exhibió *El hombre en el balcón* (1912), que luego se exhibió en el Armory Show, junto con pinturas de Marcel Duchamp, Jean Metzinger, Roger de La Fresnaye, Fernand Leger, Le Fauconnier y André Dunoyer de Segonzac. Al señalar la controversia que rodea al movimiento, escribió que el cubista “no expresaba la vida como [la burguesía] deseaba verla, sino como él mismo la ve”. Las ideas sobre la “vida” exigían un estilo libre de convenciones pictóricas y temas tradicionales. De ello se deducía, por tanto, que el cubismo tenía un temperamento internacional, un movimiento de individuos que trascendía los prejuicios nacionalistas y las fronteras culturales³⁶⁰.

359 Hippolyte Havel, "Literatura: su influencia sobre la vida social", *Mother Earth* 3 (octubre de 1908): 329.

360 Hippolyte Havel, "Impresiones de París", *Mother Earth* 6 (noviembre de 1911): 279.

Havel estaba particularmente interesado en la politización del cubismo por parte de anarquistas y conservadores. En el lado conservador había acusaciones de que el ministro de cultura, Dujardin-Beaumetz, estaba fomentando el anarquismo revolucionario al abrir exposiciones de arte deficiente³⁶¹.



Albert Gleizes. Hombre en Balcón (Retrato del Dr. Morinand). 1912. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de Filadelfia.

361 Ibídem. El papel del anarquismo en este debate se discute en Leighton, “*Reveil anarquista*”, 19.

De manera similar, en la exhibición en sí, los visitantes burgueses trataban el arte cubista con una mezcla de “indiferencia desdeñosa o diversión”. La mayoría de los anarquistas, por otro lado, elogiaban el cubismo y la experimentación modernista en general, como una manifestación de liberación artística afín al programa social más amplio del anarquismo³⁶².

Havel también argumentaba que el empobrecimiento prevaleciente entre los modernistas, que reflejaba la condición de la mayoría de los anarquistas (Havel, por ejemplo, se ganaba la vida como cocinero y lavaplatos), tenía un gran potencial para las alianzas. En 1915 escribía:

Hemos sufrido con los hombres y mujeres en los áticos y estudios. Los conocemos bien y estoy seguro de su sinceridad y su entusiasmo por una forma de vida superior. Tratan de forjar sus ideas, ideas revolucionarias, en nuevas formas rítmicas y esto, para mí, es el esfuerzo supremo.... Luchadores contra la sociedad capitalista... son los mejores compañeros de los artesanos del cincel, el pincel y la pluma³⁶³.

La camaradería, sin embargo, no surgió espontáneamente. En América, Havel dedicó su

362 Havel, “Impressions of Paris”, 279. Para una discusión de este tema, ver Leighton, *ReOrdering the Universe*, 98–101.

363 Hippolyte Havel, “The Spirit of the Village”, *Greenwich Village* 1 (20 de enero de 1915): 2.

considerable talento a recrear el ambiente cultural que veía como una clave para la solidaridad artista–anarquista en París, donde los activistas se mezclaban con sus contrapartes artísticas en cafés, clubes, cabarets y bares de orientación radical o en numerosas cenas, bailes, exhibiciones de arte y actuaciones³⁶⁴. Un lienzo de las actividades de Havel es revelador a este respecto. El café restaurante bajo el Club Liberal, por ejemplo, fue concebido por Havel; también organizó la primera noche de cena y baile del pueblo “Trimardeur” (vagabundo); de hecho, su gusto por los bailes y las cenas benéficas para promover la causa anarquista está atestiguado por las muchas veladas anunciadas en sus publicaciones³⁶⁵. El teatro era un interés adicional y, como hemos visto, Havel fue un partidario activo del modernismo³⁶⁶. Hapgood ayudaba en los esfuerzos de su amigo; por ejemplo, fue él quien reunió a artistas como Marsden Hartley, John Marin y Francis Picabia con Havel, Goldman, Berkman y otros para hablar sobre

364 Para una visión general de la vida cultural anarquista parisina, véase Sonn, *passim*.

365 Havel tomó prestado el concepto de "cena trimardeur " de Europa y presentó la idea a Hapgood y Boyesen mientras almorzaban en el Hotel Brevoort. La reunión de Havel, que sirvió como modelo de Village para tales fiestas, tuvo lugar en un restaurante italiano en Mulberry Street en el Lower East Side. Véase Hapgood, *Victorian*, 317–19.

366 Sobre la participación de Havel en el teatro, véase Mary C. Henderson, “Against Broadway”, en *1915: The Cultural Moment*, ed. Adele Heller y Louis Rudnick (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991), 244.

arte, política y temas relacionados en Mabel. Las famosas “tardes” de Dodge–Luhan durante 1913–14³⁶⁷.

En el frente editorial, la campaña de Havel para animar el anarquismo estadounidense con el ambiente cultural del movimiento europeo encontró su máxima expresión en *The Revolutionary Almanac* (1914), publicado con el respaldo financiero del dentista anarquista John Rompompas, quien conoció a Havel en Centro Ferrer. El Almanaque lucía un dibujo de cubiertarojo brillante tomado de la edición de mayo de 1911 de *Mother Earth* en el que un gallo de caza cantaba un “grito de batalla triunfante” sobre una horca rota³⁶⁸. Esbozado por un artista franco–bohemio, el gallo simbolizaba el “día venidero” de la revolución³⁶⁹. El gallo rojo revolucionario fue un motivo perdurable en la comunidad anarquista estadounidense de habla francesa y una imagen apropiada para el *Almanaque* multicultural³⁷⁰.

367 Las “tardes” y sus participantes se relatan en Mabel Dodge–Luhan, *Movers and Shakers* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1936), 74–95. Hapgood analiza su papel en *Victorian*, 347, 349.

368 “Observaciones y comentarios”, *Mother Earth* 6 (mayo de 1911): 70.

369 *Ibidem*. El artista no está identificado.

370 El gallo era un símbolo popular entre los anarquistas de habla francesa en los pueblos mineros de Pensilvania de Willow Grove, Charleroi, Sturgeon y en Hastings y Spring Valley, Illinois (predominaban los belgas). Estas ciudades eran una parada regular para Goldman en sus giras de conferencias, y es posible que le hayan dado el dibujo durante uno de esos compromisos. Véase Ronald Greagh, “Socialismo en Estados Unidos: Los mineros del carbón de habla francesa a fines del siglo XIX”, *A la sombra de*

Havel abrió con un “¡Salve!” celebrando el espíritu de rebelión reflejado en los diversos artículos de su publicación. “Durante la última década”, escribió,

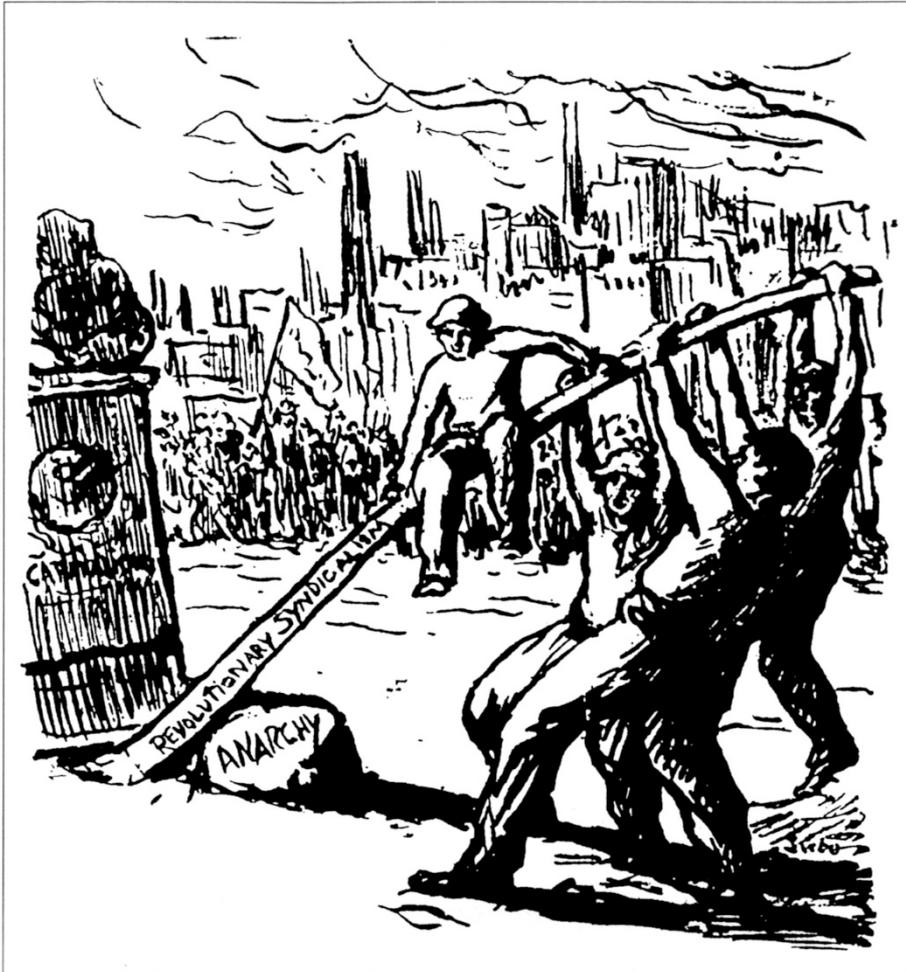
hemos sido testigos involuntarios de la bancarrota final del socialismo. Los advenedizos políticos han logrado transformar el movimiento revolucionario en un puro y simple atolladero de captación de votos.... Estos malhechores tuvieron la audacia de denunciar a todos los sinceros entusiastas y fieles trabajadores de la revolución venidera como confusionistas o como agentes provocadores.... Hoy participamos del renacimiento del movimiento revolucionario. La idea de revuelta y rebelión social, de la que se burla el reformador de miras estrechas, vuelve a apoderarse de la mente del trabajador: la idea de revuelta que es la vida misma... Nos da una gran satisfacción ofrecer a nuestros camaradas los puntos de vista de algunos de los más grandes iconoclastas sobre la revolución social: puntos de vista en todos los casos subversivos [sic] del orden actual y enfatizando la necesidad de un levantamiento social completo³⁷¹.

En la página siguiente, una ilustración, *Acción directa: la ruina del capitalismo*, firmada “Jirbu”, resumía la visión de

la Estatua de la Libertad, ed. Marianne Debouzy (Urbana y Chicago: Universidad de Illinois, 1992), 150.

371 Hippolyte Havel, “¡Salve!” *El Almanaque Revolucionario*, 2.

Havel. Alentados por una masa de proletarios, cuatro trabajadores derriban una estatua, el “capitalismo”, apuntalando la palanca del “sindicalismo revolucionario” contra la roca de la “anarquía”³⁷².



Jirbu, *Acción Directa*, *La perdición del capitalismo*, ca. 1914. *The revolutionary Almanac*, 1914. Colección Labadie, Universidad de Michigan

Seguía una colección de artículos, arte y poemas inspirados de anarquismo. Estos incluían un ensayo de

³⁷² Havel era prosindicalista y se desempeñó como secretario de la rama del Centro Ferrer de la Liga Educativa Sindicalista de William Z. Foster. Ver Avrich, *La Escuela Moderna*, 133.

James Huneker elogiando a los “grandes anarquistas” como Beethoven, Ibsen y Redon; un homenaje al novelista anarquista Octave Mirbeau, partidario de *Les temps nouveaux*; una condena del “Gobierno” por parte del crítico literario y anarquista parisino Remy de Gourmont; un poema de Nietzsche ridiculizando la incapacidad de una sociedad opresiva para reprimir a individualistas como él; y el tercer acto de un drama anticapitalista, *King Hunger* (El rey hambriento), del dramaturgo y radical ruso Leonid Andreyev³⁷³.

También se incluía arte de agitación, en gran parte tomado de revistas anarquistas francesas³⁷⁴. Havel y el colectivo Mother Earth estaban profundamente interesados en el arte anarquista francés de inclinación explícitamente política, como lo demuestra la edición de

373 Havel, ed., *The Revolutionary Almanac*: sobre Huneker, 74–75; Mirbeau, 72; Gourmont, 32; Nietzsche, 45; Andréyev, 75–80.

374 El intercambio de diarios es una tradición en la prensa anarquista que continúa hasta el día de hoy; esta fue una fuente probable de trabajo que aparece en el *Almanaque*. *Mother Earth* publicaba noticias periódicas sobre el movimiento anarquista en el extranjero, muchas de las cuales, sin duda, procedían de periódicos extranjeros. Havel tenía acceso a estos recursos además de las publicaciones que poseían él o sus camaradas como Henri; por ejemplo. En sus dos artículos de “Impresiones de París” citó las siguientes revistas: *La guerre sociale* (editada por el militante socialista y antimilitarista Gustave Herve); *La batalla syndicaliste* (diario del sindicato anarco-sindicalista CNT); y *Generation consciente* (publicado por los anarquistas Humbert y Grandidier con contribuciones de artistas anarquistas). Véase Hippolyte Havel, “Impressions of Paris”, *Mother Earth* 6 (diciembre de 1911): 314–16.

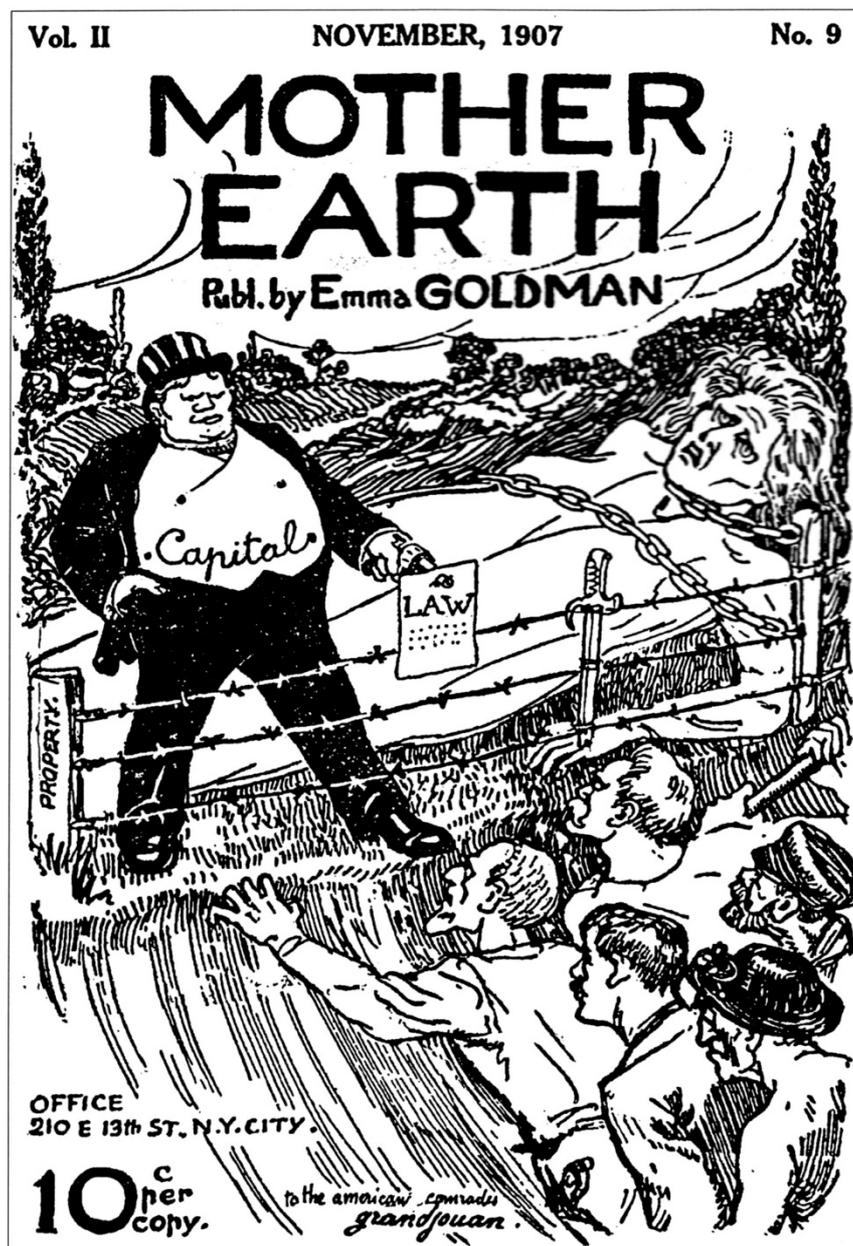
noviembre de 1907 de la revista, donde Goldman rendía homenaje a los “artistas revolucionarios” del movimiento. Escribiendo desde París, su artículo presentaba una ilustración de portada dedicada “a los camaradas estadounidenses” por el artista anarquista–sindicalista Jules–Felix Grandjouan³⁷⁵. Goldman informó que *Les temps nouveaux*, *La voix du peuple* (diario principal del sindicato anarquista–sindicalista CNT), y el mensual satírico de tendencia anarquista *L'assiette au beurre* publicaban el trabajo de Grandjouan. Una gran cantidad de otros “artistas revolucionarios” (Alexandre Charpentier, Theodore Steinlen, Aristide Delannoy, Gustave–Henri Jossot, Herman Paul y Henri de Toulouse–Lautrec) también contribuyeron con arte a la prensa anarquista³⁷⁶.

“No hay un artista importante [en Francia] que no sea un revolucionario”, le dijo Grandjouan, y este espíritu de

375 Emma Goldman, "Artist–Revolutionists", *Mother Earth* 2 (noviembre de 1907): 357–59. Grandjouan representaba a “la madre de la humanidad, la Tierra, [yaciendo] encadenada por la tiranía del capital. Una alambrada, custodiada por espada y revólver, la separa de sus hijos. Detrás de la valla está el Amo de la Tierra, el capitalista. En cada intento de la humanidad de acercarse a su madre, señala severamente a la ley”. En el momento de escribir este artículo, Goldman estaba en Europa para asistir a una convención anarquista internacional: atracó en Londres y de allí fue a Amsterdam, donde se llevó a cabo la conferencia. Luego viajó a París, donde buscó a Grandjouan. Véase Goldman, *Viviendo mi vida*, 2:406–7.

376 Goldman, “Artistas revolucionarios”, 357–59. Entre los enumerados, sólo el anarquismo de Toulouse–Lautrec no está claro, aunque Sonn lo defiende con fuerza. Los anarquistas admiraban los carteles descarnados de Lautrec, que fueron elogiados en *Pere Peinard*. Véase Sonn, 153–80.

compromiso era lo que hacía que el arte contemporáneo fuera tan vital³⁷⁷.



Jules-Felix Grandjouan. A los camaradas americanos. 1907. Portada de *Madre Tierra* 2, noviembre de 1907.

377 Goldman comparó la situación de Francia con la de Estados Unidos, donde los ilustradores talentosos se prostituían al “mejor postor”. Véase Goldman, "Artist-Revolutionists", 358.

Muchos de los artistas y revistas mencionados por Goldman enriquecieron *The Revolutionary Almanac*.



L'Almanach du père Peinard, 1897

Por ejemplo, Havel reprodujo una caricatura paródica, *Eugenia*, del anarquista Jossot, colaborador de *L'assiette au*

beurre y *Les temps nouveaux*³⁷⁸. En una parodia de las pretensiones mojigatas de la eugenesia, un practicante barbudo mira con lascivia la entrepierna de un hombre cuya incomodidad con esta atención absorta es demasiado evidente³⁷⁹. Havel también publicó una caricatura de dos paneles tomada del *Almanach du Père Peinard* (1897), en la que un político promete la luna a los votantes de la clase trabajadora, y luego les enseña la luna después de que lo voten. Las ilustraciones originales se titulaban 'Avant l'élection' y "Après l'élection" e incluía intercambios humorísticos entre votantes y políticos en la jerga parisina³⁸⁰. Havel simplificó el mensaje bajo un solo título, "Elecciones", y dos subtítulos: "Promesas políticas" y "Cómo se cumplen"³⁸¹.

El Almanaque "Las aventuras navideñas de Jesús" presentaba una magnífica ilustración de Delannoy, un militante anarquista francés cuya muerte prematura tras un período de encarcelamiento en 1911 fue lamentada en

378 Sobre el anarquismo de Jossot, véase Michel Dixmier, *Jossot* (Paris and Saint Denis: Le vent du Chimin and Limage, 1975), 3ff. La política anarquista de *L'assiette au beurre* se discute en Leighton, "Reveil anarchiste", 26. Las contribuciones de Jossot a *Les temps nouveaux* se enumeran en Dardel, *Les temps nouveaux*, 44.

379 Aunque la caricatura no está firmada, el estilo de Jossot es inconfundible. Ver *The Revolutionary Almanac*, 71.

380 *Almanack du Pere Peinard pour 1897* (París: Pere Peinard, 1897), 32–33.

381 Havel, ed., *The Revolutionary Almanac*, 23.

*Mother Earth*³⁸². En la parábola satírica, Jesús regresó a la tierra para familiarizarse con el resultado de sus enseñanzas, pero estaba disgustado por la injusticia y la hipocresía de los cristianos en Tierra Santa, Europa y América³⁸³.



382 Las contribuciones a *Les temps nouveaux* se enumeran en Dardel, *Les temps nouveaux*, 43. Su muerte se anotó en "Observations and Comments", *Mother Earth* 6 (septiembre de 1911): 222.

383 "Las aventuras navideñas de Jesús", *The Revolutionary Almanac*, 35–37.

Aristide Delannoy. *Ánimo Sonny*. La misa casi ha terminado y todos estarán aquí pronto. Nd. Reproducido en *The Revolutionary Almanac*, 1914. Colección Labadie, Biblioteca de la Universidad de Michigan.

El trabajo de Delannoy hizo un punto similar: un –salvador abatido se sienta en un burdel rodeado de prostitutas comprensivas, una de las cuales le dice: “Ánimo, Sonny. La misa casi ha terminado y todos estarán aquí pronto. Otro artículo de *Almanac* de Gustave Herve aconsejando “Insurrección en lugar de guerra” –probablemente de la revista antimilitarista de Herve *La Guerre Sociale*–, terminaba con un pequeño dibujo anónimo de un escuadrón de ejecución militar³⁸⁴. Y un extracto de *La conquista del pan* de Kropotkin sobre el tema “Expropiación” comenzaba con una caricatura de Grandjouan –Reversing Roles– en la que un –capitalista “cerrado” era “encerrado” en la bóveda de un banco por proletarios risueños³⁸⁵. Havel también tomó prestado de fuentes italoamericanas, una ilustración anónima de un trabajador agrediendo a un burgués con sombrero de copa había aparecido previamente en *Almanacco Sovversivo*

384 Gustave Herve, “Insurrección en lugar de guerra”, *The Revolutionary Almanac*, 40.

385 Peter Kropotkin, “Expropiación”, *The Revolutionary Almanac*, 27–28. Ver Peter Kropotkin, *The Conquest of Bread*, con una introducción de Alfredo M. Bonanno (Londres: Elephant Editions, 1985), 66–68. El extracto es de un capítulo titulado “Alimentos”.

(1906), publicado por los anarquistas galleanistas de Barre, Vermont³⁸⁶, así como el *Almanach du Père Peinard*.



Volviendo a la pintura contemporánea, Havel reprodujo las obras más abiertamente anarquistas del futurismo italiano: *Revolt* (1911) de Luigi Russolo, titulada *Revolution*

386 *The Revolutionary Almanac*, 24. La versión italiana fue subtitulada, “¡Agárralo y arrástralo!” *almanaque Sovversivo* (Barre, VT: Biblioteca Cirola estudios Sociali, 1906), 85. El almanaque italiano se conserva en el Archivo Federico Arcos. Agradezco a Federico Arcos por traerlo a mi atención.

in the Almanac, y *Funeral of the Anarchist Galli* (1911) de Carlo Carra, ambas bajo el título *Anarquía en el arte*³⁸⁷. El conocimiento del apoyo de los futuristas a los anarquistas europeos bien puede haber alentado esta selección³⁸⁸. Más cerca de casa, Andre Tridon fue un portavoz vocal del movimiento.



Luigi Russolo, *Revolución*, 1911

Tridon se graduó en las universidades de París y Clermont y se estableció en Nueva York en 1903, donde se ganaba la vida como periodista, ensayista sobre arte y política y

387 “Anarquía en el arte”, *The Revolutionary Almanac*, 39.

388 La revista anarquista–sindicalista italiana *La Demolizione*, por ejemplo, había proporcionado a Marinetti una plataforma desde la cual proclamar un frente común que unía “la revuelta futurista” con las “aspiraciones revolucionarias” de sus editores. Véase Antliff, *Inventing Bergson*, 160.

profesor profesional³⁸⁹. Los temas incluyeron el “Nuevo individualismo” y una serie sobre arte que presentó discusiones sobre los modernistas franceses y la “Nueva estética”³⁹⁰.



Carlo Carrà, El funeral del anarquista Galli, 1911

389 Avrich, *Voces anarquistas*, 509, n. 382. La información biográfica se toma de un folleto publicitario que Tridon envió a John Weichsel en una fecha desconocida. Además de sus títulos de licenciatura y maestría de las universidades de París y Clermont, Tridon también fue alumno de la Universidad de Heidelberg y la Universidad de Nueva York y viajó por Europa, el norte de África y México. Escribió una breve nota en la parte inferior del folleto explicando que estaba feliz de haber dado una conferencia al gremio de forma gratuita y que lo volvería a hacer, ya que "sus objetivos son muy queridos para mi corazón". Véase Andre Tridon a John Weichsel, John Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilme 60-2, fotogramas 168-69.

390 Tridon to Weichsel, John Weichsel Papers, AAA, rollo de microfilme 60-2, fotograma 169.

En el Centro Ferrer habló sobre sindicalismo, escultura, teatro y probablemente también habló sobre futurismo, al menos de manera informal³⁹¹.



Retrato de Andre Tridon. 1912. Circular publicitaria, ca. 1912. Papeles Juan Weichsel, Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.

John Oliver Hand, que ha estudiado la crítica de arte de Tridon, cita un artículo de 1911 que describía al crítico como “el arcipreste del futurismo en Estados Unidos”³⁹². Poseía el

391 Las conferencias están documentadas en Avrich, *The Modern School*, 109, 112.

392 “The New Cult of Futurism Is Here”, *New York Herald*, domingo 14 de diciembre de 1911, revista sec., 6; citado en John Oliver Hand, "Futurism in

Manifiesto técnico de la pintura futurista (1910) y quizás el catálogo de la exposición de pintura futurista de febrero de 1912 –celebrada en la Galería Berheim–Jeune de París (la muestra también viajó a Londres y Berlín)³⁹³. De hecho, Tridon probablemente proporcionó las ilustraciones para el *Almanac* de Havel: en 1912 proporcionó a Abbott y a sus coeditores en *Current Literature* fotos de las mismas pinturas –*Revolución y Funeral of the Anarchist Galli*– para un artículo de fondo sin firma titulado “The Challenge of Futurist' Art”, en el que se proclamaba al movimiento como “el anarquismo del arte”³⁹⁴. Las opiniones de Tridon sobre la relación del futurismo con el radicalismo se pueden deducir de su principal declaración política, *The New Unionism* (1913), donde condenaba a los “radicales prejuiciosos” que exigían que los artistas limitaran su

America: 1909–14”, *Art Journal* 41 (invierno de 1981): 337.

393 Hand, 337.

394 “The Challenge of Futurist Art,” *Current Literature* 52 (junio de 1912): 108. Los artículos de recuerdo en esta revisión fueron recopilados anónimamente por los editores de varias fuentes. En este caso, el comentarista, sin duda Abbott, comenzó con la descripción de Tridon de la lectura de Marinetti del primer “Manifiesto de los pintores futuristas” en la velada futurista inaugural en Turín el 8 de marzo de 1910. No se da la fuente, pero el pasaje apareció más tarde en un ensayo de Tridon publicado en *The International*, donde Abbott también fue colaborador y, por un corto tiempo, editor. Tridon era descrito como un “exponente literario” del futurismo y suministró las tres ilustraciones a *Literatura actual: el funeral, la revolución y Recuerdos de una Noche* de Russolo. El artículo se cerraba con extractos de otro artículo que Tridon había publicado en el *New York Sun* (ver más abajo).

trabajo a los temas de la lucha de clases, pero señalaba que los sindicalistas, tenían su juicio suspendido sobre el papel del artista en espera del éxito de la revolución. Elevando las innovaciones estilísticas de los modernistas por encima del contenido de clase, argumentaba que su “arte puro” encarnaba valores además de la “grosería y sordidez” de trabajar bajo el capital y, por lo tanto, prefiguraba el tipo de creatividad que inspiraría a los trabajadores en la futura sociedad liberada³⁹⁵. Aquí Tridon se basaba en *Reflexiones sobre la violencia* (1908) de George Sorel, donde “el filósofo del sindicalismo” (en afirmación de Tridon) escribía que el “individualismo apasionado” del artista innovador frente a las exigencias de imitar a los maestros del pasado reflejaba el entusiasmo del proletariado revolucionario³⁹⁶.

Estas ideas dieron forma a la interpretación del futurismo de Tridon, en la que argumentaba que el individualismo intransigente desencadenaba la rebelión del movimiento contra las tradiciones artísticas. En un artículo destacado

395 Andre Tridon, *The New Unionism* (Nueva York: BW Huebsch, 1913), 65, 66.

396 George Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, trad. TE Hulme (Nueva York: Peter Smith, 1941), 287. Tridon citó *Reflections on Violence* en *The New Unionism*, 62, llamando a Sorel el filósofo del sindicalismo en "The Quintessence of Futurism", *International* 7 (febrero de 1913): 31. Abbott probablemente llamó la atención de Tridon a su amigo George Sylvester Viereck, editor de la revista. Para una exposición completa de la estética de Sorel, véase Mark Antliff, “The Jew as Anti-Artist: Georges Sorel, Anti-Semitism, and the Aesthetics of Class Consciousness”, *Oxford Art Journal* 20, no. 1 (1997): 50–67.

ilustrado para la edición del domingo 25 de febrero de 1912 del *New York Sun*, “Los futuristas, los últimos en llegar al mundo del arte”, Tridon escribía que las sensaciones de movimiento acelerado y agitación en *Revolución* de Russolo capturaban la “fuerte individualidad” de los participantes en el levantamiento. De manera similar, en *A Dancer* (1912), el futurista Gino Severini había representado movimientos sucesivos y la interpenetración de la luz y la materia a lo largo del tiempo en un intento por transmitir sus impresiones sobre las propiedades físicas de su sujeto. Para cerrar, Tridon citaba el *Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista* donde los futuristas declaraban despreciables todas las formas de imitación y se dedicaban a la “originalidad” artística de acuerdo con el dinamismo universal de la propia naturaleza³⁹⁷. Si Havel estaba familiarizado con la lectura del futurismo de Tridon, entonces la inclusión de pinturas futuristas en *The Revolutionary Almanac* no requiere mayor explicación. Ciertamente hubo muchas oportunidades para un intercambio de ideas, dada la participación de Tridon en el Centro Ferrer, su propiedad de las ilustraciones del *Almanac* y el entusiasmo por el sindicalismo y el modernismo que compartía con Havel.

Otros contribuyentes estadounidenses notables asociados con el Centro Ferrer (John Sloan, Benjamin De

397 Andre Tridon, “The Futurists, Latest Comers in the World of Art”, *New York Sun*, domingo 25 de febrero de 1915, sec. 6, 9.

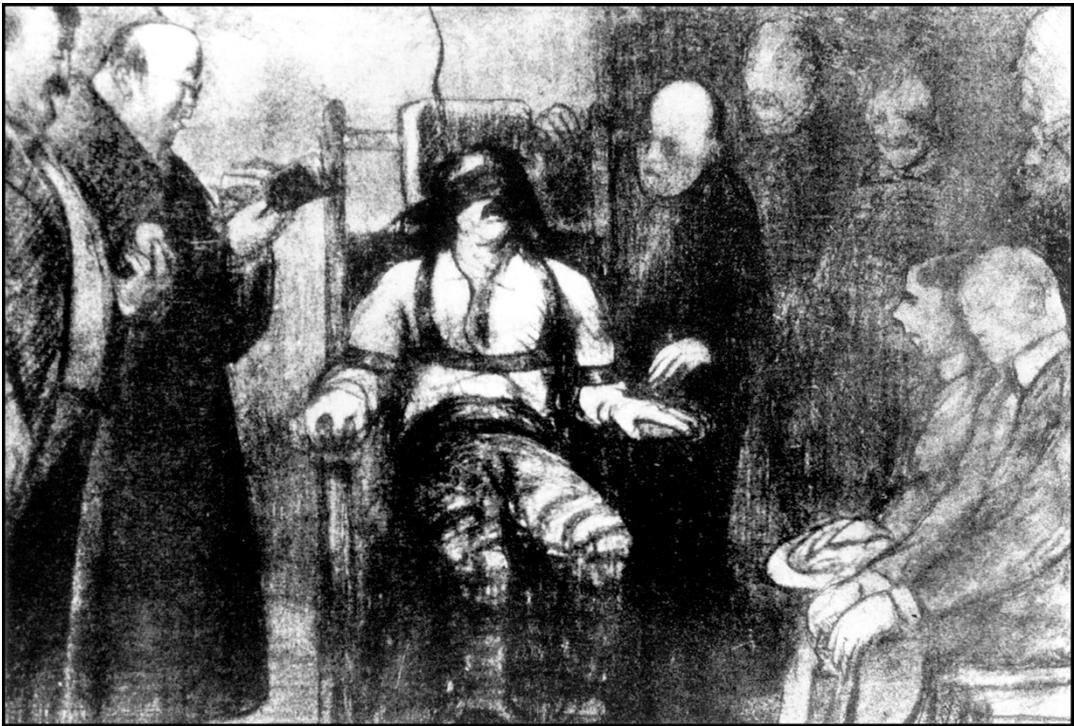
Casseres y quizás George Bellows) también aparecieron en el Almanaque. Bellows era un anarquista declarado que entonces co-enseñaba la clase de arte en el Centro Ferrer (ver cap. 1). En 1912 había donado una pintura para recaudar fondos para una huelga de la IWW en Lawrence, Massachusetts³⁹⁸.



Atribuido a George Bellows. Sin título (Leon Czolgosz en la silla eléctrica). Co. 1914. Reproducido en *The Revolutionary Almanac*, 1914. Colección Labadie, Biblioteca de la Universidad de Michigan.

398 Charles H. Morgan, *George Bellows: Painter of America* (Nueva York: Rayal, 1965), 154.

Su posible contribución al *Almanaque* fue un dibujo sin firmar sobre la ejecución de Leon Czolgosz, el anarquista que disparó al presidente McKinley en 1901 (ca. 1914)³⁹⁹. El tema de este boceto, en el que Czolgosz, tenso y con los ojos vendados, se sienta atado a la silla eléctrica, tiene un parecido sorprendente con una litografía posterior de Bellows, *Execution (Electrocution)* (1917;).



George Bellos, Ejecución (Electrocución), 1917. Amon Carter Museum

Los estudiosos de Bellows han especulado que la litografía fue grabada en protesta contra la amenaza de ejecución del unionista californiano Thomas J. Mooney, quien fue

399 Este dibujo fue la ilustración principal de un artículo sobre el acto de Czolgosz de Goldman que había aparecido originalmente en la revista anarquista *Free Society*. Ver Emma Goldman, “The Tragedy of Buffalo,” y el dibujo de Bellows, ambos en *The Revolutionary Almanac*, 55–57.

acusado falsamente de bombardear un “Desfile” a favor de la guerra en San Francisco en 1916⁴⁰⁰. La ilustración de *Almanac* efectivamente revisa esta lectura. La descripción acompañaba un artículo de Goldman sobre Czolgosz en el que argumentaba que el Estado era el verdadero defensor de la violencia, que utilizaba el garrote para defender un sistema económico embrutecedor.

El acto de Czolgosz fue un gesto desesperado de resistencia frente a la avalancha de ultrajes perpetrados por capitalistas como McKinley, “presidente de los reyes del dinero y magnates de la confianza”. Leída a la luz de este argumento, la litografía de Bellows era más que una mera protesta: era una acusación anarquista a la violencia estatal, la fuerza que se interponía entre la humanidad y un futuro orden social en el que, en palabras de Goldman, hombres como Czolgosz “aumentarían y embellecerían la vida” en lugar de negarla⁴⁰¹.

Sloan diseñó el calendario ilustrado del *Almanaque*, en el que Havel indexó cada día del mes con “datos revolucionarios”. El 1 de marzo, por ejemplo, honró los disturbios feministas de 1912 en Londres y estaba ilustrado por una familia de clase trabajadora sin hogar que caminaba por un campo árido y barrido por el viento en las afueras de

400 Jane Myers y Linda Ayres, *George Bellows: The Artist and His Lithographs* (Fort Worth, TX: Museo Amon Carter, 1988), 53.

401 Goldman, “La tragedia de Buffalo”, 57.

una ciudad industrial⁴⁰². Otros dibujos incluyeron la monotonía de la fila del pan (enero), los amantes proletarios (abril), una golpiza policial (mayo) y la hipocresía del belicismo capitalista (julio).



MARCH

REVOLUTIONARY DATA

-1 SUNDAY	1912—Suffragette Riots in London.
2 MONDAY	1908—Anarchist Averbuch killed by chief Shippy.
3 TUESDAY	1861—Serfdom in Russia abolished.
4 WEDNESDAY	1903—Victims of the Mano Negra persecution freed.
5 THURSDAY	1912—Great Strike of Transport Workers in England.
6 FRIDAY	1896—Felice Cavallotti killed.
7 SATURDAY	1905—Russian peasants burn the castles of their oppressors.
8 SUNDAY	1907—Electrical Strikers put Paris in darkness.
9 MONDAY	1910—Babushka (Katharina Breshkovskaja) exiled.
10 TUESDAY	1872—Death of Joseph Mazzini.
11 WEDNESDAY	1872—Bebel and comrades tried for high treason.
12 THURSDAY	1902—Death of John Altgeld.
13 FRIDAY	1881—Alexander II. executed by Nihilists.
14 SATURDAY	1883—Death of Karl Marx.
15 SUNDAY	44 BC—Julius Caesar assassinated by Brutus.
16 MONDAY	1905—Attentat upon Pobjedonoszeff.
17 TUESDAY	1906—Death of John Most.
18 WEDNESDAY	1871—Commune proclaimed in Paris.
19 THURSDAY	1906—Schmidt, leader of the Black Sea mutiny shot.
20 FRIDAY	1912—Tom Mann arrested for anti-militaristic propaganda.
21 SATURDAY	1907—Peasant uprising in Roumania.
22 SUNDAY	1871—Commune proclaimed in Marseilles.
23 MONDAY	1810—Kotzebue, russian spy, killed.
24 TUESDAY	1794—Death of Anarchais Cloutz.
-25 WEDNESDAY	1892—Death of Walt Whitman.
26 THURSDAY	1827—Death of Ludwig van Beethoven.
27 FRIDAY	1886—Attentat against King Humbert.
-28 SATURDAY	1911—Auguste Bonnot, leader of the Tragic Band, killed.
29 SUNDAY	1826—Wilhelm Liebknecht born.
30 MONDAY	1903—Turkish atrocities in Macedonia.
31 TUESDAY	1898—Death of Robert Reitzel.

402 “Enero a diciembre”, *The Revolutionary Almanac*, 4–14.

Los calendarios ilustrados eran un elemento básico en los almanaques anarquistas, y sin duda Sloan modeló su esfuerzo sobre estos antecedentes⁴⁰³. Por su parte, De Casseres ofreció una celebración de las cualidades de afirmación de la vida del antiguo paganismo en oposición a la moralidad de “niñera” del cristianismo, de “vida centrada en el ombligo”. Alegre y escatológico, su ensayo terminaba con una versión alternativa del Segundo Advenimiento en el que Cristo, paganizado, representaba a Eros para la diosa Afrodita⁴⁰⁴.

Si es justo decir que el Almanaque no podría haber sido publicado sin los contactos que Havel hizo en el Centro Ferrer, esto era aún más cierto para su siguiente aventura, *Revolt*. La revista, que se publicó de enero a marzo de 1916, se produjo desde el sótano del edificio y proporcionó un foro para un “Grupo de revolucionistas” poco unido cuyas filas incluían a Wolff, Abbott, Hapgood, Nieth Boyce, la defensora del control de la natalidad y anarquista Margaret Sanger, De Casseres, el ilustrador y periodista anarquista Robert Minor y tres pintores: Max Weber, Abraham Walkowitz y Ben Benn⁴⁰⁵. *Revolt* se fundó en un momento en que poderosas fuerzas conservadoras estaban sentando

403 Véase, por ejemplo, el *Almanach du Pere Peinard* (1897), que comienza con un calendario ilustrado de manera similar.

404 Benjamin De Casseres, “El segundo advenimiento”, *The Revolutionary Almanac*, 37–38.

405 Avrich, *La Escuela Moderna*, 383, n. 91.

las bases para la participación de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Su propósito era unir a la izquierda en torno a un programa anarquista de oposición revolucionaria a la guerra, pero la revista estaba destinada a ser silenciada poco más de dos meses después por el gobierno. Havel resumía el razonamiento de las autoridades de esta manera: “Revolt publicaba demasiada verdad”⁴⁰⁶. ¿Qué hay, entonces, de los pintores que contribuyeron a *Revolt*? Al igual que Havel, Weber, Walkowitz y Benn eran asiduos al Centro Ferrer⁴⁰⁷. Su participación merece un examen detenido: marca un capítulo importante en la historia del modernismo anarquista posterior al Armory Show.

La participación de Weber fue consecuencia de su exposición individual en la Murray Hill Gallery en febrero de 1912, que Hapgood elogió en el *New York Globe* (ver cap. 1). Allí se desempeñó como asistente de su propia galería y se hizo amigo de Hapgood en el lugar cuando el crítico anarquista vino a revisar su trabajo. Después de la visita, Henri fue alertado y se presentó con toda su clase de arte del Centro Ferrer justo antes del cierre programado de la exposición. “Estaba muy interesado, especialmente en algunas de las naturalezas muertas, que dijo que estaban pintadas con una belleza lograda solo en el arte más grande”, relató Weber más tarde. Al enterarse de que

406 Kelly, “Hacer retroceder los años”, cap. 31,8.

407 Avrich, *La Escuela Moderna*, 150.

Weber no podía permitirse el lujo de alquilar el espacio por un período más largo, Henri convenció al propietario para que ampliara la exposición durante una semana en beneficio de sus alumnos⁴⁰⁸.



El pintor Max Weber

El contacto con Hapgood y Henri llevó a Weber al Centro Ferrer, donde participó en la clase de arte y otros

408 Holgar Cahill, *Max Weber*, catálogo de la exposición (Nueva York: Downtown Gallery, 1930), pág. 25. El relato de Cahill evidentemente se basa en una entrevista con Weber.

eventos⁴⁰⁹. En sus recuerdos de este período, Stieglitz recuerda que le dijeron que Weber se había convertido en “un anarquista violento”, “tremendamente interesado en la IWW [e] íntimo de [William] Haywood y de Emma Goldman”⁴¹⁰. La historia personal de Weber sentó las bases para este desarrollo. Era hijo de un pobre sastre ruso-judío ortodoxo que había emigrado con su familia a Brooklyn en 1891, cuando Max tenía diez años. Aunque su hijo era precoz y se destacó en el dibujo, su padre se negó a considerar una carrera artística, lo que obligó a Weber a inscribirse en el programa de maestros en el Instituto Pratt. Al completar su formación en 1901, Weber enseñó dibujo en escuelas de Virginia y Minnesota hasta 1905. En el camino ahorró dinero y se preparó para un viaje a París para estudiar arte profesionalmente. Weber estuvo en París desde septiembre de 1905 hasta enero de 1909. Allí ganó reputación como un destacado modernista. Ayudó a fundar la Nueva Sociedad de Artistas Estadounidenses en París y convenció a Matisse para que impartiera una clase de arte en 1908. Picasso era un conocido, al igual que Henri Rousseau y Leo y Gertrude Stein, y Weber exhibía regularmente en los salones anuales⁴¹¹.

409 Avrich, *La Escuela Moderna*, 155.

410 Alfred Stieglitz, "Historias manuscritas de Stieglitz", "La historia de Max Weber", 22. CA. 1922. Archivo Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe, caja 98, carpeta 1917, Biblioteca de manuscritos y libros raros Beinecke, Universidad de Yale.

411 Percy North, "Max Weber: American Modern", *Max Weber: American*

Después de regresar a Nueva York, los intentos de Weber de ganarse la vida como artista se vieron frustrados por las mismas fuerzas que atacaban los anarquistas: la hostilidad hacia el arte experimental y el conservadurismo de las galerías comerciales, que instigaron el empobrecimiento de personas como Weber. Inicialmente, el único lugar comercial que pudo encontrar para exhibir fue el sótano de una tienda de enmarcación, la llamada Galería Hass, donde vendió dos pinturas en su primera exposición individual en 1909⁴¹². Después de la exhibición, solicitó, sin éxito, trabajar, primero como pintor de decorados de teatro y luego para enseñar gramática en el sistema de escuelas públicas de Nueva York. Weber compartía una habitación en el Lower East Side con Abraham Walkowitz, por lo que usó las ganancias de la exhibición de Hass para alquilar un granero en ruinas en Long Island Sound, donde vivió y pintó entre mosquitos y moscas.

Cuando llegó el otoño, regresó a Nueva York y alquiló sus propias estrechas habitaciones en el Lower East Side. Esto duró hasta finales de 1910, cuando la pobreza continua lo obligó a acercarse a Stieglitz en busca de ayuda. Afortunadamente, Stieglitz ocupaba una habitación (¡con estufa!) adyacente a 291 y dejó que el artista viviera allí

Modern, catálogo de la exposición (Nueva York: Museo Judío, 1982), 15, 16.

412 Arthur B. Davies compró las pinturas. La exposición se desarrolló del 22 de abril al 8 de mayo de 1909.

gratis. Weber se convirtió en parte de su círculo y disfrutó de cualquier apoyo diario (lo más importante, comidas gratis) que Stieglitz le pudiera brindar. Los contactos en 291 dieron lugar a una serie de empleos instalando espectáculos, dando conferencias y escribiendo para *Camera Work*. Por primera vez desde que regresó a Nueva York, Weber logró una tenue independencia y se mudó a un pequeño apartamento en Greenwich Village en 1911⁴¹³. Esta es la esencia de su carrera hasta 1912. Uno puede imaginarse la simpatía del público que encontró en el Centro Ferrer: su lucha encajaba de la mano con la crítica anarquista de la difícil situación del artista bajo el capitalismo.

Después de conocer a Hapgood y Henri, Weber se sumergió en las actividades del Centro Ferrer. Se unió a la clase de arte de Henri y culminó sus primeros meses allí en abril y mayo de 1913 exhibiendo junto a Wolff, Benn, Man Ray, Komroff, Halpert y otros en una exposición de pinturas y acuarelas de la clase de arte del Centro Ferrer. Weber escribió el ensayo principal para el catálogo y más tarde ese verano leyó un artículo titulado "El espíritu libre en el arte" en la cena del tercer aniversario de la Asociación Ferrer (otros oradores incluyeron a Havel, Hapgood, Berkman y

413 Esta descripción general ha sido recopilada de North, "Max Weber: American Modern", 16–17, y Percy North, "Turmoil at 291", *Archives of American Art Journal* 30, núms. 1–4 (1990): 80–82.

Cora Bennett Stephenson)⁴¹⁴. El mismo año contribuyó con una protesta poética contra la pobreza extrema de las costureras “Las trabajadoras”⁴¹⁵, a The Modern School. En un desarrollo relacionado y hasta ahora no reconocido, su arte también experimentó una politización completa en líneas anarquistas, primero con los escritos de Hapgood y luego a manos del mismo Weber.

En el capítulo 1 analicé el apoyo de Hapgood al modernismo como una “fuerza emergente” para el individualismo, la diversidad y la innovación. Esta lectura anarquista tenía sus raíces en la filosofía pragmatista de William James, quien fue el maestro de Hapgood durante sus años de estudiante en Harvard⁴¹⁶. El fundamento pragmático no es tan sorprendente como puede parecer: el propio James vinculó el pragmatismo con el anarquismo en su primer ensayo publicado sobre el tema⁴¹⁷. El

414 Ver la introducción de Weber y la lista de expositores en la *Exhibición de Pinturas y Acuarelas en la Escuela Moderna*, catálogo de la exhibición (Nueva York, 1912), np, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA. Estoy citando la descripción de Hapgood del discurso de Weber en Hutchins Hapgood, “Creative Liberty”, *New York Globe*, 7 de junio de 1913, 12. Otros oradores se enumeran en Avrich, *The Modern School*, 155.

415 Max Weber, “The Toilers”, *Modern School* 1 (otoño de 1913): 6.

416 Hapgood, *Victoriano*, 67–80.

417 Deborah J. Coon, “Courtship with Anarchy: The Sociopolítica Foundations of William James' Pragmatism” (Ph.D. diss., Harvard University, 1988), 116. Estoy en deuda con David Raskin por llamar mi atención sobre el estudio de Coon.

pragmatismo pone a prueba las afirmaciones de conocimiento aceptado de las necesidades humanas reales, una posición que llevaba a James a criticar los principios idealistas de la filosofía y a apoyar las revueltas contra cualquier tradición, norma y ley en la sociedad que frustrara el mejoramiento humano. No todos los pragmáticos se adhirieron al radicalismo político, como demostró la Primera Guerra Mundial⁴¹⁸. Sin embargo, cuando Hapgood se declaró a sí mismo un “revolucionario” anarquista que cuestionaba “los estándares prevalecientes en el arte, la política, la industria, la literatura y la moral [porque] se interponen en el camino del verdadero progreso y de una vida más intensa [sic] y más plena para todos nosotros”, estaba, en cierto modo, llevando el pragmatismo a su conclusión política lógica⁴¹⁹.

La crítica de arte de Hapgood estaba impregnada de estos valores. Por ejemplo, en un artículo sobre pragmatismo publicado en el *Globe*, discutió la innovación artística en relación con dos facultades del pensamiento: el razonamiento y la comprensión. La facultad de

418 Durante la guerra, Bourne defendió la esencia radical de la filosofía de James en una crítica mordaz del pragmático Thomas Dewey y sus seguidores en la revista *New Republic*. Aceptaron el conflicto como un hecho consumado y se limitaron a propuestas para paliar sus aspectos más negativos. Véase Randolph S. Bourne, “The Twilight of the Idols”, *Seven Arts* 2 (octubre de 1917): 688–702.

419 Hutchins Hapgood, “To My Readers”, *New York Globe*, 1 de mayo de 1913, pág. 8.

razonamiento no era creativa y basaba cualquier nueva iniciativa en precedentes pasados. Se preocupaba por “reglas y formas tradicionales de pensar”. La comprensión, por otro lado, abarcaba nuestra inteligencia imaginativa y era la piedra de toque para “el elemento creativo en el arte”. Este era un conocimiento desde el punto de vista pragmático, que apoyaba fuerzas nuevas e innovadoras como la “inquietud en el desarrollo del arte”, el “descontento de la mujer” y la IWW. Mientras que el conservador se esforzaba por contener la ola de cambio, los radicales pragmáticos como Hapgood “saltaron hospitalariamente hacia adelante para encontrar nuevas formas muy peligrosas para... los anacronismos sociales que se interponen en el camino del crecimiento de una sociedad mejor”⁴²⁰. El pragmatismo también influyó en la defensa de Hapgood de la exposición de Weber en Murray Hill contra el crítico de arte académico del *Globe*, Hoeber. Hoeber no “entendía” las pinturas de Weber porque estaba atrapado en “las convenciones, la tradición y la autoridad”. Esto le impedía ver el valor del arte “no académico, no tradicional y personal” de Weber, que Hapgood podía comprender fácilmente porque no era ni pintor ni crítico de arte en el sentido profesional. Hapgood se deleitaba en su propia falta de experiencia con un llamado abierto a una nueva “hospitalidad” en la crítica de arte que fomentaría “una mayor libertad para experimentar estética y

420 Hutchins Hapgood, “What We Overlook”, *New York Globe*, 13 de diciembre de 1912, pág. 10.

mentalmente”⁴²¹. Esto era Pragmatismo anarquista con “P” mayúscula, enfrentando a un crítico aficionado amante de la libertad contra las opiniones estudiadas de un académico censor. En el transcurso de 1912–13, las conversaciones con Hapgood bien pueden haber incitado a Weber a plantear sus propias reivindicaciones políticas sobre su arte. En 1914 se puso a trabajar en una serie de ensayos que se publicaron como libro, *Essays on Art*, en 1916⁴²². Aquí el cubismo y el anarquismo se fusionaron en una visión unitaria que no dejaba dudas sobre sus lealtades.



421 Hapgood, “Hospitality in Art”, *New York Globe*, 18 de febrero de 1912, pág. 8.

422 Max Weber, *Ensayos sobre el arte* (Nueva York: William Edwin Rudge, 1916).

Cuando conoció a Hapgood, Weber estaba inmerso en los escritos del anarquista gay Edward Carpenter⁴²³. A principios de siglo, Carpenter había ganado una fama considerable no solo por su libertarismo sexual sino también por sus escritos sobre la “conciencia cósmica” en *El arte de la creación* (1904) y otras obras⁴²⁴. Era un estudiante de hinduismo y budismo que había pasado un tiempo considerable reflexionando sobre las raíces místicas de estas religiones. La conciencia cósmica se refería a un estado mental similar a la iluminación budista en el que las distinciones entre “el ego y el mundo externo, y la distinción entre sujeto y objeto, desaparecen”, y el yo lograba la unidad con el infinito⁴²⁵. Esta conciencia era más emocional que intelectual: el intelecto racionalizador mantenía la separación ilusoria de sujeto y objeto que cegaba a los individuos ante una realidad monista oculta que necesitaba ser sentida. En palabras de Carpenter, “Hay una conciencia en la que el sujeto y el objeto se sienten, se sabe que están unidos y son uno, en la que el Yo se siente como el objeto percibido... o al menos en el que el sujeto y el objeto se sienten como partes del mismo ser, del mismo que incluye

423 Linda Dalrymple Henderson, “Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension,” *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*, catálogo de la exposición (Nueva York: Abbeville Press y Los Angeles County Museum of Art, 1987), 219–37.

424 *Ibíd.*, 223.

425 Edward Carpenter, *From Adams Peak to Elephanta: Sketches in Ceylan and India* (Londres: Sonnenschein, 1892; Nueva York: Macmillan, 1982), 155; citado en Henderson, “Mysticism, Romanticism”, 223.

el Sí mismo de todo”⁴²⁶. Comparando la conciencia del infinito con la percepción de una “cuarta dimensión”, señaló el poder de los sentidos y estados alternativos como los sueños y la hipnosis para subrayar que nuestras mentes tenían más potencial perceptivo de lo que reconocían los entusiastas del racionalismo⁴²⁷.

Según Linda Henderson, las ideas de Carpenter sobre la cuarta dimensión surgieron por primera vez en los escritos de Weber después de su regreso de Francia. En particular, en “La cuarta dimensión desde un punto de vista plástico”, publicado en *Camera Work* (1910), Weber describió la conciencia del infinito, o “cuarta dimensión”, como una respuesta emocional a los objetos y los intervalos entre ellos⁴²⁸. Este “sentido de la magnitud del espacio en todas las direcciones al mismo tiempo” alentaba a artistas que iban desde los escultores africanos hasta Cézanne a distorsionar, agrandar o disminuir formas arbitrariamente, con fines expresivos⁴²⁹. *The Geranium* (1911), que fue una de las obras admiradas por Hapgood y Henri en la exposición de Murray Hill, es un estudio del estilo

426 Edward Carpenter, *El arte de la creación: Ensayos sobre el yo y sus poderes* (1904), rev. edición (Londres: Allen, 1907; Nueva York: Macmillan, 1907), 60; citado en Henderson, “Mysticism, Romanticism”, 223.

427 Henderson, “Misticismo, romanticismo”, 223.

428 *Ibíd.*, 224.

429 Max Weber, “La cuarta dimensión desde un punto de vista plástico”, *Camera Work*, núm. 31 (julio de 1910), 25–26.

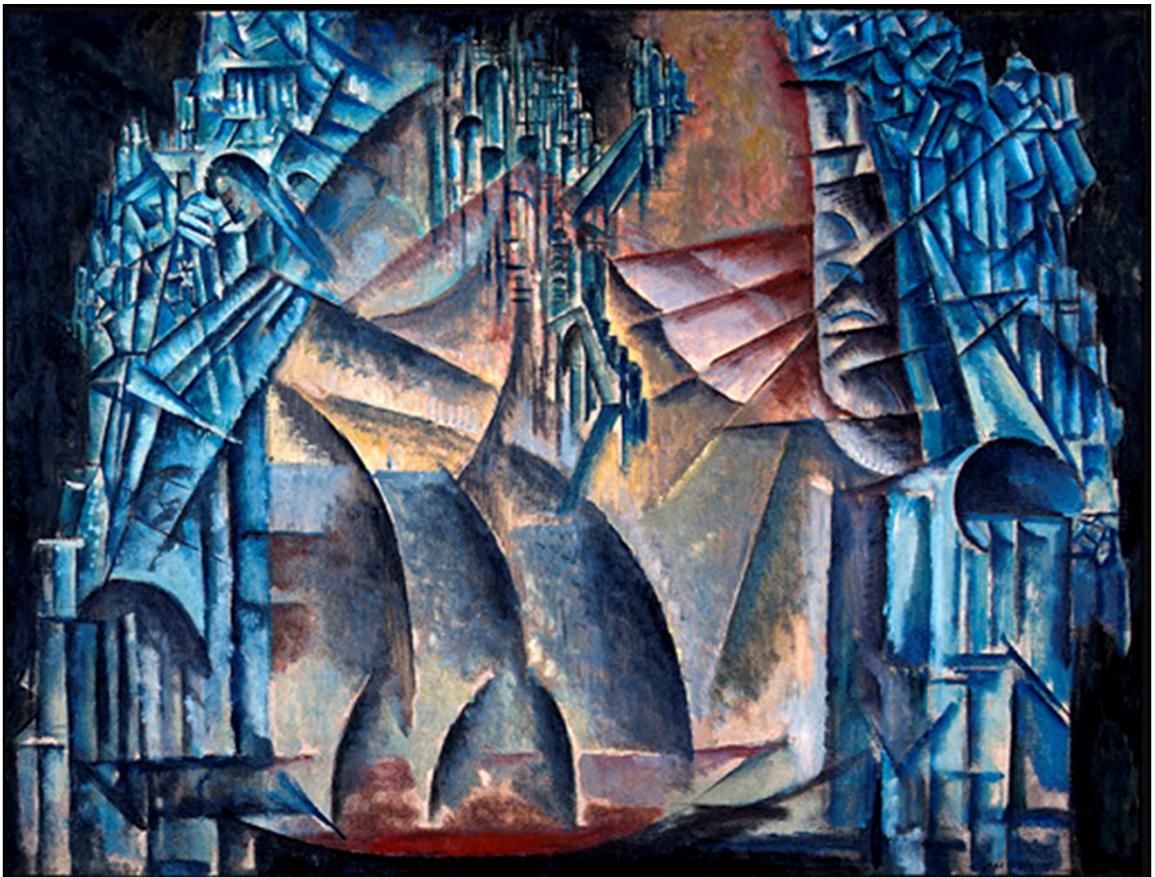
“cuatridimensional” inicial de Weber. Llama la atención sobre las dos mujeres del paisaje a través de distorsiones sutiles y no tan sutiles, como la frente abierta de la mujer que sostiene la barbilla con la mano.



Max Weber. El Geranio. 1911. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Adquirido a través del legado de Lillie P. Bliss. Fotografía © Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Las formas cúbicas rompen y aplanan la escena, fusionando el primer plano y el fondo para romper las convenciones de proporción y profundidad en el espacio.

Para 1913–14, cuando Weber estaba activo en el Centro Ferrer, otros avances en la técnica cubista habían tenido impacto. La síntesis de formas que se interpenetran, imágenes sucesivas y múltiples puntos de vista en su pintura característica de 1913, *Interior of the Fourth Dimension*, por ejemplo, recuerda el trabajo cubista que se mostró en *The Armory*, en particular el *Hombre en el balcón* de Gleizes.



Max Weber, Interior de la cuarta dimensión, 1913

Weber representa un barco con las velas desplegadas, deslizándose en el puerto de Nueva York por la noche contra el telón de fondo de los altísimos rascacielos de Manhattan, pero su tema real es el “interior” de su propia conciencia, que ha captado lo cósmico. En palabras de Henderson, “la pintura de Weber funciona como una evocación simbolista del misterio, un intento en lenguaje cubista de expresar el infinito por medio de lo finito”⁴³⁰.

El Interior de la Cuarta Dimensión también transportaba cargamento anarquista. Weber abordó por primera vez el tema del modernismo y el anarquismo en su ensayo de catálogo para la exposición de clase de arte del Centro Ferrer de abril–mayo de 1913, donde elogió la “Libertad creativa” de la era actual. “La mente creativa encuentra nuevos caminos y no se detiene ante ninguna ley establecida o impuesta por mentes menores o no creativas”, escribió. Un nuevo “abrazo del universo” estaba fortaleciendo la expresión personal en las artes, generando no solo nuevas formas de arte sino también “un nuevo mundo de existencia, de ser, de vivir”⁴³¹. Las referencias a un próximo “nuevo mundo de existencia” impulsado por los partidarios de la “libertad creativa” en combate contra las leyes de las “mentes no creativas” se hacen eco de la noción anarquista–pragmatista de Hapgood de “fuerzas nacientes”

430 Henderson, “Misticismo, romanticismo”, 225.

431 Weber, introducción, *Exposición de Pinturas y Acuarelas en la Escuela Moderna*, notario público

opuestas a los reaccionarios atados a la tradición y desprovistos de la necesaria chispa creativa.

Weber se volvió más específico en *Essays on Art*, donde nuevamente arremetió contra los poderes de la autoridad y la convención. Estos ensayos fueron escritos en el otoño de 1914, y la Primera Guerra Mundial estaba claramente en su mente, lo que no sorprende, dado su nuevo anarquismo y las amistades del Centro Ferrer⁴³². También lo eran los problemas relacionados del individualismo, la lucha de clases y la explotación capitalista.

“Soy rico, soy exuberante, soy enérgico”, escribía Weber, cuando fue capaz, a través del arte, de inferir “el más allá, lo desconocido inherente: el infinito, sin espacio, sin tiempo, sin materia”. Durante esos momentos se convirtió en “un yo-plus, más con más de las dimensiones inconmensurables... una porción infinitesimal de lo infinito”. Este estado fecundo de “puro tener-ser individual” afirmaba las cualidades únicas de cada cosa, por mundana que fuera. A modo de ejemplo, Weber describía pasar junto a un macizo de flores, disfrutar de los colores y la fragancia, y dejar las flores para que otros “las vivieran en el sentido en que yo lo hice”. En suma, el arte era capaz de desatar nuestro potencial espiritual, de lo que se deducía que “socializa más que el socialismo”. Primero estaba el

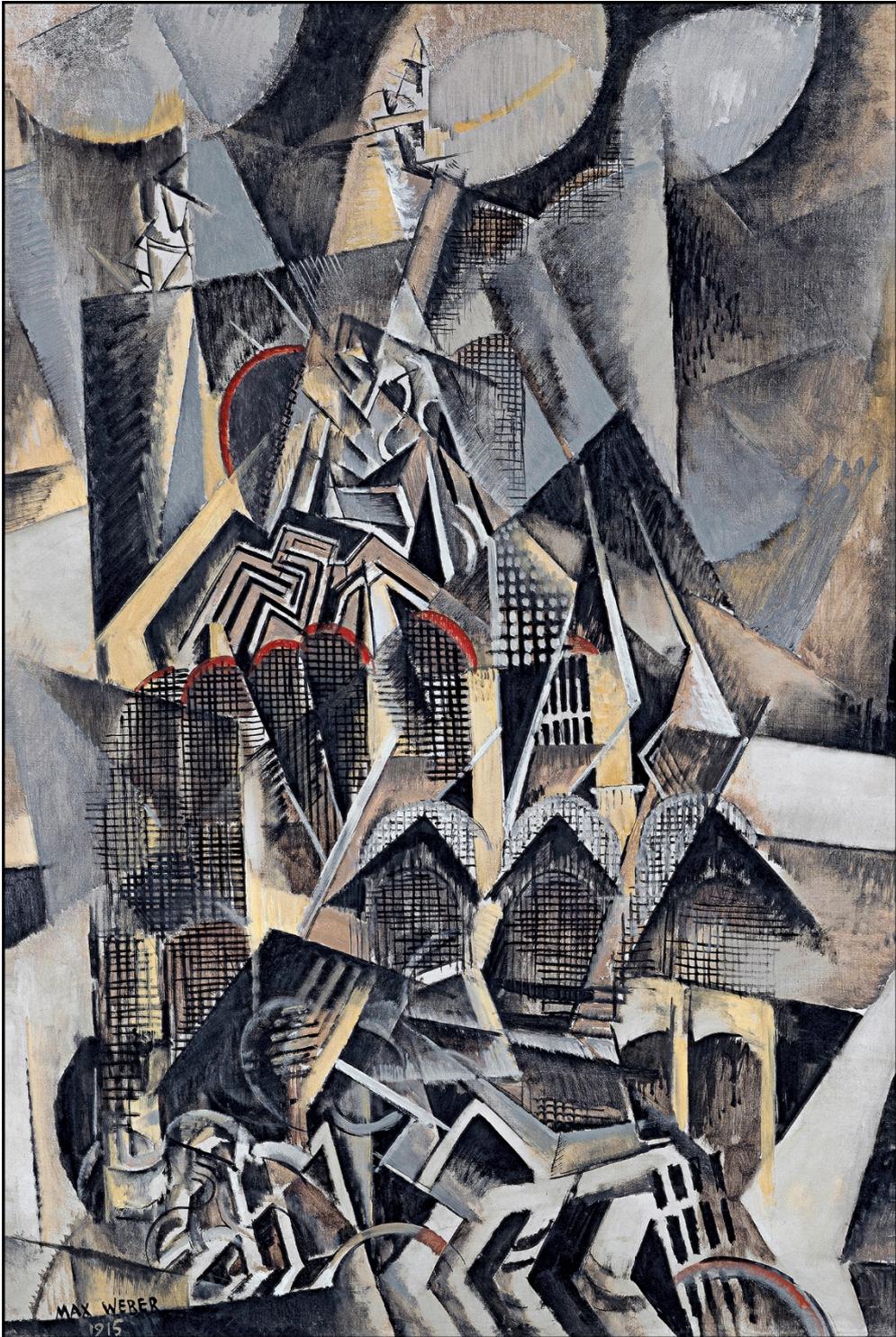
432 Weber fecha los ensayos en su prefacio. Véase Max Weber, prefacio a *Essays on Art*.

estado de ánimo del individuo, antes que el “intelectualismo seco y frío” encapsulado en el Partido Socialista, “con su plataforma y sus lugares comunes” para redistribuir la riqueza. Tal “materialismo” negaba el valor de “cada cosa simple” que era “una parte del cosmos completo, espiritual, viviente y en movimiento”. En la lucha por una sociedad comunista equitativa, la transformación de la humanidad a través del arte era más esencial porque, una vez que los valores materialistas que dominaban “el capital y el trabajo” se desvanecieran, las desigualdades sociales y la lucha de clases también se marchitarían. “El arte rezuma expresión espiritual [y] si se fomentara resolvería el gran problema económico antes que cualquier propaganda laboral”, afirmaba Weber⁴³³. Una vez más, esta oposición binaria, entre la espiritualidad viva del arte y el racionalismo materialista muerto, recuerda la crítica anarquista–pragmatista de Hapgood.

Había fuerzas sociales trabajando a favor y en contra del proyecto anarquista de liberación a través del arte de Weber. Se consideraba que los trabajadores, por ejemplo, estaban más en contacto con el “cosmos vivo y en movimiento” que el capitalista “práctico”, cuya mente estaba “llena de contratos, medidas, pesos, precios, ganancias, mapas de guerra”⁴³⁴.

433 *Ibíd.*, 61–62, 75, 55, 54–55, 32–33, 55, 32.

434 *Ibíd.*, 34.



Max Weber, Estación terminal Grand Central, 1915
Museo Thyssen-Bornemisza

Del mismo modo, los académicos eruditos (Hoeber viene a la mente) que repetían como loros teorías divorciadas de su propia experiencia también eran sospechosos. Weber continuaba:

Pasar indiferente o ciegamente un objeto de buena proporción, color o diseño, es como pasar y tropezar con cosas físicas. Es ceguera espiritual. Hay una muerte espiritual de los sentidos mientras físicamente pueden estar normales y vivos. Sin embargo, si los sentidos están adormecidos, el intelecto se vuelve embotado e incoloro. A veces pienso que las fábricas y los talleres son las verdaderas universidades y que las universidades son las fábricas. Mejor una mano musculosa sensible, un ojo agudo, un toque tierno, una mente creativa y un espíritu vital, que ser un teórico confuso, indefenso e inútil⁴³⁵.

El arte cargado de espiritualidad era comunista en la medida en que la conciencia expansiva que fomentaba era la antítesis del materialismo posesivo que impulsaba el capitalismo y el conflicto de clases. “La posesión o la codicia alejan las cosas del camino del infinito”, escribía Weber: “La verdadera liberación y la democratización de las razas sólo llegarán cuando la humanidad se dé cuenta de que la mera 'posesión' detiene la radiación humana y provoca el egoísmo y el miedo de los animales, mientras que el arte

435 *Ibíd.*, 35–36.

fermenta radiación humana y da como resultado la universalidad espiritual y la fraternidad humana”⁴³⁶. A pesar de la guerra, tenía la esperanza de que el “arte” triunfaría al final:

¿No se ha desperdiciado en la guerra lo mejor de la energía humana y de la vida? ¿Y en el robo? El arte nos ofrece este contraste. Solo después de una terrible calamidad y de darnos cuenta de la futilidad de la posesión, lo sabemos mejor. La codicia y la guerra cambian los límites geográficos de los países.... El arte elimina fronteras; porque es universal. La guerra o el materialismo se estrechan y funcionan en la clandestinidad; el arte abre y universaliza⁴³⁷.

Al animar el mundo con su propia conciencia “universalizadora”, Weber anticipó que sus pinturas llevarían a otros en la misma dirección. *Interior of the Fourth Dimension, Rush Hour, New York* (Hora punta en Nueva York) (1915), y otras obras cubistas eran manifiestos anarquistas en forma pictórica, que proclamaban una cultura superior fundada en la libertad creativa⁴³⁸.

436 *Ibíd.*, 74.

437 *Ibíd.*, 76.

438 Al igual que Henri, Weber contrastó la cultura auténtica del artista moderno y las clases trabajadoras con la cultura falsificada de la burguesía no creativa. Véase *ibíd.*, 32.

La opinión de Havel sobre la teoría de Weber no se ha registrado: nunca escribió sobre el artista y las contribuciones de Weber a *Revolt* se limitaron a la poesía. En cualquier caso, los poemas subrayan la marcada antipatía por el capitalismo que compartían ambos radicales. En el primer número de *Revolt*, Weber contribuyó con un poema, “The Outcast”, en el que se describía a sí mismo como un individuo incomprendido y difamado que criticaba un orden social en el que “los que más dan, menos reciben”.



Max Weber. Hora punta, Nueva York. 1915. Óleo sobre lienzo

Weber fue uno de esos “donantes” que vagaban por las calles de Nueva York llenos de tristeza y una ira inquietante y llena de odio⁴³⁹. Su segundo poema, “The Workmass”, apareció en el séptimo número de *Revolt* y pintaba un retrato siniestro del Manhattan moderno. Weber comparó a la población trabajadora de la ciudad con lava que se derramaba por el puente de Brooklyn a las 6 a. m. y se retiraba de la metrópolis a las 7 p. m.⁴⁴⁰

Mientras que en 1916 Weber era un modernista maduro, el segundo artista colaborador de *Revolt*, Ben Benn, era un pintor con formación académica en proceso de ampliar sus horizontes. Benn había estudiado en la Academia Nacional de Diseño desde 1904 hasta 1908, cuando se graduó a los veinticuatro años⁴⁴¹. La primera evidencia de descontento con su formación se produjo en 1912, cuando se unió a la clase de arte del Centro Ferrer de Henri y participó en su

439 Max Weber, “The Outcast,” *Revolt* 1 (1 de enero de 1916): 5. Aquí tenemos ecos de la tesis anarquista–pragmatista en los *Ensayos de Weber* de que los artistas creativos eran anticapitalistas en virtud de su conciencia universalizadora. El capitalismo es un sistema basado en la codicia y, por lo tanto, está fundamentalmente en desacuerdo con los “donantes” no materialistas como Weber.

440 Max Weber, “The Workmass”, *Revolt* 1 (febrero de 1916): 5.

441 David L. Prince, introducción al catálogo de la exposición *Ben Benn: An American Painter, 1884–1983* (Nueva York: Hammer Galleries, 1983): 1.

primera exposición junto a Weber⁴⁴². Una de las pinturas de Benn, *Retrato* (ca. 1912), fue reproducida en un artículo de *Modern School* escrito por su colega expositor, anarquista y crítico de arte Komroff⁴⁴³. La representación de un cuarto de cuerpo de un hombre con camisa y corbata contra un paisaje a la orilla del mar es un estudio de cómo se estaba desarrollando Benn bajo la guía de Henri. El trabajo se aleja considerablemente del alto acabado de un trabajo académico.



442 La exhibición se analiza en Adolf Wolff, "The Art Exhibit", *Modern School* 1 (primavera de 1913): 10.

443 Manuel Komroff, "Art Transfusion", *Modern School* 1 (primavera de 1913): 12–15.

Ben Benn. Retrato. California. 1912 (perdido). Óleo sobre lienzo, dimensiones desconocidas. Reproducido en *The Modern School*, primavera de 1913.

Está ejecutado toscamente, con pinceladas sueltas que resaltan la planitud del cuadro. La figura domina la composición hasta tal punto que la recesión ilusionista en profundidad se ve considerablemente disminuida y Benn se olvida de modelar transiciones como el contraste entre la corbata y la camisa del hombre o el paso de los hombros de la figura a la playa de arena del fondo.

Las prioridades de representación estaban cediendo y, de hecho, este fue el tema principal en la declaración de Benn para la Exposición del Foro de 1916, donde exhibió *Flowers and Landscape* (1915), un retrato de medio cuerpo de una mujer llamado *Figure* (ca. 1913–14), y el retrato de cuerpo entero *Madre e hijo* (1915)⁴⁴⁴. Benn escribió sobre su amor por “la superficie textural real del lienzo” y el imperativo “moderno” de concentrarse en la disposición rítmica de los colores y las masas en la pintura. Pintar fue un proceso de “edición” hasta que “se eliminó todo lo no esencial”⁴⁴⁵. En

444 El *retrato* y la *figura anteriores* figuran en el catálogo de la segunda exposición de obras de la clase de arte del Centro Ferrer de Henri, montada en el Club Liberal del 21 de enero al 4 de febrero de 1914. El catálogo de la exposición se conserva en los papeles de Ben Benn, y tengo asignó la *figura*, que suele estar fechada en 1915, a ca. 1913–14 sobre esta base. Esta es la única copia del catálogo que existe ahora. Véase Ben Benn Papers, AAA, álbum de recortes de Ben Benn n.º 1, recuadro 5.

445 Ben Benn, “Explanatory Note”, *Exposición del foro de pintores estadounidenses modernos*, catálogo de la exposición (Nueva York:

la Figura, Benn representa a una mujer de pie contra un fondo boscoso que se parece más a una pantalla decorativa. El rostro y los brazos de la mujer están perfilados y viste una bata con estampados brillantes que tiene bordes igualmente duros, sin modelado que distraiga la atención de las cualidades formales de la obra⁴⁴⁶.

Anderson Galleries, 1916), np

446 Valores similares infundieron su trabajo gráfico: a partir de 1915 tuvo un éxito considerable colocando estudios de figuras lineales y bodegones en las revistas pequeñas de Greenwich Village, incluyendo *The Pagan*, *The Quill* y Guido Bruno's *Greenwich Village* y *Bruno's Weekly* chapbooks.



Ben Benn, *Figura*, ca. 1913-14 óleo sobre lienzo.

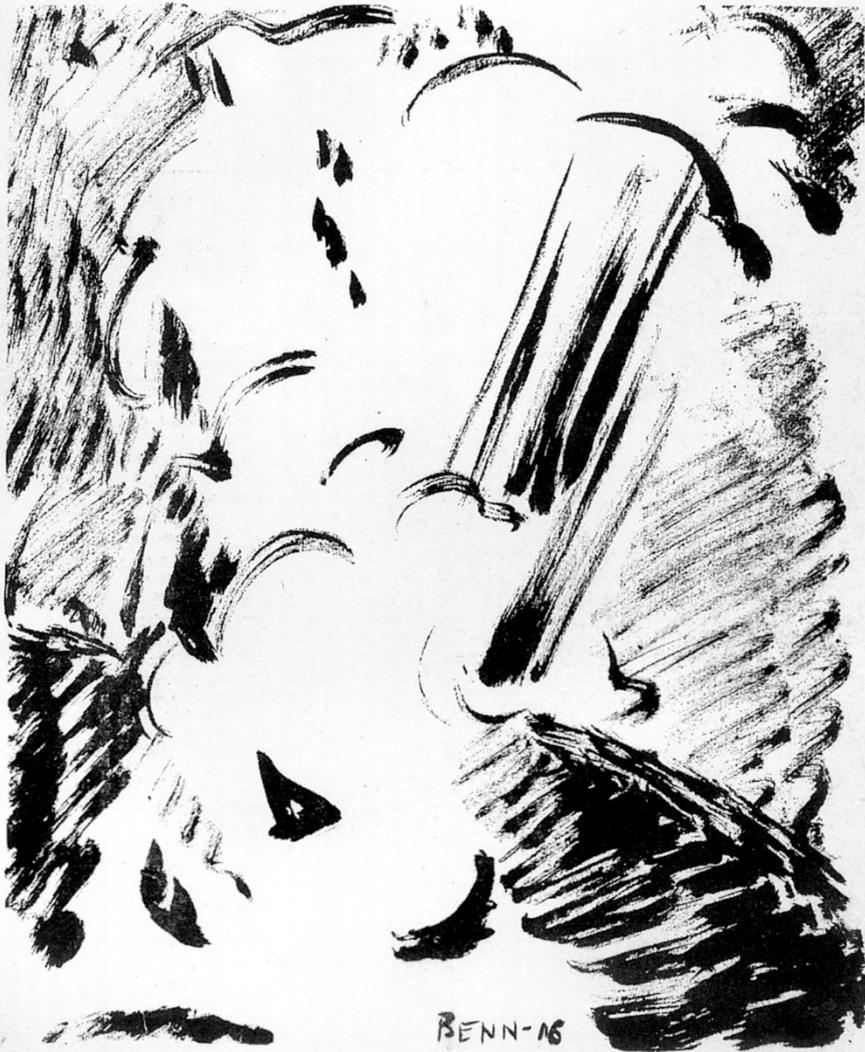
El radicalismo político de Benn se resumió en dos diseños de portada ejecutados para *Revolt*. Para el número fundacional del 1 de enero de 1916, incluyó el título de la revista, “*Revuelta*”, y un boceto de una inmensa explosión que destroza la tierra.

Revolt

LABADIE
COLLECTION

Vol. 1, No. 1.

January, 1st, 1916



La explosión complementaba “Evoe” de Havel, donde el editor anarquista escribió que el cataclismo de la guerra finalmente había despejado el campo de batalla anticapitalista para los verdaderos revolucionarios⁴⁴⁷. Su

447 “Evoe”, *Revolt* 1 (1 de enero de 1916): 2.

segunda portada, “¡Prepárate!” aborda el programa de “preparación” de la administración de Wilson y la campaña de propaganda a favor de la guerra y el armamento, que se lanzó a fines de 1915⁴⁴⁸ con el poema contra la guerra de De Casseres, “Potpourri”. De Casseres describía masas de soldados arrojando sangre en “arcoíris carmesí” mientras los “hosannas de las naciones” proclamaban, “¡Por la Patria! ¡Viva la muerte!”⁴⁴⁹

Además de estas portadas, Benn escribió la única reseña de arte que apareció en *Revolt* durante su corta existencia. Este “Agradecimiento” presentaba al tercer pintor colaborador de la revista, Abraham Walkowitz, quien entonces exhibía en 291⁴⁵⁰. Al igual que Weber y Benn, Walkowitz era hijo de una familia judía emigrada de Rusia que se había establecido en Nueva York en 1878. creció en un hogar empobrecido del Lower East Side y asistió a clases nocturnas de arte en la Cooper Union y Educational Alliance. Durante estos años, Walkowitz ahorró dinero para viajar a París, donde vivió entre 1906 y 1907. Allí se hizo amigo de

448 En diciembre de 1915, el presidente Wilson anunció esta campaña de “preparación”, que fue diseñada para preparar a la población estadounidense para entrar en la guerra. En ese momento, una mayoría se oponía a la intervención, por lo que la administración se embarcó en un esfuerzo extraordinario para cambiar el rumbo a su favor. La estrategia era cultivar un nacionalismo belicoso y de banderolas que equiparaba la oposición a la “preparación” militarista con ser un traidor a la patria. Véase Weinstein, 124.

449 Benjamin De Casseres, “Potpourri”, *Revolt* 1 (29 de enero de 1916): 2.

450 Ben Benn, “An Appreciation”, *Revolt* 1 (19 de febrero de 1916): 2.

Max Weber y siguió los experimentos de Picasso, Matisse, Rousseau y Rodin. De regreso en Estados Unidos se ganaba la vida rotulando carteles para oficinas y negocios, ocupación que le permitía mantener un estudio y periódicamente tomarse unos meses libres para pintar⁴⁵¹. Adoptó el anarquismo en 1912, cuando comenzó a asistir a la clase de arte de Henri⁴⁵². Ese mismo año conoció a Stieglitz, quien probablemente también lo alentó en la dirección anarquista⁴⁵³. Como resultado de su participación en el Centro Ferrer, Walkowitz también se incorporó al círculo de John Weichsel: se unió al People's Art Guild y expuso en al menos trece de sus exhibiciones⁴⁵⁴.

En su reseña para *Revolt* de la exposición de Walkowitz en 291, Benn elogiaba el trabajo del artista por sus cualidades abstractas, en las que el “color y las formas” servían como paralelos visuales para el “sonido” y la “emoción”⁴⁵⁵. El “Aprecio” de Benn se publicó en el séptimo número de *Revolt*, el 19 de febrero de 1916, que también incluía el poema “Workmass” de Weber y una ilustración de portada

451 Este boceto está tomado de Richard Whelan, *Alfred Stieglitz: A Biography* (Nueva York: Little, Brown, 1995), 305.

452 Avrich, *La Escuela Moderna*, 156–57.

453 Whelan, 304.

454 Martica R. Swin, “Abraham Walkowitz: The Years at 291: 1912–1917” (tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1967), 55.

455 Ben Benn, “Una apreciación”, pág. 2.

de Walkowitz de un enorme hombre desnudo caminando a través de un paisaje industrial seco.



Esta portada aparentemente apolítica era una producción típica de Walkowitz. Nunca produjo un trabajo de agitación explícita, presumiblemente porque, siguiendo el discurso del modernismo anarquista, consideraba suficientemente

política la libre expresión artística⁴⁵⁶. Esa era la esencia de la nota explicativa publicada en *Camera Work* con motivo de su primera exposición individual en 291 en diciembre de 1912:

Los dibujos de A. Walkowitz de Nueva York... [son] la obra de un artista en estrecho contacto con los movimientos sociales de la época. El espíritu que insta a los hombres a liberarse de las ataduras de leyes y convenciones obsoletas impregna su obra... el tono ordenado y digno de sus dibujos y pinturas demuestra que la anarquía no significa libertinaje, sino el derecho del hombre a la libertad absoluta en su vida y en su expresión⁴⁵⁷.

Nunca sabremos si Walkowitz planeó otras ilustraciones para *Revolt*, porque el número de “Walkowitz” fue víctima de la supresión del gobierno: casi toda la tirada de prensa fue confiscada por el director general de correos bajo el cargo de propagar la inmoralidad y la violencia⁴⁵⁸. El octavo y último número de *Revolt* era poco más que una hoja de

456 Dibujos ocasionales de Walkowitz para las *Misas* también carecían de temas de agitación. Véase, Zurier, *Art for “The Masses”*, 39.

457 Véase “Nota explicativa”, *Camera Work*, núm. 41 (enero de 1913): 26.

458 Para más información sobre la represión gubernamental de las revistas anarquistas en 1916, véase el cap. 9. Los cargos se detallan en “¡Retenido!” *Revuelta* 1 (11 de marzo de 1916): 3.

protesta de cuatro páginas, que Havel y sus camaradas aparentemente distribuyeron a mano.

Con fecha del 11 de marzo de 1916, condenaba la decisión del gobierno federal de negar los privilegios de envío de la revista con un dibujo del número ofensivo apilado en una prisión etiquetada como “El Gobierno”. El gigante andante de Walkowitz es apenas visible a través de los barrotes de la celda⁴⁵⁹.

459 Fuera de la celda, una mano sostiene el Artículo 1 de la Constitución de los Estados Unidos que garantiza la libertad de expresión y la libertad de prensa. “¡Que mentira!” está garabateado en la pared de la prisión. El dibujo fue firmado por S. Hartman. Ver “¡Qué mentira!” *Revuelta* 1 (11 de marzo de 1916): 1.



Ben Benn, Paisaje, 1917

Capítulo VI

UN NUEVO INTERNACIONALISMO

En vísperas de la desaparición de *Revolt*, el *New York Tribune* publicó un artículo sin firmar titulado “Para la India, la Gran Guerra es un conflicto civil”, que informaba sobre la llegada del “Dr. Ananda Coomaraswamy y su esposa inglesa, Ratan Devi” a Nueva York. “El Dr. Coomaraswamy”, señalaba el reportero, “viene bajo la promesa inusual de no criticar de ninguna manera al gobierno inglés. Y cumple su promesa. Lo que dice no es política, es una comparación de civilizaciones y el flujo y reflujo del idealismo asiático y el materialismo occidental. Pero en esta comparación hay mucha profecía política no escrita”⁴⁶⁰. En el momento de esta entrevista, Coomaraswamy, futuro estudioso de la historia del arte de Asia oriental, era anarquista y portavoz del ala radical del movimiento internacional de artes y oficios. Haciendo campaña en Inglaterra, India y,

460 “Para India, la Gran Guerra es un Conflicto Civil”, *New York Tribune*, 5 de marzo de 1916, sec. 5, 2.

finalmente, en los Estados Unidos, se basaba en los escritos de artes y oficios de William Morris para pedir la independencia del Este colonizado y el derrocamiento del capitalismo industrial en el Oeste.



Ananda Coomaraswamy. California. 1908.
Fotografía. Colección de Felicity Ashbee.

Terminar con el colonialismo, creía Coomaraswamy, renovarían la vida cultural, espiritual y económica precapitalista y preindustrial de Oriente y, por lo tanto, contribuirían a la propia liberación de Occidente de la tiranía capitalista industrial. En la era “postindustrial” resultante, un “individualismo idealista” anularía el gastado

“materialismo” de la era anterior y reordenaría el mundo de acuerdo con los valores anarquistas.

La contribución de Coomaraswamy a la crítica de arte anarquista en los Estados Unidos fue situar el modernismo dentro de este “nuevo internacionalismo” (frase acuñada por Carl Zigrosser).

Coomaraswamy argumentaba que el individualismo idealista y el arte modernista estaban íntimamente relacionados y que la expansión del modernismo suponía el reinado inminente del idealismo tanto en Oriente como en Occidente.

Desafiando el formalismo del crítico de arte británico Clive Bell, vinculó el postimpresionismo con el posindustrialismo y elogió la polémica obra de John Mowbray–Clarke, escultor y esposo de la preeminente anarquista de la librería Sunwise Turn, Mary Mowbray–Clarke.

A principios de 1916, el *Tribune* describió a Coomaraswamy como un hombre reservado y congenial “idealista asiático”; sin embargo, la situación era más compleja. Coomaraswamy era visto como un subversivo peligroso por el gobierno inglés, y esto explica las condiciones inusuales en las que llegó a Nueva York. Aunque residente en Inglaterra en 1916, había vivido en la India de

forma intermitente desde 1903 y fue un activista en el movimiento de independencia de la India.

Su respuesta a la promulgación británica del servicio militar obligatorio universal en enero de 1916 fue registrarse como objetor de conciencia con el argumento de que los indios “no tenían un llamado imperativo para ofrecer el servicio militar” al gobierno inglés. Solo se le permitió marchar a Ratan Devi a Estados Unidos después de que un conocido historiador de arte británico y amigo personal, Lawrence Binyon, escribiera una carta para probar sus intenciones no políticas y Coomaraswamy hiciera la promesa mencionada en el artículo del *Tribune*⁴⁶¹.

Mientras estaba en Estados Unidos, Coomaraswamy buscó al profesor de Harvard Denman W. Ross, quien era un teórico del color y un patrocinador influyente del Museo de Bellas Artes de Boston, con la esperanza de conseguir un empleo y un nuevo hogar fuera de Gran Bretaña.

Los intentos de Coomaraswamy se vieron coronados por el éxito cuando Ross persuadió a los administradores del museo para que compraran una parte considerable de la colección de pinturas Rajput⁴⁶² de Coomaraswamy e

461 Roger Lipsey, *Coomaraswamy: Su vida y obra* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977), 124.

462 Un rajput (en sánscrito raja-putra) es un miembro de uno de los clanes patrilineales territoriales del norte y centro de la India.

invitaran al crítico de arte a cubrir una sección india recién creada⁴⁶³.

Al regresar a Inglaterra, Coomaraswamy entabló delicadas negociaciones de emigración con el gobierno británico. Finalmente se le permitió irse a principios de 1917 con el entendimiento de que nunca se le permitiría regresar a Inglaterra y solo después de que una parte de su propiedad hubiera sido confiscada.

Aunque Ratan Devi acompañó a su esposo al exilio, su matrimonio no soportó la tensión y poco después de llegar a Estados Unidos comenzaron a vivir separados⁴⁶⁴.

En Estados Unidos, Coomaraswamy dividió su tiempo entre Boston y el círculo de amigos y admiradores que había desarrollado en Nueva York durante su breve visita de 1916⁴⁶⁵.

El centro de su vida en Nueva York era el Sunwise Turn, ubicado en 2 East Thirty-first Street. Este establecimiento, fundado en 1916 por Madge Jenison y Mary Mowbray-Clarke, era también uno de los lugares predilectos de Zigrosser, editor de la revista del Centro Ferrer, *The Modern School*, entre 1917 y 1920⁴⁶⁶. En sus

463 *Ibíd.*, 126.

464 *Ibíd.*, 123, 143.

465 *Ibíd.*, 141.

466 Madge Jenison, *The Sunwise Turn: A Human Comedy of Booksellers*

memorias, Zigrosser, quien descubrió el lugar “incluso antes de que tuviera un nombre”⁴⁶⁷, lo describió como “más que una simple librería: era una cámara de compensación de ideas [y] un lugar de encuentro para espíritus libres”⁴⁶⁸. Harold Loeb es más específico con respecto a la política de los dueños de la librería y sus amigos, incluido Coomaraswamy.

Durante la primavera de 1917 visitó “Brocken”, una granja y estudio propiedad de Mowbray–Clarkes donde Mary y John entretuvieron a numerosos invitados del Sunwise Turn circle⁴⁶⁹.

“El grupo sobre los Brocken”, escribió Loeb, “se rebelaron contra 'nuestra era comercial'” y “la guerra”.

(Nueva York: EP Dutton, 1923), 2–4.

467 Zigrosser, *My Own Shall Come to Me: A Personal Memoir and Picture Chronicle de Carl Zigrosser* (Haarlem: J. Enshede es Zonen, 1971), 297. Jenison menciona que Zigrosser participó en el naming de la tienda; Jenison, 18.

468 Zigrosser, *My Own*, 297.

469 Harold Loeb, *The Way It Was* (Nueva York: Criterion Books, 1959), 27, 29. El Brocken estaba ubicado a solo catorce millas de la ciudad de Nueva York en el condado de Rockland. M. Sue Kendall escribe que Brocken y Sunwise Turn funcionaron como un “salón dual”. Véase Kendall, “Serendipity at the Sunwise Turn”, en *The Paintings of Charles Burchfield*, ed. Nannette V. Maciejunes y Michael D. Hall (Nueva York: Harry N. Abrams, 1997), 93.



Carl Zigrosser, 1916

Mary Mowbray–Clarke estaba influenciada por “[Arthur] Penty, el socialista gremial, y William Morris”; “Coomaraswamy prefería las tradiciones recordadas y la estructura social fija de los nativos analfabetos”, y “además” habló de “la libertad y la belleza de una sociedad anárquica o no planificada”⁴⁷⁰.

470 Loeb, 29–30.



Mary Nowbray-Clarke fuera de la librería Suniwise Turn, ca. 1916

De hecho, Loeb se confundió cuando hizo distinciones entre Penty, Coomaraswamy, Mary Mowbray-Clarke y el anarquismo. El “socialismo gremial” de Penty y las “tradiciones” de Coomaraswamy eran variantes estrechamente vinculadas de un anarquismo que también apoyaba Mary Mowbray-Clarke.

El encuentro inicial de Coomaraswamy con Zigrosser, quien comenzó a editar *The Modern School* en el verano de

1917, no está registrado. Sin embargo, en algún momento de diciembre, Coomaraswamy dio una conferencia en el Sunwise Turn titulada “Young India”, con la presencia de Zigrosser. Poco después, el 3 de enero de 1918, Zigrosser le escribió a Coomaraswamy relatándole lo impresionado que estaba con la charla y preguntándole si podía publicar el ensayo en el que se basaba en *The Modern School*⁴⁷¹. Coomaraswamy respondió al día siguiente, afirmando que estaría de acuerdo con su publicación y aconsejó a Zigrosser que obtuviera el permiso de Mary Mowbray–Clarke, ya que el ensayo se publicaría próximamente en un volumen que publicaría su librería⁴⁷². Se refería a su famosa colección de ensayos, *La Danza de Siva* (1918), que aún se encuentra impresa⁴⁷³.

La aparición de 'Young India' en los números de febrero y marzo de 1918 de *The Modern School* fue seguida por una ráfaga de contribuciones. Coomaraswamy compuso un ensayo sobre Walt Whitman (“Walt Whitman como profeta”) para el número “Walt Whitman” de la revista de

471 Carl Zigrosser a Ananda Coomaraswamy, 3 de enero de 1918, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

472 Ananda Coomaraswamy a Carl Zigrosser, 4 de enero de 1918, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

473 Ananda Coomaraswamy, *The Dance of Siva*, con un prefacio introductorio de Romain Rolland (Nueva York: Sunwise Turn, 1924). Rolland fue un pacifista declarado durante la Primera Guerra Mundial.

abril a mayo de 1919, y el número de agosto de 1919 de *The Modern School* incluía un poema (“New England Woods”) de Coomaraswamy y un ensayo ilustrado titulado “Intuiciones” de su amante, la artista Stella Bloch. En 1920, la revista adoptó un calendario de publicación trimestral, y el número de enero a marzo incluía un capítulo de *Indian Crafts man* de Coomaraswamy (1909) titulado “Educación gremial en la India”. A esta lista debemos agregar “Individualidad, Autonomía y Función”, el ensayo final de *La Danza de Siva*. En una carta fechada el 29 de noviembre de 1919, Coomaraswamy autorizó a Zigrosser a reimprimir el ensayo; pero nunca apareció en *The Modern School* debido a la renuncia de Zigrosser al consejo editorial de la revista en diciembre de 1919⁴⁷⁴.

Coomaraswamy había llegado a Estados Unidos exponiendo una crítica anarquista de las artes y oficios que se dirigía simultáneamente contra la hegemonía del capitalismo –industrial en el Este no europeo y en la propia Europa. Una educación cosmopolita y una gran cantidad de influencias radicales lo llevaron a este punto de su carrera.

Ananda Coomaraswamy nació el 22 de agosto de 1877 en Colombo, Ceilán. Su padre, Sir Mutu Coomaraswamy,

474 Ananda Coomaraswamy a Carl Zigrosser, 29 de noviembre de 1919, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia. La renuncia de Zigrosser se anuncia en Leonard D. Abbott, "Notas editoriales y comentarios", *Modern School* 6 (octubre–diciembre de 1919): 352.

pertenecía a la nobleza tamil de Ceilán y fue el primer indio en ser llamado a la abogacía en Inglaterra. Su madre, Elizabeth Clay Beeby, era miembro de la clase alta inglesa. En 1878, Isabel volvió a Inglaterra con su hijo. El padre de Ananda tenía la intención de seguirlos, pero enfermó y murió. En consecuencia, Coomaraswamy creció en Inglaterra, donde recibió una licenciatura en geología y botánica en 1900 de la Universidad de Londres⁴⁷⁵.

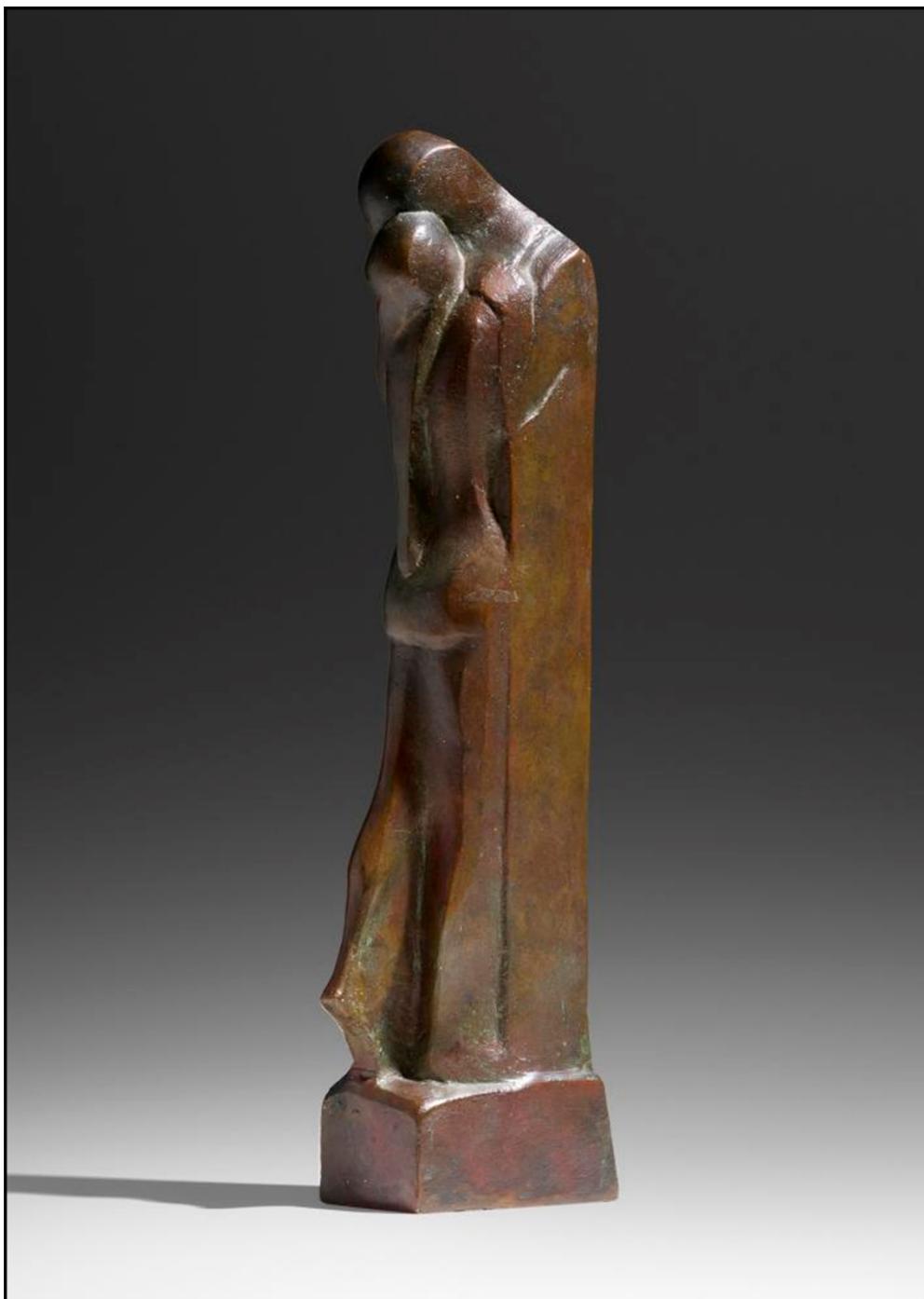
Conoció a su primera esposa, Ethel Partridge, durante una expedición geológica por el sur de Inglaterra en 1901. Al año siguiente se casaron y navegaron hacia Ceilán, donde el gobierno británico nombró a Coomaraswamy director del Servicio Mineralógico⁴⁷⁶. Ethel muy probablemente introdujo a su esposo en los escritos de Morris y otros teóricos. El padre de Partridge era artesano y artista consumado; su hermano, Fred Partridge, era artesano en el Chipping Campden Guild of Handicraft en Gloucestershire, Inglaterra, dirigido por el teórico y arquitecto de artes y oficios, CR Ashbee⁴⁷⁷. En algún momento durante su estadía en Ceilán, los Coomaraswamy encargaron a Ashbee que restaurara una capilla normanda en ruinas en Broad

475 Lipsey, 9–11.

476 *Ibíd.*, 14.

477 S. Durai Raja Singam, ed., *Ananda Coomaraswamy: Recordar y recordar una y otra vez* (Kuala Lumpur, 1974), 4.

Campden, un pueblo cerca del gremio de Ashbee, y allí es donde se establecerían más tarde.



John Frederick Mowbray-Clarke, abraço, 1918

El activismo político de la pareja (y el comienzo de la crítica de arte de Ananda) data de 1905, cuando jugaron un papel clave en la fundación de la Sociedad de Reforma Social de Ceilán y una revista, la *Revista Nacional* de Ceilán, para “fomentar e iniciar la reforma en las costumbres sociales” entre los ceilandeses, y para desalentar la imitación irreflexiva de hábitos y costumbres europeas inadecuadas”. Significativamente, uno de los primeros oradores invitados de la sociedad fue Annie Besant, presidenta de la Sociedad Teosófica Internacional, quien pronunció una charla en noviembre de 1907 titulada “Reforma nacional: una súplica para un regreso a la vida oriental más simple”⁴⁷⁸. Besant, que vivía en Calcuta, fue una fuerza importante en el movimiento swaraj (autogobierno) de Bengala de principios de siglo que promovía el swadeshi (indigenismo) en dos frentes: el boicot a las importaciones industriales inglesas y el regreso a fabricación local⁴⁷⁹. El apoyo de Besant a la independencia india se remonta a la creencia del movimiento teosófico de que el mundo estaba experimentando un “despertar” universal en el que la conciencia espiritual de la humanidad superaría todas las divisiones sociales, culturales y políticas⁴⁸⁰. Los teósofos

478 Lipsey, 22, 26 n. 4.

479 Partha Mitter, *Art and Nationalism in India, 1850–1922* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 235.

480 Ruth L. Bohan, "Katherine Dreier y lo espiritual en el arte", en *La imagen espiritual en el arte moderno*, comp. Kathleen J. Regier (Wheaton, IL: Theosophical Publishing House, 1987), 57.

eran idealistas que consideraban lo espiritual como la principal fuerza impulsora de la historia, y encontraron una actitud afín entre los anticolonialistas indios asociados con Coomaraswamy, en particular el poeta Rabindranath Tagore y su sobrino, el pintor Abanindronath Tagore.

Los Tagores fueron portavoces prominentes en el ala india del movimiento independentista panasiático de principios de siglo, que atrajo a muchos artistas y críticos culturales. Otros panasiáticos incluyeron a Coomaraswamy, Besant y su colega teósofa, la hermana Nivedita, el artista y poeta japonés Okarkura Kakuzo, y una red suelta de seguidores en Europa y América del Norte⁴⁸¹. Los panasiáticos basaron la liberación de Oriente del colonialismo en renacimientos culturales y espirituales en sus respectivas naciones. En la India, por ejemplo, los Tagores iniciaron un renacimiento del arte religioso tradicional, las formas poéticas y las técnicas pictóricas. La contribución de Coomaraswamy al esfuerzo fue desarrollar una crítica artística y artesanal sofisticada del capitalismo industrial y el colonialismo que vinculaba el idealismo religioso indio y la herencia artística del país con problemas sociales y económicos concretos.

Coomaraswamy sostenía que el swadeshi de la India dependía de la renovación de las artes indias y del idealismo

481 Stephen N. Hay, *Ideas asiáticas de Oriente y Occidente: Tagore y sus críticos en Japón, China e India* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970), 12–44.

espiritual que había dado forma al orden social preindustrial y precolonial del subcontinente. En la era anterior a la colonización europea, el arte, argumentó, era inseparable de la vida cultural y material de la comunidad. Subrayaba este punto en el prólogo de su primer estudio importante sobre el arte indio, *Arte cingalés medieval* (1908), donde describió las condiciones en las que se creó el arte indio antes de la ocupación británica. En la época medieval, las esculturas y pinturas del subcontinente, afirmaba Coomaraswamy, fueron creadas por artesanos con un propósito espiritual. Trabajando bajo una estructura corporativa social “no muy diferente a la de la Europa medieval temprana”, produjeron un arte que nobles y campesinos consideraban por igual como una característica integral de las prácticas religiosas que constituían la base de la sociedad india⁴⁸².

En *Essays in National Idealism*, una colección de ensayos que le dio gran fama en la India, Coomaraswamy amplió esta noción de una interrelación entre el arte, el nacionalismo y la religiosidad⁴⁸³. El arte indio medieval, escribió, era un “arte de vivir” creado de acuerdo con el ideal religioso que moldeaba y determinaba la vida de la nación, tanto “espiritual como materialmente”. El artesano medieval no pretendía expresar las “formas externas de la

482 Ananda Coomaraswamy, *Arte cingalés medieval* (Broad Campden: Essex House Press, 1908), V.

483 Lipsey, 89.

naturaleza”, sino la “idea detrás de la experiencia sensorial”, un concepto central en el misticismo indio. De este esfuerzo surgió un conjunto de formas tradicionales “moldeadas imperceptiblemente por sucesivas generaciones” de artesanos inspirados por el idealismo religioso que anima la cultura en su conjunto⁴⁸⁴.

El capitalismo industrial, argumentaba Coomaraswamy, estaba en proceso de destruir tanto el ideal religioso del arte indio como los modos de producción que vinculaban este arte a la vida espiritual de la gente. En Ceilán y la India, el dominio imperial británico había interrumpido el patrocinio de la nobleza al artesano. Peor aún, bajo la economía capitalista imperial, se introdujeron en Oriente bienes fabricados a máquina y producidos en masa. En *Medieval Sinhalese Art*, Coomaraswamy lamentaba la finalidad “sombria” de este proceso que expulsó “al tejedor de la aldea de su telar [y] al artesano de sus herramientas”, divorciando así “el arte del trabajo”. La desaparición de cada oficio, escribió, implicaba la muerte de otra esfera de los “medios de cultura” de la comunidad, ya que los bienes

484 Ananda Coomaraswamy, *Essays in National Idealism* (Colombo: Colombo Apothecaries Co., 1909), II–III, 41. La concepción de Coomaraswamy de la importancia opositora de esta ética religiosa frente al capitalismo industrial se resume en la introducción de 1916 a *Buda y el Evangelio del budismo*, donde contrastó la noción “asiática” de que solo una sociedad basada en el orden moral y la responsabilidad mutua puede obtener “el fruto de la vida” con la “competencia de laissez-faire y autoafirmación” de la sociedad europea contemporánea. Ananda Coomaraswamy, *Buddha and the Gospel of Buddhism* (Nueva York: Harper and Row, 1964), VI–VII.

importados desplazaban la fuerza intelectual, imaginativa, ética y educativa representada por el artesano⁴⁸⁵.

El imperialismo también introdujo nuevos valores que fueron igualmente destructivos para las artes. Como resultado del comercialismo, la Europa moderna se había vuelto materialista. Daba prioridad a las apariencias, alentando a los artistas a crear productos que dieran placer a través de la imitación de lo bello. En las artes, esto condujo a la represión del contenido metafísico e imaginativo en favor del naturalismo, un desarrollo que reflejaba el declive de la vitalidad cultural europea en general⁴⁸⁶.

El “divorcio completo entre el arte y la vida” había cegado a los europeos ante la relación orgánica del arte indio con la “vida espiritual y material de las personas que lo dieron a luz”. Como resultado, los críticos europeos compararon el arte indio con el prototipo griego occidental y encontraron que el primero era deficiente. Al no ver ningún valor en la herencia artística de la India, los británicos enseñaron el clasicismo académico en las academias de arte colonial y descuidaron las religiones y los idiomas indios en las instituciones de educación superior. Por lo tanto, agravaron el daño causado por su asalto económico a las artes y oficios

485 Coomaraswamy, *Arte cingalés medieval*, vi, vii.

486 *Ibíd.*, IX.

indios con un programa cultural de “civilización” que Coomaraswamy denunciaba amargamente⁴⁸⁷.

En su ensayo de 1907, “El significado más profundo de la lucha”, Coomaraswamy describía la tarea que quedaba por delante: contrarrestar el capitalismo industrial a través de una lucha por la independencia nacional que renovarían las condiciones económicas, sociales y religiosas que habían forjado la identidad distintiva de la India. Un paso vital en este esfuerzo era romper el control ideológico del modelo capitalista industrial de la modernidad dentro de las filas del propio movimiento independentista. *Essays in National Idealism* contiene una acalorada polémica contra los nacionalistas que veían el capitalismo industrial autóctono y la adopción de prácticas culturales europeas como el camino hacia la independencia. Aquellos que persiguieran el swadeshi equivocado, escribió Coomaraswamy, no apreciarían la interrelación entre la producción artesanal y la identidad cultural. Rechazaron su propia historia y permanecieron indiferentes mientras las industrias artesanales y las habilidades hereditarias que eran la clave para la verdadera independencia decaían y perecían⁴⁸⁸.

487 Coomaraswamy, *Ensayos sobre idealismo nacional*, 82, 84, 96–108.

488 Publicado originalmente como un folleto separado en 1907, “El significado más profundo de la lucha” es el ensayo principal en *Essays in National Idealism* de Coomaraswamy, 1–6, 74–75.

Roger Lipsey ha señalado que la crítica de arte de Coomaraswamy estaba profundamente endeudada con los escritos antiindustriales y anticapitalistas de William Morris, fundador del movimiento de artes y oficios inglés⁴⁸⁹. De hecho, Coomaraswamy tomó prestado el título de “El significado más profundo de la lucha” de un panfleto de Morris. El tratado de Morris criticaba rotundamente el capitalismo industrial y pedía una renovación de las artes y oficios “orgánicos” de la Europa medieval preindustrial, cuando la expresión artística era realizada por la amplia masa de la población a través de la producción artesanal⁴⁹⁰. Morris veía las artes y oficios como la base para un mejor orden social en el que el arte sería “hecho por la gente y para la gente, produciendo felicidad para el creador y el usuario”⁴⁹¹.

Y mientras Morris trabajaba para hacer realidad esta visión en Inglaterra, también la extendió al mundo no europeo. En 1882 escribió un hiriente ataque a la

489 Lipsey, 258–64. Véase, por ejemplo, Ananda Coomaraswamy, *The Indian Craftsman*, con prólogo de CR Ashbee (Londres: Probsthain and Co., 1909), app. 3, “William Morris sobre la guerra comercial”, 106–7.

490 William Morris, “El significado más profundo de la lucha”, *Las cartas de William Morris a su familia y amigos*, ed. Philip Henderson (Londres: Longmans, Green and Co., 1950), 355–57. Esta carta al periódico *Daily Chronicle* fue posteriormente reimpressa como folleto por la Hammersmith Socialist Society.

491 William Morris, *Hopes and Fears for Art* (Londres: Longmans, Green and Co., 1882), 66.

introducción de bienes industriales en la India, alegando que al desplazar la artesanía tradicional, el imperialismo británico estaba empobreciendo la estética india y teniendo un efecto perjudicial en la vida cultural y religiosa de la India⁴⁹². Morris protestó, pero fueron Coomaraswamy y sus seguidores en el movimiento swadeshi de principios del siglo XX quienes le dieron a esta protesta una fuerza sin precedentes. Pusieron las artes y oficios al frente de la independencia de la India y su resistencia cultural al capitalismo. Este desarrollo electrificó a los activistas de las artes y oficios en Occidente, y cuando Coomaraswamy se mudó a Inglaterra forjó alianzas con los elementos más revolucionarios del movimiento.

Ethel y Ananda Coomaraswamy regresaron a Inglaterra en 1907 para instalarse en la capilla normanda que Ashbee les había restaurado. Aquí, con la ayuda de Ashbee y los trabajadores del Chipping Campden Guild of Handicraft, Coomaraswamy imprimió arte cingalés medieval y publicó algunos de los ensayos recopilados más tarde en *Essays in National Idealism* en una imprenta que alguna vez fue propiedad de Morris⁴⁹³. Después de dos años de residencia en la capilla, Coomaraswamy comenzó a viajar nuevamente, y entre 1909 y 1913 se movió de un lado a otro entre la India e Inglaterra. Ethel lo acompañó a la India en 1910, pero regresó solo a Broad Campden. Su matrimonio se rompió

492 *Ibíd.*, 52.

493 Lipsey, 40, 44–45.

poco después. En ese momento, Ashbee se hizo cargo del mantenimiento de la capilla y la presencia de Coomaraswamy se hizo cada vez menos frecuente⁴⁹⁴.

Ashbee y Arthur J. Penty, asociado de AR Orage, editor de *The New Age*, apoyaron con entusiasmo las críticas de Coomaraswamy⁴⁹⁵. *La Nueva Era* defendió varias causas, incluyendo el vorticismismo, el sindicalismo anarquista y el anticolonialismo de artes y oficios de Coomaraswamy. Penty y Coomaraswamy eran amigos cercanos y aliados; ambos escribieron para *The New Age* y Penty citó repetidamente el trabajo de Coomaraswamy en sus propias publicaciones. Penty era un conocido activista de artes y oficios que promulgaba una forma anarquista de socialismo gremial en el que las federaciones de gremios de artes y oficios administrados por la comunidad similares a las comunas federadas de Kropotkin reemplazarían a la industria estatal y privada. Y, como Coomaraswamy, Penty lamentaba el surgimiento del materialismo capitalista industrial en el Este y su dominación en el Oeste, pero mantuvo la esperanza de que el mundo estaba en los albores de una nueva era “postindustrial”⁴⁹⁶.

Coomaraswamy acuñó el término “postindustrialismo” en 1914 para caracterizar el programa de los críticos

494 Singam, ed., *Ananda Coomaraswamy*, 15, 76.

495 Ashbee, “Prólogo”, *The Indian Craftsman*, V–XV.

496 Kadlec, 1024–25.

antiindustriales radicales en el movimiento de artes y oficios⁴⁹⁷. Él y Penty usaron el término para atacar el progresismo eurocéntrico de los “modernizadores” europeos y asiáticos que dividían el mundo en “avanzado” y “atrasado” y fetichizaban la experiencia capitalista industrial occidental como la etapa más avanzada. Ashbee, Penty, Coomaraswamy y otros hablaron de posindustrialismo porque afirmaban que la alternativa antiindustrial y anticapitalista que defendían era una forma inmanente de modernidad, no solo en competencia con el capitalismo industrial europeo, sino destinada a reemplazarlo⁴⁹⁸.

497 Penty dio crédito a Coomaraswamy por haber acuñado el término. Ver AJ Penty, *Post Industrialism* (Nueva York: Macmillan, 1922), 14. Que yo sepa, el término apareció inicialmente impreso en 1914 como el título de un libro editado por Penty y Coomaraswamy. Véase Ananda Coomaraswamy y AJ Penty, eds., *Essays in Post Industrialism: A Symposium of Prophecy Concerning the Future of Society* (Londres: TN Foulis, 1914).

498 Carlo Mongardini sugiere que el progreso, con su noción de “ruta de desarrollo que conduce del presente al futuro”, implica un sistema social estable vinculado con la cultura y la tradición. Coomaraswamy se apropió de este concepto para proporcionar una base histórica para los valores y las prácticas sociales del futuro posindustrial en el pasado medieval de Europa y el presente no industrial de la India. Enmarcaba las prácticas culturales y sociales que configuran el continuo progresivo del pasado al presente a nivel mundial, en contraste con la noción eurocéntrica de que el “progreso” era un fenómeno capitalista industrial que se extendía desde el centro occidental. Véase Carlo Mongardini, “La decadencia de la modernidad: los delirios del progreso y la búsqueda de la conciencia histórica”, *Repensar el progreso: movimientos, fuerzas e ideas al final del siglo XX*, ed. Jeffrey C. Alexander y Piotr Sztompka (Boston: Unwin Hyman, 1990), 53–54.

Resumiendo su posición y la de Coomaraswamy, Penty escribió que los posindustriales tanto en Oriente como en Occidente se guiarían por un renovado “medievalismo” que era, en esencia, ideológico. El “medievalismo” designaba la actitud crítica del postindustrialista, quien, en palabras de Penty, desafiaba “el concepto de progreso con su avance industrial indiscriminado al exaltar una época que, cualesquiera que fueran sus defectos, estaba en todo caso libre de los defectos del presente”. “Proporciona así algo concreto y tangible en torno a lo cual puede cristalizar nuestro pensamiento”⁴⁹⁹. Ni Penty ni Coomaraswamy buscaron una resurrección total de las instituciones medievales en Europa o la India: su programa idealizaba las sociedades medievales en esos países como modelos alternativos para la organización social del futuro en la que los valores espirituales darían forma a todos los aspectos de la vida diaria⁵⁰⁰. Para Coomaraswamy y Penty, la característica más importante de la sociedad medieval era la integración del idealismo espiritual con las actividades cotidianas de la población, principalmente a través del arte. De hecho, Coomaraswamy afirmó sin rodeos que la “revolución permanente” que representaba el

499 AJ Penty, *Posindustrialismo*, 16, 29.

500 Discutiré la filosofía de Coomaraswamy más adelante en este capítulo. El ferviente catolicismo de Penty, que se apartó considerablemente de las enseñanzas ortodoxas, ha sido explorado en Rev. Edward J. Kiernan, *Arthur J. Penty: His Contribution to Social Thought* (Washington, DC: Catholic University of America Press, 1941), *passim*.

posindustrialismo “solo podía [realizarse] por medio del arte”⁵⁰¹.

Considerado desde una perspectiva teórica contemporánea, el posindustrialismo presta apoyo a los críticos recientes del concepto de “orientalismo” de Edward Said⁵⁰². En particular, Aijaz Ahmad ha argumentado que Said esencializa el orientalismo como el rasgo definitivo de la “mente occidental”, un enfoque que erige una dicotomía entre la cultura europea y las culturas no europeas, que están ausentes en su presencia como lo objetivado y lo “otro” orientalizado. El resultado final, argumenta Ahmad, es un sujeto oriental convertido para siempre en víctima pasiva de un discurso totalizador que ni los orientalizadores ni los orientalizados pueden evadir o subvertir⁵⁰³.

Críticas como las de Ahmad han llevado al teórico poscolonial Fred Dallmyer a pedir un enfoque completamente nuevo del problema del colonialismo

501 Ananda Coomaraswamy, "Los propósitos del arte", *Modern Review* 13 (junio de 1913): 606.

502 Edward Said, *Orientalismo* (Nueva York: Vintage Books, 1978).

503 Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (Nueva York: Verso, 1992), 166–67, 172–73, 178–79, 183. Ahmad está en deuda con la crítica pionera de Said de Sadiq Jala al-Azm en “Orientalism and Orientalism in Reverse”, *Khamsin, An Anthology: Forbidden Agendas* (Londres: Al Saqi Books, 1984), 351. James Clifford presenta un caso similar al de Ahmad en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 255–76.

europeo. Dallmyer favorece un modelo “poroso” que reconoce la “entremezcla y diseminación de culturas” en los períodos colonial y poscolonial. El imperialismo, argumenta, impregnó las sociedades del colonizador y colonizó con una multiplicidad de identidades culturales que coexisten, compiten o se entrecruzan. Dentro de esta pluralidad, ninguna identidad única puede interpretarse como un sinónimo completo de lo que pretende articular. En consecuencia, el modelo de orientalismo de Said, que se basa en la noción de que el orientalismo es el rasgo estructuralista esencial de la experiencia colonial, no puede sostenerse⁵⁰⁴.

El posindustrialismo representa uno de esos casos de entrecruzamiento intercultural, en el que un discurso europeo crítico del capitalismo industrial se convirtió con fines anticoloniales en una campaña contra la “modernización” eurocéntrica en la India. Surge una oposición dual, ya que el posindustrialismo se dirigía contra la hegemonía de la modernidad capitalista industrial en un entorno no europeo y su influencia cultural y económica en la propia Europa. El programa de modernización del posindustrialismo colocó a India y Europa en pie de igualdad en la creencia de que la izquierda podría definir la

504 Fred Dallmyer, “Introducción”, *Contextos del siglo XIX* 18, no. 1 (1994): 3.

modernidad desde una perspectiva más inclusiva y con diferentes fines en mente.



John Frederick Mowbray-Clarke, Tristeza, bronce, sin datar

En este sentido, el posindustrialismo presenta un marcado contraste con el programa revolucionario del marxismo. Tal como lo concibió Marx, abrazar el capitalismo industrial emergente hacía que su programa fuera superior (“materialista”, como lo expresó Marx) en virtud de su inmanencia en la historia moderna, en oposición al “utopismo” no inmanente de los críticos radicales del industrialismo, como Pierre–Joseph Proudhon. Sobre esta base, celebró la “modernización” colonialista en la India y en otros lugares, creyendo que una economía capitalista industrial mundial era el requisito previo necesario para el socialismo tanto en Oriente como en Occidente⁵⁰⁵. Más recientemente, los marxistas Robert Sayre y Michael Lowy han descartado todo tipo de antiindustrialismos radicales, desde Morris hasta Guy Debord, como “románticos” cuyas críticas traicionan una nostalgia por las formas premodernas (léase preindustriales) de economía y comunidad⁵⁰⁶. Seguramente, en un momento en que el

505 Marx esbozó su tesis modernizadora en *El Manifiesto Comunista* (1848), *Karl Marx: Selected Writings*, 225. En otra parte, en una serie de artículos sobre el colonialismo británico para el *New York Tribune* publicados en agosto de 1853, escribió que, a pesar de sus efectos devastadores en la India, la introducción de la “industria y el comercio burgueses” estaba creando “las condiciones materiales de un mundo nuevo” cuando “una gran revolución social” dominaría “los resultados de la época burguesa” a escala mundial; Karl Marx, “Periodismo de la década de 1850”, *Karl Marx: Escritos seleccionados*, 336.

506 Véase Robert Sayre y Michael Lowy, “Figures of Romantic Anti–Capitalism”, *New German Critique* 32 (primavera–verano de 1984): 42–92, y Michael Lowy, “Consumed by Night's Fire: The Dark

capitalismo industrial ha llevado al mundo al borde del colapso ambiental y el tejido mismo de la vida está siendo patentado, necesitamos repensar tales puntos de vista. Sayre y Lowy son los verdaderos nostálgicos, aferrados como lo hacen a la fe ingenua de un europeo del siglo XIX en la liberación de la humanidad a través de la expansión industrial global, ad infinitum⁵⁰⁷.

* * *

Durante la Primera Guerra Mundial, Coomaraswamy y Penty escribieron sobre el posindustrialismo en *The New Age* y en numerosos libros⁵⁰⁸. Este, entonces, es el anarquismo que Mary Mowbray–Clarke apoyaba a principios de 1917, cuando Harold Loeb se encontró con

Romanticism of Guy Debord ”, *Radical Philosophy* 87 (enero–febrero de 1998): 31–34.

507 Cuatro estudios recientes destacados sobre el industrialismo global, incluida la capitalización de todos los organismos vivos a través de la biotecnología, son David Watson, *Against the Megamachine: The Empire and Its Enemies* (Nueva York: Autonomedia, 1999); Debi Barker y Jerry Mander, *Gobierno Invisible* (San Francisco: Foro Internacional sobre la Globalización, 1999); Vandana Shiva, *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology* (Londres: Zed Books, 1997), y Murray Feshbach y Alfred Friendly Jr., *Ecocide in the USSR: Health and Nature under Siege* (Nueva York: Basic Books, 1992).

508 Los artículos de Penty sobre el posindustrialismo aparecieron en *The New Age* entre 1914 y 1918. Algunos de los artículos de la *Nueva Era* se reimprimieron junto con artículos del *London Daily Herald* en AJ Penty, *Old Worlds for New: A Study of the Post–Industrial State* (Londres: George Allen y Urwin, 1917).

ella, Coomaraswamy y un radical anónimo en el Brocken. Todavía tengo que localizar cualquier escrito crítico de Mary Mowbray–Clarke del período 1917–20; sin embargo, esto de ninguna manera disminuye la importancia de su papel en el movimiento anarquista durante este tiempo. Ella y Madge Jenison eran entusiastas distribuidoras de *The Modern School* y, a principios de 1918, organizaron una conferencia en cinco partes sobre “Educación libertaria” en su tienda⁵⁰⁹. Mary Mowbray–Clarke también presentó al público estadounidense el pensamiento de Coomaraswamy al publicar *La Danza de Siva*. Además, Sunwise Turn publicó y distribuyó el trabajo de Penty, cuyas ideas propagaba Mary Mowbray–Clarke. Finalmente, su librería proporcionó un lugar importante donde ella, Coomaraswamy y los anarquistas del Centro Ferrer podían intercambiar puntos de vista con los artistas, poetas e

509 The Sunwise Turn fue uno de varios lugares que distribuyeron la *Escuela Moderna* en 1918. El Centro Ferrer y las oficinas de *Mother Earth* vendieron la revista al igual que la Librería Washington Square. Las librerías M. Maisel y Brentano también distribuyeron la revista. Estos distribuidores y el patrocinio de Sunwise Turn de la conferencia educativa se enumeran en Carl Zigrosser, "Editorial Notes and Comment", *Modern School* 5 (enero de 1918): 31. En una carta fechada el 19 de junio de 1918, Mary Mowbray–Clarke escribió a Zigrosser pidió más ejemplares de la *Escuela Moderna* y describió el intento de Madge Jenison de vender la revista en una “Convención de la Campaña de la Moralidad” organizada por médicos conservadores en la YWCA (se le impidió hacerlo). También le pidió a Zigrosser que asegurara copias de un libro sin nombre de Francisco Ferrer. Mary Mowbray–Clarke a Carl Zigrosser, 19 de junio de 1918, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

intelectuales que daban conferencias en la librería, colgaban su arte en sus paredes o simplemente frecuentaban el lugar. Estos incluyeron a Arthur B. Davies, quien diseñó el interior original de la tienda; el amigo cercano de Marcel Duchamp, Henri–Pierre Roche; la artista dadaísta Beatrice Wood; Amy Lowell, editora de la revista *Poetry*; el dramaturgo y anarquista stirnerista Eugene O'Neill; y los artistas Henry Fitch Taylor, Marguerite Zorach, William Zorach, Hugo Robus, Charles Burchfield, Walt Kuhn y Martha Ryther⁵¹⁰.

Además de los aspectos posindustriales y anticoloniales de su filosofía, Coomaraswamy construyó una tradición occidental de individualismo idealista anárquico que era paralela a su propia lectura de las tradiciones espirituales de Oriente. El fundamento de este idealismo era el individuo liberado, que renunciaba al poder personal en favor de la autorrealización a través de la iluminación espiritual. Coomaraswamy afirmaba que el individualismo idealista estaba firmemente arraigado en las tradiciones religiosas de Oriente y en las tradiciones vivas de artes y oficios que sobrevivieron allí. Había sido eclipsado por el industrialismo y el materialismo en Occidente, pero estaba volviendo a destacar en el pensamiento de William Blake, Walt Whitman y Friedrich Nietzsche.

510 Zigrosser, *My Own*, 298; Roberta K. Tarbell, *Hugo Robus* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1980), 43–44.

El arte moderno fue una parte integral del desarrollo del individualismo idealista en Occidente. En ensayos publicados en *Vanity Fair*, *Modern School* y *The Dance of Siva*, Coomaraswamy condenó el “materialismo” en el arte europeo y encarnado en las tradiciones académicas, mientras proclamaba el advenimiento de un nuevo modernismo capaz de expresar las ideas del idealismo occidental. Junto con la revolución contra el industrialismo y sus valores materialistas concomitantes, este modernismo estaba destinado a desempeñar un papel clave en la reorganización de Occidente en líneas similares a las del Oriente posindustrial y poscolonial.

El esquema de individualismo idealista de Coomaraswamy se encuentra en el ensayo final de *La danza de Siva*, titulado “Individualidad, autonomía y función”. El título era una traducción de los principios hindúes de *sva-bhava*, *sva-rajya* y *sva-dharma*, términos que indicaban que el crítico de arte estaba sondeando las profundidades de la herencia cultural y espiritual de la India para formular su noción de anarquismo. Coomaraswamy abrió su ensayo observando que “el objeto del gobierno”, ya sea conquistado, una monarquía hereditaria o un gobierno mayoritario por representación, “es hacer que los gobernados se comporten como los gobernantes desean”. El repudio de tal tiranía, por lo tanto, requería el rechazo de

todas las formas de gobierno a favor del ideal anarquista, la “autonomía individual”⁵¹¹.

Había dos opciones. Una era reordenar la sociedad para maximizar la deseada independencia del individuo. En este arreglo, la gente solo cooperaría sobre la base del acuerdo de cada individuo de someterse al gobierno de la mayoría. Coomaraswamy, sin embargo, no tenía fe en la viabilidad de tal sistema; los disidentes, argumenta, se separarían constantemente del grupo. El resultado final sería una sociedad de individuos autónomos con autogobierno, “cada uno, por así decirlo, sentado armado en su propia casa, preparado para repeler al intruso”⁵¹². El defecto del individualismo del “gobierno de la mayoría”, argumentó, era que apoyaba el deseo de gobernar por parte de cada individuo. El foco de la actividad de cada uno era su propia realización personal, dejando poca “actividad vocacional” para el bien común. La “anarquía del caos” resultante conduciría a un “equilibrio [social] inestable” que solo podía corregirse mediante un retorno a alguna forma del orden “tiránico” anterior: “el statu quo de antes”⁵¹³.

Un enfoque alternativo a la autonomía individual era la autorrealización a través de la “renuncia, o el repudio de la

511 Coomaraswamy, *La Danza de Siva*, 137.

512 *Ibidem*.

513 *Ibid.*, 138.

voluntad de gobernar”⁵¹⁴. Si se adoptaba este ethos, nada impedía el reconocimiento de intereses comunes o la cooperación necesaria para lograr una sociedad armoniosa. Alertado por el hecho de que algunos lectores podrían interpretar su alternativa a la “anarquía del caos” como un llamado al socialismo de Estado, Coomaraswamy agregó rápidamente que “cooperación no es gobierno”, reiterando el tema principal del manifiesto de Kropotkin sobre el “comunismo anarquista” (1887)⁵¹⁵. Muy probablemente basándose en Kropotkin, argumentó que el ethos de la renuncia alentaba el crecimiento de la “ayuda mutua” y permitía que cada individuo “cumpliera con su propia función”⁵¹⁶. Llamaba a esta forma de organización social una “anarquía espontánea de renuncia”. El anarquismo espontaneista eliminaba el deseo de que los individuos se gobernarán entre sí, creando así un equilibrio social estable que podría poner fin a la discordia y la lucha social de la humanidad⁵¹⁷.

El anarquismo espontáneo era su “ideal”. En la práctica, imaginaba el ethos anarquista de renuncia funcionando

514 *Ibíd.*

515 Peter Kropotkin, “*Anarquismo*” y “*Comunismo anarquista: sus bases y principios*” (Londres: Freedom Press, 1987), 23–59.

516 En la teoría del comunismo anarquista de Kropotkin, la ayuda mutua espontánea era una de las piedras angulares de la futura sociedad anarquista. Ver Peter Kropotkin, *Mutual Aid* (Montreal: Black Rose Books, 1989), 223–24.

517 Coomaraswamy, *La Danza de Siva*, 138.

como una guía para la organización social bajo un “ejecutivo ilustrado”. Aunque aún conserva una apariencia de gobierno, esta sociedad de “amor sin fin y libertad sin fin” sería bendecida con “el mayor grado de libertad y justicia prácticamente posible”⁵¹⁸. En efecto, reformuló la antigua doctrina hindú de la individualidad, la autonomía y la función como una forma de idealismo anarquista para su propio tiempo.

En “Individualidad, autonomía y función”, Coomaraswamy se refería a la conciencia del “anarquista renunciante” como una “voluntad de poder”, que buscaba no gobernar a los demás sino solo a sí mismo⁵¹⁹. Un segundo ensayo de *La danza de Siva*, la “Visión cosmopolita de Nietzsche”, desarrollaba este tema. Aquí, Coomaraswamy reunía al hinduismo, el anarquismo, Nietzsche, William Blake y Walt Whitman en un intento de dar a la lucha posindustrial en Occidente una base individualista e idealista similar a la de Oriente, donde la renovación de la religiosidad oriental siguiendo las líneas de la “anarquía de la renuncia” sería una característica importante del orden posindustrial venidero.

Abría su ensayo afirmando que Blake, Whitman y, especialmente, Nietzsche expresaban “la religión de la Europa moderna, la religión del individualismo idealista”.

518 *Ibíd.*, 139.

519 *Ibíd.*

Nietzsche era el filósofo supremo de esta religión, cuyo “superhombre” se parecía al concepto chino del hombre superior y al indio de Maha Purusha, Bodhisattva y Jivan–mukta. El superhombre daba cuenta de la “unidad e interdependencia de toda vida y la interpenetración de lo espiritual y lo material” mientras denunciaba la filosofía “puritana” del cristianismo que escindía lo sagrado de lo secular y dividía el mundo en polos opuestos absolutos de “bueno” y “demoníaco”. Disfrutar de la virtud... “más allá del bien y del mal”, era el equivalente occidental del indio Arhat (adepto), Buda (iluminado), Jina (conquistador), Tirthakara (buscador del vado), el Bodhisattva (encarnación de la virtud otorgada) y sobre todo el Jivan–mukta (liberado en esta vida), “cuyas acciones ya no son buenas ni malas, sino que proceden de su naturaleza liberada”. Al igual que el místico oriental, el superhombre de Nietzsche luchaba por la armonía interior en la que dejaba de distinguir entre acciones “egoístas” y “altruistas”, ya que su “único y supremo deber” era ser lo que es⁵²⁰. En otro lugar, Coomaraswamy resumía el individualismo idealista como un proceso en el que el individuo se movía gradualmente hacia lo Real al someterse al “artista, el santo y los filósofos internos”. “Porque esa Realidad”, concluía, “eres Tú”⁵²¹.

520 *Ibíd.*, 115, 116.

521 Ananda Coomaraswamy, "Amor y arte", *Modern Review* 17 (mayo de 1915): 581.

Lawrence J. Rosan ha definido el misticismo indio como una forma absoluta de monismo en el que la conciencia subjetiva es el componente unificador crucial. Si, como en el pensamiento indio, “el individuo debe unirse conscientemente con la Realidad Única”, entonces “esa Realidad misma”, escribe Rosan, “debe ser una especie de conciencia”⁵²². Reuniendo a Nietzsche, el anarquismo, el hinduismo y el budismo sobre la base de un misticismo que era fundamentalmente psicológico e individualista, Coomaraswamy construyó un puente internacional entre un ethos religioso oriental de ilustración individual y una política occidental de socialismo revolucionario.

Este era un logro notable y que sin duda atraería a la comunidad anarquista de Estados Unidos, dada la estatura de Nietzsche dentro del movimiento. En particular, la tesis de Coomaraswamy sobre el superhombre occidental dejaba una impresión considerable en Zigrosser y Rockwell Kent, y discutiré esto en el próximo capítulo. Por el momento, debemos señalar que en la reseña de *La danza de Siva* para *The Modern School*, Zigrosser destacó el argumento de Coomaraswamy de que el pensamiento de Blake, Whitman y Nietzsche se hacía eco del idealismo de Oriente. Coomaraswamy, escribió, veía a “Blake, Nietzsche y Walt Whitman” como las voces proféticas de un “nuevo

⁵²² Lawrence J. Rosan, “Proclo y el Tejobindu Upaisad”, en *Neoplatonismo y Pensamiento indio*, ed. R. Baine Harris (Albany: Prensa de la Universidad Estatal de Nueva York, 1982), 45.

internacionalismo, una nueva aristocracia de artistas y filósofos, una anarquía que postula a los individuos como inconmensurables y por tanto renuncia a la voluntad de gobernar”⁵²³.

Cómo entonces, ¿el “nuevo internacionalismo” de Coomaraswamy daba forma a sus puntos de vista sobre el modernismo europeo? Como hemos visto, en *Arte cingalés medieval* destacaba la imitación de la naturaleza por parte del artista europeo, ya fuera en busca de la belleza o del realismo, como signo de decadencia espiritual. En la era del capitalismo industrial. El potencial del arte europeo para el contenido metafísico e imaginativo, escribió, había dado paso al naturalismo degradado en el arte. Coomaraswamy contrastaba ese “materialismo” estético con el arte de la India, donde la búsqueda de dar expresión al idealismo religioso llevaba a los artistas a rechazar la imitación de la naturaleza. Occidente vivía una revolución contra el “materialismo” y el capitalismo industrial que lo acercaba a Oriente. La tarea, por lo tanto, era localizar un paralelo “idealista” con el arte indio en Occidente. Este fue el papel del modernismo. Durante sus primeros años en Estados Unidos, la crítica del arte contemporáneo de Coomaraswamy se dedicó a identificar y promover a

523 Carl Zigrosser, "Book Reviews, *The Dance of Siva*", *Modern School* 5 (noviembre de 1918): 347.

aquellos modernistas que, en su opinión, compartían el individualismo idealista de Oriente.

Este desarrollo se puede rastrear en los ensayos que Coomaraswamy publicó durante la Primera Guerra Mundial. Aquí comenzó a asociar a los modernistas europeos con los individualistas idealistas preeminentes del Occidente contemporáneo y al arte moderno con el arte místico de Oriente. Por ejemplo, en un artículo publicado en *The Modern Review* en mayo de 1915, escribió que van Gogh compartió las ideas de Blake, Whitman y Nietzsche, la troika visionaria que prefiguró la nueva “religión del individualismo idealista” de Occidente⁵²⁴. En 1916 fue más allá, equiparando el modernismo en Europa y América con el ejemplo más idealista del arte indio en su repertorio: la pintura Rajput. En su “Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to Modernist' Art” (La pintura Rajput y su hermandad artística con el modernismo)⁵²⁵ para la edición de julio de 1916 de *Vanity Fair*, Coomaraswamy declaró:

¿Qué relación podemos trazar entre el reciente descubrimiento europeo de la pintura Rajput y la revolución “modernista” de nuestro tiempo? La pintura Rajput es bastante similar al arte “modernista” en su intención

524 Coomaraswamy, “Amor y arte”, 581.

525 Recordemos que un Rajput (en sánscrito raja-putra) es un miembro de uno de los clanes patrilineales territoriales del norte y centro de la India. [N. d. t.]

puramente expresiva. Precisamente la “historia” es la parte menos significativa... y el tema de la pintura Rajput no tiene lugar fuera del corazón del hombre, lo mismo ocurre con el arte modernista europeo y americano. Este arte también es metafísico y está saturado de ideas: no reproduce la confusión y la multiplicidad de la Naturaleza, sino que se adhiere a modos definidos de forma y color, y concentra la energía en una sola pasión en lugar de hacer declaraciones interminables de hechos simultáneos... Cada uno de ellos se esfuerza por interpretar lo absoluto como una unidad dinámica, una llama inmóvil pero siempre ardiente, una quietud que abarca una infinidad de movimiento incesante⁵²⁶. El artículo estaba ilustrado con una pintura Rajput del siglo XVII, Krishna, el vaquero divino, que representaba a la divinidad encarnada en un humilde vaquero, ordeñando una vaca en compañía de una joven lechera a la que pronto seducirá. La pintura, escribió, se centraba en un tema espiritual subyacente que era simbólico: la seducción de las lecheras por Krishna era análoga al “cortejo del alma humana por parte del Dios Infinito”⁵²⁷. Los modernistas estadounidenses y europeos que Coomaraswamy comparó con los pintores Rajput no fueron identificados; sin embargo, en un segundo artículo de *Vanity Fair* publicado en septiembre de 1916, fue más específico. Aquí destacaba las pinturas de Gauguin por su

526 Ananda Coomaraswamy, "Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to Modernist'Art ", *Vanity Fair* 7 (julio de 1916): 69.

527 *Ibíd.*

“parecido real” al gran arte religioso del pasado de la India, en este caso, las pinturas rupestres budistas del siglo VI de Ajanta. Revirtiendo las acusaciones de los conservadores que protestaron contra la salida “violenta” del naturalismo de Gauguin, Coomaraswamy escribía que el arte moderno “asumió la apariencia de una revuelta” solo porque la civilización occidental había alcanzado un estado de “decadencia final e incipiente reconstrucción”⁵²⁸.



Khrisna, el divino vaquero, pintura Rajput, s. XVII

528 Ananda Coomaraswamy, "Las pinturas rupestres de Ajanta: un tipo casi único de arte indio clásico que atrae fuertemente a los modernistas", *Vanity Fair* 7 (septiembre de 1916): 98.

Coomaraswamy, por lo tanto, defendió su afirmación de que el arte modernista era idealista haciendo comparaciones entre este y el arte religioso de la India. Esto sentó las bases para su desacuerdo con el crítico de arte inglés Clive Bell.

Bell fue socio de Roger Fry, el pintor modernista y crítico de arte que, en 1910, presentó a un público inglés escéptico a la nueva generación de artistas franceses “posimpresionistas”: Cezanne, van Gogh, Gauguin, Matisse y los fauvistas⁵²⁹. En 1914, Bell publicó un libro, *Art*, que establecía los principios estéticos del posimpresionismo para el mundo de habla inglesa. El arte era inmensamente popular entre quienes frecuentaban el Sunwise Turn, y Jenison y Mary Mowbray–Clarke almacenaron y vendieron muchos ejemplares⁵³⁰.

El libro de Bell era una defensa y exégesis de la “forma significativa”, que identificaba con “la visión espiritual de la vida”. El tema era secundario a los elementos “formales” no representativos de pintura—línea y color, que registraban la importancia emocional del arte. “Para apreciar una obra de arte”, escribía, “necesitamos traer con nosotros nada más que un sentido de la forma y el color y un conocimiento del espacio tridimensional”. Al hacerlo, uno entraría en

529 JB Bullen, introducción a *los postimpresionistas en Inglaterra: The Critical Reception*, ed. JB Bullen (Londres: Routledge, 1988), 1–35.

530 Kendal, 92.

contacto con la “forma pura”, una “realidad” o “cosa en sí misma” evocada por la imaginación del artista⁵³¹.

Tal construcción colocaba la responsabilidad sobre Bell para demostrar que había una tradición artística empeñada en transmitir este formalismo expresivo. En *Arte*, el autor narraba la historia del arte occidental a través de esta lente, afirmando que los artistas “primitivos”, cristianos primitivos, románicos y postimpresionistas compartían el mismo objetivo, a saber, “un deseo apasionado de expresar su sentido de la forma”. Cada vez que esta búsqueda fue desplazada por el deseo de representar el mundo con precisión, contar una historia o simplemente imitar un estilo pasado, el arte declinó. Sobre esta base, Bell condenaba el clasicismo renacentista y todo lo que siguió a su paso, al tiempo que afirmaba que el posimpresionismo, un movimiento iniciado por Cezanne, entre cuyas filas se encontraban Gauguin, van Gogh, Matisse y otros, había invertido el proceso⁵³².

La piedra angular del postimpresionismo era el formalismo. Bell se mantuvo firme en su oposición a los elementos representativos y narrativos, afirmando que “no tenían nada que ver con el arte”. “Solo la forma

531 Clive Bell, *Art* (Nueva York: Frederick A. Stokes, 1914), 160, 12, 27, 213.

532 Ibid., 39–40, 200. Bell atribuye esta motivación, entre otros, a los “primitivos” anónimos y al patriarca del posimpresionismo, Cezanne.

significativa”, insistió, podía provocar la “emoción estética” que daba sentido al arte. Bell estaba ansioso por afirmar que el posimpresionismo encarnaba el “espíritu de la época”, y escribió que el movimiento era, de hecho, “anárquico” –como afirmaban los críticos conservadores– porque su oposición violenta a las convenciones pictóricas y el “materialismo presumido” se hacía eco del temperamento de las luchas sociales actuales. Sin embargo, en esencia, el posimpresionismo era un asunto elitista. Bell tenía poca fe en que más que una pequeña fracción de la humanidad en un momento dado pudiera crear o apreciar esa “forma significativa”⁵³³.

En *The Dance of Siva* Coomaraswamy citó los elogios de Bell a los artistas que expresaban su “exaltación” espiritual a través de la “forma pura”, libre de “cuestiones antiestéticas como las asociaciones”. Aprobaba esta visión, que era monista, subjetiva y desterraba todas las nociones objetivistas de la belleza en favor de “la inmanencia del Absoluto” en el yo. Sin embargo, no estaba de acuerdo con la afirmación de Bell de que el único enfoque del Absoluto para el artista moderno era a través de la “forma pura”. El artista debía comunicar su experiencia, “y para ello”, argumentaba Coomaraswamy, “cualquier tema propio servirá, ya que el Absoluto se manifiesta por igual en lo pequeño y lo grande, lo animado y lo inanimado, el bien y el mal”. El Absoluto era subjetivo, razonaba; por lo tanto, su

533 *Ibíd.*, 225, 42–43, 261.

expresión no podía restringirse a ningún estilo, tema o credo estético. Bell, quien elogiaba “la deliberada purificación del arte de todas las asociaciones”, fue un “filisteo” que no reconocía que los dos mundos del espíritu y la materia eran uno. La mente del artista “se adhiere, no directamente al Absoluto, sino a los objetos de su elección”. “Así volvemos a la tierra”, concluía⁵³⁴.

Esta es la posición que sirvió como guía a Coomaraswamy para evaluar las esculturas de John Mowbray–Clarke, su amigo cercano y esposo de Mary Mowbray–Clarke. En 1919, las Galerías Kevorkian de Nueva York montaron una exposición individual de su obra y Sunwise Turn publicó el catálogo de la exposición, que incluía una introducción de Coomaraswamy y un ensayo de la crítica de arte Amy Murray⁵³⁵.

¿Quién fue John Mowbray–Clarke? Aparte del papel que desempeñó como organizador y expositor en el Armory Show de 1913, se sabe muy poco sobre él⁵³⁶. El catálogo de

534 Coomaraswamy, *La Danza de Siva*, 36, 37.

535 *Un catálogo de esculturas de John Mowbray–Clarke exhibido en las galerías Kevorkian del 7 de mayo al 7 de junio de 1919. Notas de H. Kevorkian, Ananda Coomaraswamy y Amy Murray*, catálogo de la exposición (Nueva York: Sunwise Turn, 1919), en John Mowbray–Clarke Papers, AAA, rollo de microfilme D169–A, fotogramas 0005–0026. No he podido encontrar más información sobre Amy Murray.

536 Expuso once obras en el Armory Show y formó parte del comité de escultura de la Asociación de Pintores y Escultores Estadounidenses; Brown, 104, 296.

la exposición Kevorkian nos informa que creció en Jamaica, asistió a una escuela pública inglesa, trabajó como asistente médico en los barrios marginales del East End de Londres y enseñaba arte en Nueva York antes de retirarse a una granja del condado Brocken, Rockland⁵³⁷. Los relatos sobrevivientes de la fundación y operación de Sunwise Turn en 1916 lo muestran como un “participante silencioso”, siempre en un segundo plano⁵³⁸.

En cuanto a la exhibición, el evento de las Galerías Kevorkian fue su primera exhibición importante desde Armory⁵³⁹. En 1913, Mowbray–Clarke ganó fama como artista socialmente crítico cuyo trabajo atrajo la atención de los políticos radicales de Estados Unidos. El novelista socialista Upton Sinclair, por ejemplo, lo llamó “escultor de la revuelta” en un artículo para *The Independent*. Sinclair estaba particularmente cautivado por las sátiras de

537 Amy Murray, “An Interpretation,” *A Catalog of Sculptures*, cuadro 0016.

538 Ni Loeb ni Jenison ofrecen información sobre su participación en la librería. Los artículos de Carl Zigrosser y Ananda Coomaraswamy tampoco ofrecen nada que arroje luz sobre el asunto.

539 “John Mowbray–Clarke Revealsself”, *Arts and Decoration* 9 (junio de 1919): 64. Descubrí solo una exhibición adicional del trabajo de Mowbray–Clarke antes de 1919. Participó en una exhibición grupal de pinturas, dibujos y esculturas de Modernistas estadounidenses en la Montross Gallery en mayo de 1915. *Exposición de pinturas, dibujos y esculturas*, catálogo de la exposición (Nueva York: Montross Gallery, 1915) en Miscellaneous Exhibition Catalog Collection, AAA, rollo de microfilme 4859, fotogramas 677–93.

Mowbray–Clarke sobre la sociedad de clase alta y las relaciones sociales capitalistas. Típico de las producciones de Armory Show del artista fue *¿Adónde?* (ca. 1913), una obra diminuta (ahora perdida) que representa a “un personaje clerical alto y delgado, sentado en una silla de púlpito y contemplando las virtudes eternas”. “Nunca antes”, declaró Sinclair, se había encontrado con tanto anticlericalismo “empaquetado en un poco de yeso”. Otra pieza, *El árbol* (ca. 1913), tenía menos carga política pero era igualmente poderosa para el novelista socialista. La obra representaba “una joven figura femenina emergiendo del suelo, mientras a sus pies [yacía] otra forma, apenas reconocible, cayendo en descomposición”. Insinuando que uno tenía que tener la conciencia de clase adecuada para apreciar el poder del trabajo de Mowbray–Clarke, Sinclair describió su propio encuentro con un hombre de negocios que, frente a la escultura, no comprendía el tema. Cuando se le informó que la escultura simbolizaba la vida que surge de la muerte, el espectador “rió hasta ahogarse”⁵⁴⁰.

El catálogo de las Galerías Kevorkian enumera un total de setenta y tres obras, incluidas las esculturas reseñadas por Sinclair en su artículo de 1913⁵⁴¹. Las reproducciones del catálogo revelan un cambio radical en el estilo de Mowbray–Clarke. Las primeras obras como *¿Hacia dónde?*

540 Upton Sinclair, “A Sculptor of Revolt”, *Independent* 76 (16 de octubre de 1913): 128, 129, 130.

541 “Lista de obras”, *Catálogo de esculturas*, fotogramas 0017–0020.

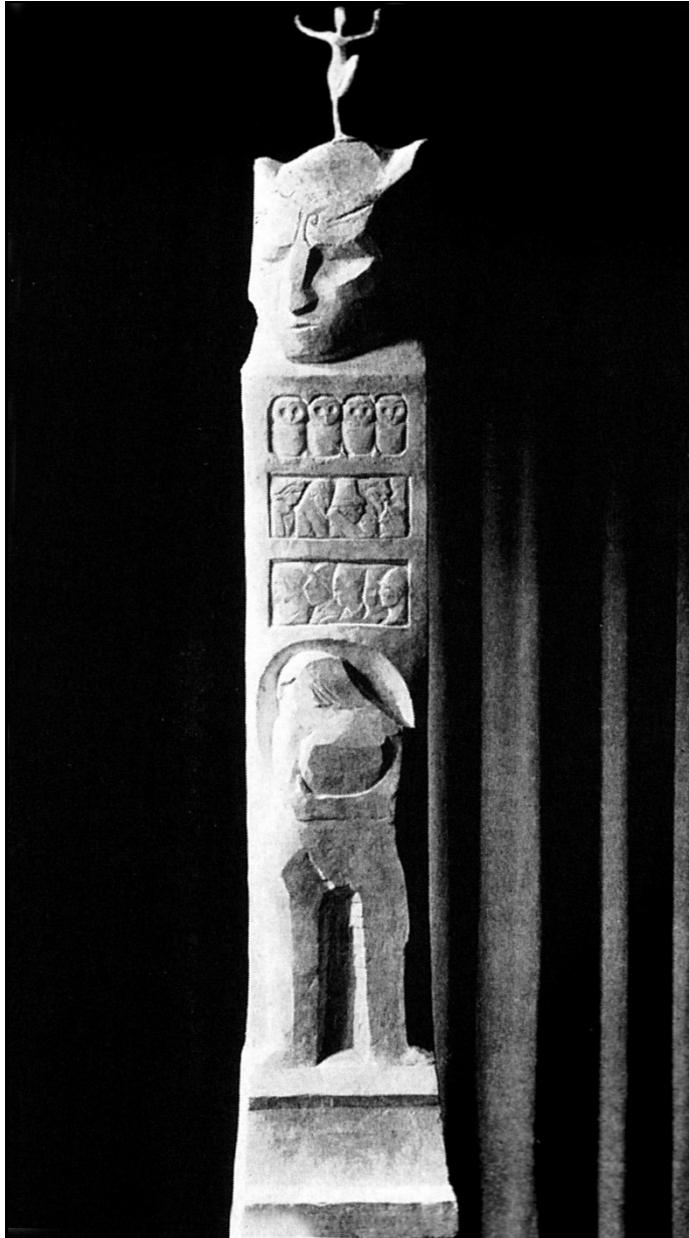
fueron ejecutados a pequeña escala y modelados toscamente, de una manera que enfatizaba la mano del artista. En cambio, las esculturas posteriores tenían un acabado liso y muchas fueron concebidas a escala monumental.



John Frederick Mowbray-Clarke, El árbol, 1913

Broadway (ca. 1919), por ejemplo, estaba destinado a tener doce metros de altura e idealmente se ubicaría en Times Square.

Este trabajo también fue marcadamente diferente de los anteriores ejemplos en la complejidad de su mensaje.



John Mowbray-Clarke. *Broadway*. California. 1919 (perdido). Material y dimensiones desconocidos. Reproducido en Catálogo de esculturas de

John Mowbray–Clarke, 1919. Documentos de John Frederick y Mary Horgan Mowbray–Clarke. Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.

Una vez que se conocían las intenciones de Mowbray–Clarke, uno podía aprehender el significado de las esculturas del Armory Show de inmediato, pero la variedad totémica de la figura simbólica de *Broadway* era más complicada. En la base del monolito, según Mowbray–Clarke, habría una mujer “primitiva”, “la madre de todos los niños”, sumida en profunda meditación. Luego venían tres pequeños paneles en bajorrelieve; dos mostraban una multitud típica de Broadway, y el tercero presentaba cuatro “búhos flemáticos”. Sobre ellos había una enorme cabeza que mostraba “tedio, terrible lasitud y aburrimiento”. Finalmente, “el alma de un efímero”, una corista, coronaba la pieza, donde bailaba “tontamente sobre el polvo y el estiércol arrastrados por el viento de la gran carretera”⁵⁴².

Aunque no tenemos ninguna declaración sobreviviente del artista, las ideas de Coomaraswamy sin duda informaron estas producciones posteriores al Armory: en 1917, Mowbray–Clarke inmortalizó al crítico de arte en un retrato

542 La descripción de Mowbray–Clarke está tomada de un ensayo de NS Wollf titulado “John Mowbray–Clarke and His Work”. Este es el texto de una charla que se conserva entre los papeles de Mowbray–Clarke; NS Wollf, “John Mowbray–Clarke and His Work” (28 de mayo de 1920), Mowbray–Clarke Papers, AAA, rollo de microfilme D169–A, fotograma 0074.

en medallón y Coomaraswamy, en el ensayo principal para el catálogo de las Galerías Kevorkian, comparó a su amigo con un visionario. El gran simbolismo y la monumentalidad de las esculturas posteriores reflejan el deseo del escultor de elevarse a sí mismo a proporciones “como las de un sabio”.



John Mowbray–Clarke, medallón-retrato de Coomaraswamy, 1917

Coomaraswamy abría su artículo kevorkiano defendiendo los aspectos socialmente críticos del trabajo de Mowbray–Clarke con un ataque al modernismo del “arte por el arte”, escribiendo que esta tendencia carecía de la “relación con la vida” que era crucial para un gran trabajo. Luego dirigía su atención a Bell. Además del arte por el arte, “existe otro tipo de arte moderno”, escribía Coomaraswamy, “que apunta a lograr la abstracción mediante la omisión deliberada de todo el contenido”. Este

era análogo a “la búsqueda de la pureza por medio del ascetismo y el retiro de la vida”⁵⁴³. Aquí condenaba el elitismo social de Bell, quien había escrito sobre la “forma pura” del arte como un reino fuera de la vida donde los artistas sensibles y los conocedores del arte podían “refugiarse”. Bell consideraba deseable esta experiencia porque preparaba a los estetas para descender de las alturas “al mundo de los asuntos humanos, equipados para enfrentarlos con valentía e incluso con un poco de desdén”⁵⁴⁴.

El individualismo idealista, que era un componente clave en la revolución permanente posindustrial de Coomaraswamy, nunca pudo adaptarse a tal formalismo elitista. Reiterando un argumento familiar de *La Danza de Siva*, Coomaraswamy escribió: “No hay... verdadera pureza que no sea fiel a la tierra.... Advertencia a todos los idealistas: no es menos importante plantar los pies en la tierra que mantener la cabeza en el aire”. El verdadero gran arte, continuó, expresaba “una visión de la vida tal como se presenta”⁵⁴⁵. La estética formalista de Bell carecía de esta cualidad.

543 Coomaraswamy, introducción a *A Catalog of Sculptures de John Mowbray-Clarke*, AAA, rollo de microfilm DI69-A, fotograma 0007.

544 Bell, 292.

545 Coomaraswamy, introducción a *A Catalog of Sculptures*, fotogramas 0009, 0008.

El logro de Mowbray–Clarke, por otro lado, era haber creado tal arte. Su obra fue “revolucionaria” porque estaba “cerca de la vida real del mundo”, intuyendo la condición de la humanidad según su temperamento, “ya lírica, ya mitopoética, realista o satírica”. Coomaraswamy comparó la sensibilidad artística del escultor con la del “místico asiático” Sukracharya. Sukracharya había observado que las formas de las imágenes están determinadas por la relación entre el “adorador y lo adorado”... es decir, “por la relación que subsiste entre el artista y su tema.” “La realidad del arte”, entonó Coomaraswamy, “depende de la realidad de esta relación”. Mowbray–Clarke, quien dejó de lado su propia personalidad en favor de lo que había “'visto' y 'oído'” en el mundo que lo rodeaba, expresaba la misma visión profunda⁵⁴⁶.

Los lectores de *La danza de Siva* habrían reconocido, en este esbozo monista de la “realidad” mística en la que Mowbray–Clarke había penetrado, signos que marcaban al artista como un individualista idealista de la talla de Nietzsche, Whitman y Blake. Y al igual que sus compañeros “visionarios”, el escultor ofrecía un comentario metafórico, a veces punzante, sobre la sociedad occidental. El catálogo de Kevorkian enumera obras que van desde la alegoría benigna hasta las críticas satíricas del capitalismo, el militarismo y otros males sociales.

546 *Ibíd.*, fotogramas 0010, 0008–0009.

Al revisar la exhibición de Mowbray–Clarke para *Arts and Decoration*, un crítico anónimo lo caracterizaba como “un buscador de significado interno y belleza”, pero estaba preocupado por una “pesada carga de ilustración” en su trabajo. “A medida que avanza la búsqueda”, escribió el crítico, “podemos esperar que el escultor purgue su arte del dualismo que ahora lo vuelve algo desconcertante para el observador imparcial”⁵⁴⁷. En otras palabras, se aconsejaba a Mowbray–Clarke que siguiera la versión del modernismo de Bell y se concentrara en el medio más que en su tema.

Tal vez la apelación del crítico de *Artes y Decoración* a los tropos modernistas defendidos por Bell era también una demanda velada de que Mowbray–Clarke y Coomaraswamy despolitizaran su modernismo tras la Primera Guerra Mundial y los levantamientos revolucionarios que la acompañaron. De hecho, uno puede fácilmente imaginar que la demanda del crítico la realiza un artista que seguía el formalismo posimpresionista de Bell; sin embargo, tal consejo era antitético para un artista socialmente crítico como Mowbray–Clarke o, para el caso, Coomaraswamy.

El sentido del modernismo de Coomaraswamy era el papel transformador del artista en la sociedad. El modernismo no estaba impulsado por un deseo de escapar del mundo, como argumentaba Bell, sino por un individualismo idealista que aspiraba a cambiarlo. El trabajo de Mowbray–Clarke

547 “John Mowbray–Clarke se revela a sí mismo”, pág. 64.

estaba a la altura de Coomaraswamy porque él también consideraba el arte como un asunto eminentemente social. De ahí los temas de sus esculturas, que iban desde la “autocomplacencia y el depredador que se aprovecha de ese estado” en *Sus dioses* (ca. 1919) hasta la “humanidad aturdida” en *Y así termina la guerra* (ca. 1919)⁵⁴⁸.

En resumen, Coomaraswamy combinó la llamada a un retorno global a las formas de producción de artes y oficios con un individualismo nietzscheano que estaba profundamente arraigado en las tradiciones religiosas indias. El estado mental individualista del artista, no el formalismo abstracto, adjudicaba qué modernismo admiraba. El individualismo idealista, por lo tanto, era una opción potencial para cualquier artista, abstraccionista o no. El siguiente capítulo examina un caso puntual: Rockwell Kent.

548 Estoy citando la "Lista de obras" de Mowbray–Clarke, *un catálogo de esculturas*, marcos 0017–0018.

Capítulo VII

MATRIZ NIETZSCHEANA

Coomaraswamy y sus seguidores en Sunwise Turn introdujeron otro discurso más al modernismo anarquista: la afirmación de que los artistas que lograron el estado requerido de individualismo idealista fueron precursores de un “nuevo internacionalismo” opuesto al capitalismo, el gobierno estatal y el conflicto social que estas instituciones engendraban. En 1918, Rockwell Kent compartió este credo, gracias a un aprendizaje anarquista con Bayard Boyesen y Carl Zigrosser.

Kent y Zigrosser se conocieron por primera vez a través de Boyesen, el anarquista y profesor de inglés de la Universidad de Columbia cuyas actividades en nombre del Centro Ferrer se abordaron en el capítulo 1. En el verano de 1910, Kent conoció a Boyesen mientras dirigía una escuela de arte de verano en la isla de Maine, Monhegan, donde

Henri, George Bellows y otros artistas solían retirarse para pintar. Los dos se hicieron muy cercanos y, hacia el final del verano, Kent y su nuevo amigo decidieron fundar una escuela de arte comunal (desafortunadamente, el proyecto nunca se materializó)⁵⁴⁹.

Boyesen regresó a Nueva York a fines de agosto y, cuando terminó la escuela de verano de Kent en octubre, él también se mudó a la ciudad. A principios de octubre, Boyesen invitó al artista a dar una charla sobre arte en el Boar's Head Club de la Universidad de Columbia, un foro extracurricular donde cada mes se invitaba a una persona diferente a hablar⁵⁵⁰. Zigrosser, que fue alumno de Boyesen, data su amistad con el pintor en este discurso, en el que Kent declaraba que no solo era un artista sino también “un ser humano consciente de la injusticia social y lo suficientemente altruista como para hacer algo al respecto”⁵⁵¹.

En sus memorias, Zigrosser escribe que Boyesen fue la “inteligencia literaria más sofisticada” que conoció en Columbia⁵⁵². Las notas del diario de Zigrosser del 24 de noviembre de 1912 de la conferencia del Centro Ferrer de

549 David Traxel, *An American Saga: The Life and Times of Rockwell Kent* (Nueva York: Harper and Row, 1980), 50.

550 Antliff, “Carl Zigrosser”, 16.

551 Carl Zigrosser, *My Own*, 36–37.

552 *Ibíd.*, 65.

Boyesen “El anarquismo y el espíritu imaginativo” transmiten la militancia de la política de su mentor. Boyesen comenzó a notar la tendencia entre los radicales a caer en el “dogma” y argumentó que los anarquistas no deberían aceptar “nada porque tenga la autoridad de la tradición o la razón”. En una ocasión en el Partido Socialista, describió su experiencia de dar una conferencia en una reunión socialista, donde la audiencia buscaba, en la discusión posterior a la conferencia, “encajar sus ideas en su filosofía socialista”. En lugar de emular a estos socialistas, Boyesen llamaba a los anarquistas a buscar “el lado imaginativo del hombre como expresión de la personalidad” mediante la realización de una constante “evaluación de la vida”⁵⁵³. Su charla, registrada por Zigrosser, culminó con un llamamiento a seguir los ejemplos de van Gogh, Matisse y Picasso:

Abogó (no con espíritu propagandístico porque poco le importaba si la gente aceptaba o no su punto de vista) que el individuo hiciera una valoración de la vida en cada momento de su ser, que dissociara toda acción e impresión de la razón, la conciencia social, o los hechos de la vida cotidiana.... Uno debe evaluar la vida constantemente, y no dejar que lo que hizo o pensó ayer, interfiera con obtener la máxima realización de la

553 Carl Zigrosser, “A Commonplace Notebook to Be Kept with My Manuscripts”, entrada, 24 de noviembre de 1912, Carl Zigrosser Papers, AAA, microfilm roll 4664, frame 70.

vida en el momento presente.... Lo que algunos artistas (como van Gogh y Matisse en la pintura o Picasso en la escultura) habían hecho por el arte, es decir, reivindicar el derecho a reconstruir y remodelar el arte absolutamente en la imaginación, él lo haría de por vida. Llevó el anarquismo a su extremo absoluto⁵⁵⁴.

El concepto de “valoración” de Boyesen se derivaba de la doctrina individualista de la transvaloración de valores de Nietzsche, y se refería a la voluntad de existencia de valores contruidos únicamente sobre la base de la individualidad particular⁵⁵⁵. Para Nietzsche, una crítica implacable de todos los valores recibidos de la sociedad solo podía terminar en un nihilismo paralizante o en la afirmación de la existencia a través de un proceso de transvaloración que satisficiera las necesidades de la propia personalidad. La naturaleza irreductiblemente individualista de nuestro ser quedaba resumida en su concepto de “voluntad de poder”: el acto continuo de autoafirmación en el que el individuo

554 *Ibidem*.

555 Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Hugh Tomlinson (London: Athlone Press, 1983), 171. En palabras de Nietzsche, “Valorar *en sí mismo* no es más que esto: *la voluntad de poder*”. Véase Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder: un intento de transvaloración de todos los valores*, trad. Anthony M. Ludovici (Nueva York: Macmillan Co., 1910), 2:146.

niega o afirma la vida, aceptando, destruyendo o creando valores en el proceso⁵⁵⁶.

En el Centro Ferrer, Boyesen habló de la transvaloración como ejercicio individualista de la voluntad de poder; el anarquista formularía continuamente nuevos valores para obtener “la máxima realización de la vida en cada momento presente” y, al hacerlo, transformaría la experiencia de vivir en una “expresión de la personalidad [de uno]”⁵⁵⁷. Esta asociación de la valoración libremente ejercida con la creatividad artística también era nietzscheana. En *La voluntad de poder*, Nietzsche identificaba la creatividad artística como un ejercicio ejemplar de la voluntad de poder y especulaba acerca de un futuro “filosófico artístico” que “se mantendría a una distancia tan grande de sus semejantes como para moldearlos”⁵⁵⁸.

Después de la conferencia, algunos en la audiencia se opusieron acaloradamente a las ideas de Boyesen, pero Zigrosser encontró la lógica de su llamado a los anarquistas para emular a los transgresores, valorando a nietzscheanos

556 Deleuze, *Nietzsche y la Filosofía*, 171, 54.

557 Zigrosser, “A Commonplace Notebook”, entrada, 24 de noviembre de 1912, fotograma 708.

558 Nietzsche, *La voluntad de poder*, 2:239. Esta cita está tomada del pasaje inicial de un capítulo titulado “La voluntad de poder en el arte”. El capítulo es una colección de fragmentos que combina la crítica del estado del arte actual con el análisis de la creatividad artística como modelo para el ejercicio de la voluntad de poder.

como Picasso como “inexpugnables”. Cuando terminó el intercambio de la posconferencia, él y Boyesen se dirigieron al Club de la Universidad de Columbia, donde continuaron la discusión. Aquí Boyesen amplió su noción de un “espíritu imaginativo” anarquista, dando a su análisis una lectura de clase al sugerir que la burguesía era incapaz de lograrlo. Boyesen le dijo a Zigrosser que “su filosofía probablemente solo funcionaría con personas excepcionales, con genios, porque los burgueses no lograban alejarse de sus ideas y valoraciones cotidianas convencionales el tiempo suficiente para vivir imaginativamente”⁵⁵⁹.

Evidentemente, Zigrosser tomó este argumento en serio. En su siguiente entrada en el diario, fechada el 29 de noviembre de 1912, acababa de asistir a una obra de teatro de George Bernard Shaw y escribió que “la gran misión de Shaw en el mundo, como la de Boyesen, consistía en sacar a la gente de los ritmos naturales de la vida, y trastornar toda su dichosa y monótona complacencia”⁵⁶⁰. Al día siguiente registra sus reflexiones sobre la “vulgaridad” de los “nuevos ricos” que encuentra en la Quinta Avenida que “muestran su ignorancia y mal gusto... mientras recogen fragmentos de jerga artística” en un intento de “adquirir una pizca de cultura de la que no tienen la menor comprensión”. Claramente, el espíritu imaginativo de

559 Zigrosser, “A Commonplace Notebook”, entrada, 24 de noviembre de 1912, fotogramas 708, 709.

560 *Ibíd.*, entrada, 29 de noviembre de 1912, cuadro 709.

Boyesen no se encontraba entre los “parásitos mimados” de la Quinta Avenida⁵⁶¹. Durante el invierno y el verano de 1912, Zigrosser se retiró a la granja de su familia, donde estudió los libros de Nietzsche y leyó *Así habló Zarathustra*, *La voluntad de poder*, *La alegre ciencia*, *El nacimiento de la tragedia* y *Ecce Homo*⁵⁶². Zigrosser no dejó ningún otro registro de su progreso teórico durante este tiempo, pero su compromiso con el tipo de anarquismo antiburgués de Boyesen volvió a emerger al año siguiente en un artículo del 11 de junio de 1913 titulado “Domingo en Haledon” que escribió para el periódico socialista *New York Call*⁵⁶³. Haledon era el pequeño pueblo a las afueras de Paterson, Nueva Jersey, donde la IWW encabezaba una huelga prolongada por un aumento salarial y mejores condiciones de trabajo en las fábricas de seda de Paterson. La policía y el gobierno de la ciudad de Paterson reprimieron brutalmente a los huelguistas y les negaron el derecho a reuniones públicas, obligándolos a reunirse en Haledon, donde el ayuntamiento simpatizaba con su situación⁵⁶⁴. De marzo a julio, miles de trabajadores de la seda se reunían periódicamente frente a una casa en las afueras de Haledon y escucharon al líder obrero anarquista italiano Carlo Tresca y otros oradores. Los

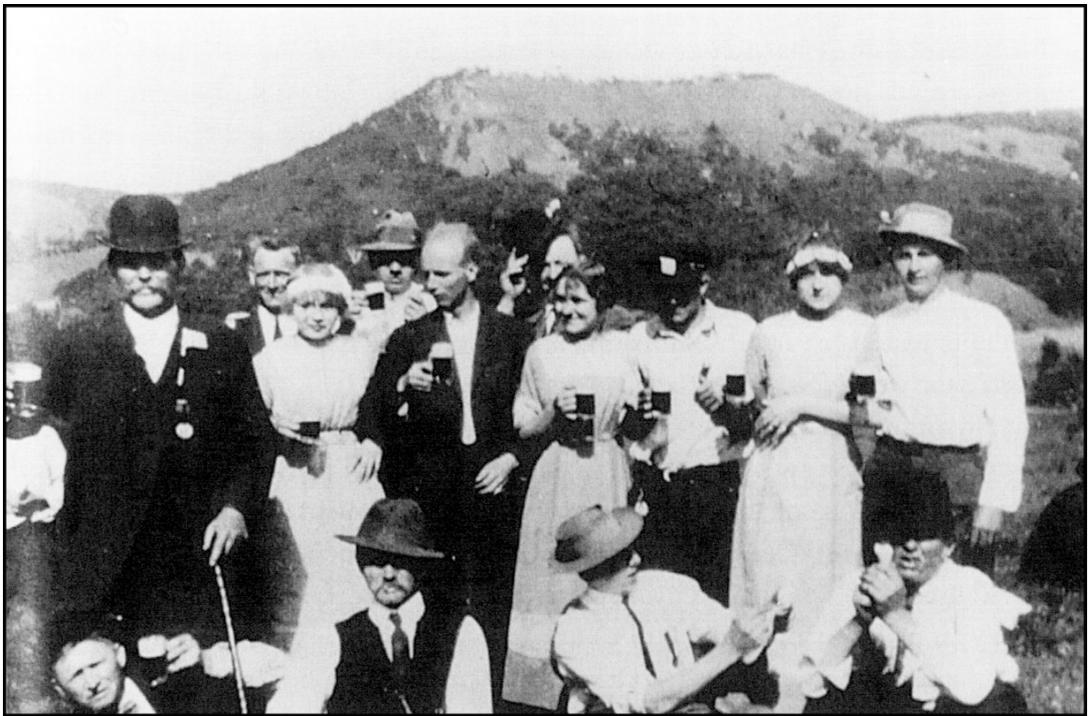
561 Ibid, entrada, 30 de noviembre de 1912, fotogramas 710–11.

562 Zigrosser, *My Own*, 52.

563 Carl Zigrosser, “Sunday at Haledon”, *New York Call*, 11 de junio de 1913, pág. 6.

564 Ann Huber Tripp, *The IWW and the Paterson Silk Strike* (Urbana: University of Illinois Press, 1987), 68, 70–72.

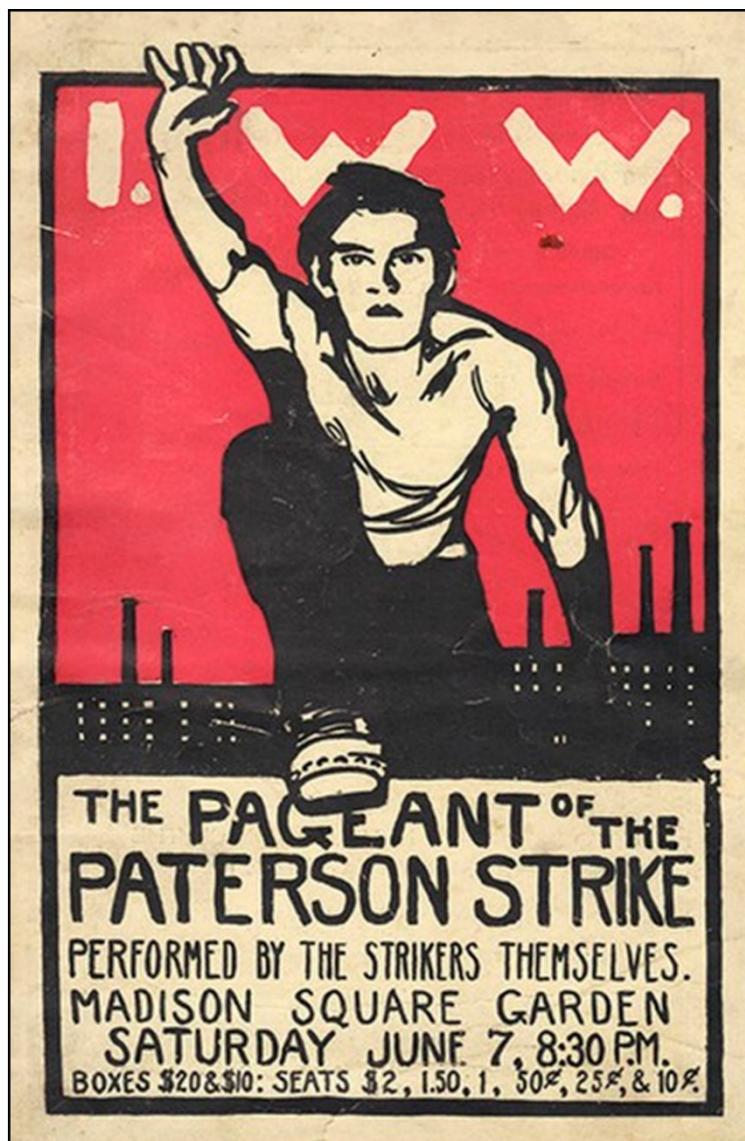
anarquistas y socialistas de Nueva York, incluidos los anarquistas del Centro Ferrer, acudieron a Paterson. Ese verano, muchos de los neoyorquinos ayudaron a los huelguistas a organizar el *Paterson Pageant* del 7 de junio de 1913 en Madison Square Gardens, un evento que cautivó la imaginación de los radicales de toda América del Norte. De hecho, Kent, que entonces trabajaba en Winona, Minnesota, organizó una “Convención internacional contra los jefes” y un picnic para coincidir con el concurso⁵⁶⁵.



Convención internacional contra los jefes de los trabajadores, Winona, Minnesota, 8 de junio de 1913. Kent está de pie en el centro, sin sombrero.

565 Steve Golin, *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913* (Philadelphia: Temple University Press, 1988), 135–50, 157–178. El evento de Kent se analiza en Francis Pohl, “Rockwell Kent and the Vermont Marble Workers' Strike, *Archivos de American Art Journal* 29, núms. 3 y 4 (1989): 58.

En su relato de primera mano de una de las reuniones de Haledon, Zigrosser caracterizó la conciencia de los huelguistas de Paterson como individualista y artística. Liberados por la huelga de la opresiva monotonía de la rutina de la fábrica, los trabajadores de Paterson descartaron “todas las valoraciones artificiales de la sociedad” y recuperaron sus “valores personales”.



Robert Edmond Jones, cartel del espectáculo de la huelga de Paterson, representada por los huelguistas en el Madison Square Gardens, 1913

La afirmación resultante de la personalidad estaba realzando “el sentimiento de masa al inyectarle cierta espontaneidad y proporcionarle un trasfondo común de simpatía mutua”. En el curso de su lucha, “con todas sus jugadas y contrajugadas”, los huelguistas fueron conmovidos por “la emoción del heroísmo, de la audacia y la perseverancia, todos los cuales son sinónimos de expresión artística”. Liberados de los valores de la sociedad capitalista y animados por este espíritu artístico, se habían vuelto “simples y primitivos en sus pensamientos y acciones” y ahora estaban comprometidos en la acción directa para satisfacer sus necesidades compartidas. Los trabajadores se habían “reunido y aprobado una ley sobre la jornada de ocho horas” y se disponían a realizar un desfile huelguístico, “sin preparación ni ensayos”, en el que “el impulso espontáneo del proletariado encontrará expresión en este nuevo campo”. Para Zigrosser, el símbolo perfecto de los huelguistas rebeldes de Paterson era el cartel del desfile que mostraba a “un trabajador levantándose de los molinos-fábrica tomando por fin conciencia no sólo de su fuerza y poder sino también de su arte”⁵⁶⁶.

Aquí Zigrosser extendía el anarquismo nietzscheano de Boyesen para abarcar a una masa de huelguistas de la IWW, que estaban convirtiendo su valoración individual en una fuerza revolucionaria. Los proletarios creativos se enfrentaron a una burguesía culturalmente estéril, cuyo

⁵⁶⁶ Zigrosser, “Haledon”, 6.

orden social explotador estaba siendo sacudido por una revuelta que Zigrosser consideraba artística.

¿Podrían Boyesen y Zigrosser haber influenciado a Kent? Zigrosser fue invitado al apartamento del artista en Nueva York en el invierno de 1911 y nuevamente en el otoño de 1912, cuando Kent le presentó a Walter Pach⁵⁶⁷. Las relaciones solo se intensificaron en 1917 cuando renovaron los lazos mientras estaban de vacaciones en la isla de Mohegan. Parece muy probable que discutieran el anarquismo, y Kent ciertamente habría estado interesado en lo que Zigrosser tenía que decir, dada su propia inclinación por la política anticapitalista (en 1904 se había unido al Partido Socialista)⁵⁶⁸. Además, Kent ya estaba bastante entusiasmado con las ideas de Boyesen sobre el arte. Recordando su primer encuentro en el verano de 1910, escribió: “Aunque, y en contraste con mis convicciones socialistas, [Boyesen] se calificó a sí mismo de anarquista filosófico, estábamos totalmente de acuerdo en cuanto a la estrecha interrelación de todas las artes, y de su relación con los problemas de la humanidad que encuentran expresión, y deberían encontrar su solución, en la política”⁵⁶⁹. En otras palabras, el apoyo al Partido Socialista no impidió una afinidad con el anarquismo

567 Antliff, “Carl Zigrosser”, 19.

568 Carl Zigrosser, *Un mundo de arte y museos* (Philadelphia: Art Alliance Press, 1975), 131, 28.

569 Rockwell Kent, *It's Me O Lord* (Nueva York: Dodd, Mead, 1955), 202.

artístico de Boyesen. Aparentemente, el interés de Kent se profundizó ese mismo año en Nueva York, donde se mudó a un departamento justo debajo del de John Sloan a principios del otoño de 1910. En su diario fechado el 11 de octubre de 1910, Sloan comentaba sobre la cálida amistad de su vecino con Boyesen y registró que Kent acababa de darle [a Sloan] una copia de “Dios y el Estado de Bakunin”⁵⁷⁰.

Más evidencia del giro de Kent hacia el anarquismo llegó en 1912, cuando se unió a la IWW⁵⁷¹. Se inscribió justo cuando el Partido Socialista se divorciaba oficialmente del sindicato en una enmienda especial a la constitución del partido, aprobada en su convención nacional en la primavera de 1912. La enmienda establecía: “cualquier miembro del partido que se oponga la acción política o abogue por el sabotaje u otros métodos de violencia como arma de la clase obrera para contribuir a su emancipación será expulsado de la afiliación al partido”⁵⁷². Esto puso fin a un breve período de tenue coexistencia entre 1908 y 1912, cuando algunos miembros prominentes de la IWW también participaron en las actividades del Partido Socialista. La decisión de Kent de unirse a la organización en 1912, por lo tanto, fue un rechazo rotundo del socialismo parlamentario a favor del sindicalismo más militante de la IWW. En

570 Sloan, 464.

571 Rockwell Kent, *It's Me O Lord*, p. 273.

572 Bill Haywood, *Libro de Bill Haywood* (Nueva York: International Publishers, 1929), 258.

palabras de Kent, en ese momento “simpatizaba profundamente con el movimiento obrero revolucionario”⁵⁷³.

Kent también se opuso apasionadamente a la Primera Guerra Mundial. Se había ido de los Estados Unidos a Terranova en marzo de 1914 para explorar la creación de la escuela de arte que él y Boyesen habían discutido en Monhegan; pero, después de que se declaró la guerra en agosto, sus demostraciones públicas de desprecio por los fanatismos anti-alemanes azuzados en la colonia británica ofendieron tanto a las autoridades que lo expulsaron en julio de 1915. Regresó a Nueva York para ganarse la vida a duras penas como ilustrador de revistas como *Vanity Fair* y otras revistas populares. Cuando Estados Unidos entró en guerra en abril de 1917, la histeria a favor de la guerra en su propio país se volvió “inaguantable”. Buscando escapar del fervor de la guerra, partió de Nueva York hacia Alaska en julio de 1918 y permaneció allí hasta marzo de 1919⁵⁷⁴. Sin embargo, antes de irse, Kent publicó una carpeta, *Las siete edades del hombre* (1918), que describía la vida abreviada de un soldado en cuatro paneles⁵⁷⁵. Pasando de la infancia

573 Rockwell Kent, *It's Me O Lord*, p. 273.

574 *Ibíd.*, 300, 307, 324, 326, 341.

575 Estoy en deuda con Jake Wien por llamarme la atención sobre las *Siete Edades del Hombre*. Rockwell Kent, *Las siete edades del hombre* (1918); Colección de la Biblioteca, Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York.

a la edad adulta, un joven descubre las maravillas de la naturaleza y la belleza del amor antes de morir ignominiosamente en el cuarto panel en el fangoso campo de batalla de Europa. La portada del portafolio presentaba un tocón de árbol estéril derribado por un rayo y una cita de *Como gustéis* de Shakespeare: “Y si un hombre en su tiempo interpreta muchos papeles, sus actos son de siete edades”⁵⁷⁶. El ingenuo recluta de Kent, sin embargo, solo vivió cuatro años.

La antipatía de Kent por el conflicto en Europa fue compartida por Zigrosser y sus camaradas, quienes también tuvieron que aceptar el colapso de la izquierda europea. Cuando estalló la guerra en 1914, la mayoría de los partidos socialdemócratas de Europa y varias organizaciones anarquistas se volvieron nacionalistas⁵⁷⁷. Los anarquistas

576 William Shakespeare, *Como gustéis*, 2.7.139; Robert Rightmire, "Odié la guerra", *Kent Collector* 1 (primavera de 1996): 4.

577 El Partido Socialista Estadounidense siguió oponiéndose; Weinstein, 119. El giro más impactante de los acontecimientos en el movimiento anarquista internacional ocurrió poco después de que comenzara la guerra, cuando Kropotkin se pronunció a favor de la guerra en una “Carta abierta” de octubre de 1914 publicada en la revista anarquista inglesa *Freedom*. Poco tiempo después, Kropotkin fue expulsado del grupo *Freedom* y la gran mayoría de los anarquistas ingleses adoptaron una posición contraria a la guerra; John Quail, *The Slow–Burning Fuse: The Lost History of the British Anarchists* (Londres: Paladin, 1978), 288. La mayoría de los anarquistas se opusieron a la guerra; sin embargo, Kropotkin pudo convencer a una pequeña camarilla de dieciséis anarquistas de renombre internacional a su posición. Esta camarilla incluía al editor de *Les temps nouveaux*, Jean Grave, quien saludó el inicio de la guerra condenándola, pero luego redactó

del Centro Ferrer reaccionaron a estos hechos con un editorial en *La Escuela Moderna* expresando horror por la carnicería y denunciando a los trabajadores y radicales que se habían precipitado “con alegría, sin vacilar hacia las armas” en una guerra que sólo beneficiaba al capital⁵⁷⁸.

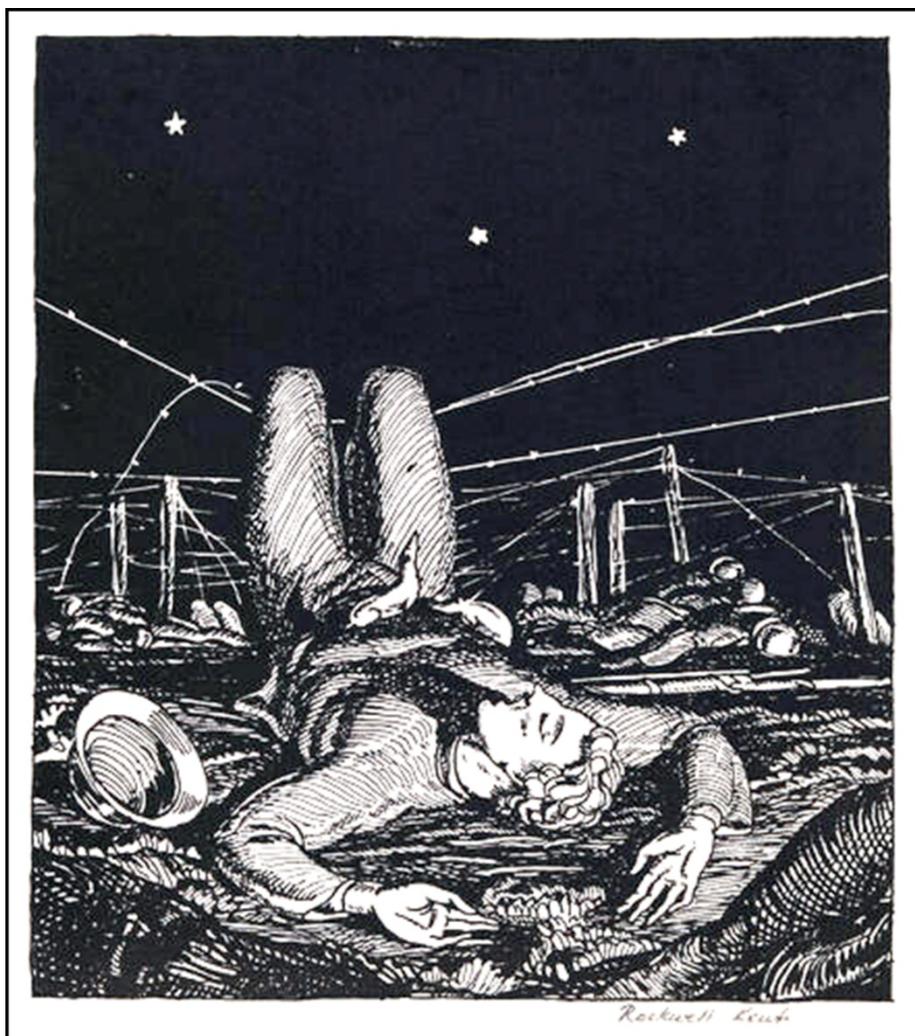
A principios de 1915, Henri secundó esta condena en una punzante declaración contra la guerra, “My People”, para el *Craftsman* y volvió a publicar sus segmentos más polémicos para una audiencia mucho mayor en una entrega de dos partes publicada en el periódico *New York Call*⁵⁷⁹. En su primera entrega del *Call*, “Nuestro pequeño nacionalismo”, Henri escribía que los verdaderos artistas eran “rebeldes” y antipatriotas “universales” que se habían liberado de los lazos de familia, nación y raza que conforman “nuestro pequeño nacionalismo”. “Los artistas rebeldes ofrecieron a

una "Declaración" anti-alemana de 1916 con Kropotkin pidiendo apoyo a la entente. La declaración fue publicada en el periódico probélico *La bataille*, órgano del sindicato anarquista sindicalista francés CGT, cuya dirección también había pasado de una postura antibelicista a una belicista; Patsouras, 87.

578 Harry Kelly, “War”, *Modern School* 1 (1 de septiembre de 1914): 6–7. Kelly acusó a la monarquía alemana de iniciar la guerra y condenó al Partido Socialdemócrata Alemán por no predicar el “antimilitarismo con tanta energía como sus camaradas franceses”. En consecuencia, argumentó Kelly, los activistas antibélicos disidentes en Alemania habían sido incapaces de suscitar un sentimiento antibélico entre la clase trabajadora en el período de crisis que condujo al conflicto. Inicialmente, Zigrosser compartió este sentimiento; sin embargo, a medida que avanzaba la guerra, dejó de hacer tales distinciones. Zigrosser, *My Own*, 56.

579 Robert Henri, "My People", *Craftsman* 21 (febrero de 1915): 450–69.

las masas “el camino a la belleza, a una verdadera cultura” –codificación de Henri basada en Tolstoi– a través de la “visión directa de la verdad”, pero la sociedad temía a estos visionarios y buscaba restringir la libertad que representaban a través de instituciones de opresión, como las academias de arte.



Rockwell Kent. El soldado. Del portafolio Las Siete Edades del Hombre. 1918. Litografía. Hoja: 4–13/16 pulg. x 4–3/16 pulg.; imagen: 4–5/8 pulg. x 4 pulg. Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York. Regalo de Juliana Force. Fotografía © 2001 Museo Whitney de Arte Americano.

La hostilidad hacia la libertad, concluía Henri, provocó “todo el desastre que al mundo depara”⁵⁸⁰.

En la segunda entrega, “La máquina de guerra”, Henri declaraba que su propio “amor por la humanidad” era “individual, no nacional”. La fuerza vital de cada individuo reflejaba el orden natural del universo. Este era un orden análogo a los armónicos de la escala musical, las leyes de la proporción en la escultura o las armonías de color del arco iris. “En todas partes encuentro que en el momento en que se comprende y se muestra libremente el orden en la naturaleza”, escribió, “el resultado es nobleza: el campesino irlandés tiene nobleza de lenguaje y expresión facial; el indio norteamericano tiene nobleza de aplomo, de gesto; casi todos los niños tienen nobleza de impulso”⁵⁸¹. Continuaba:

Este orden debe existir o el mundo no podría mantenerse unido y es una visión del orden lo que permite a un artista en cualquier línea capturar y presentar a través de su imaginación la maravilla que estimula la vida. Es el desorden en la mente del hombre lo que produce el caos del tipo que provoca la guerra que nos abrumba hoy. Es la incapacidad de ver las

580 Robert Henri, “Our Little Nationalism”, *New York Call*, sec. de la revista, domingo 27 de junio de 1915, pág. 3.

581 Robert Henri, “The War Machine”, *New York Call*, sec. de la revista, domingo 4 de julio de 1915, pág. 11.

diversas fases de la vida en su relación última lo que provoca el militarismo, la esclavitud, el anhelo de una nación por conquistar a otra, la voluntad de destruir con fines egoístas e inhumanos⁵⁸².

Aquí Henri recapitulaba el modelo de revolución anarquista–comunista de “armonía y libertad” que había discutido con Goldman en 1912 (ver cap. 1). Los revolucionarios que construyeron movimientos insurreccionales de masas fueron “hombres con una visión de orden” que fundaron su propio bienestar sobre el de la humanidad. Defendían la liberación social y se oponían al “institucionalismo” autoritario que permitía a los pocos que dirigían la “máquina de guerra” ejercer su dominio sobre la mayoría. La paz y la belleza solo pueden prosperar bajo la libertad, Henri concluía: “cuando el poeta, el pintor, el científico, el inventor, el trabajador, el filósofo vean la necesidad de trabajar juntos por el bienestar de la especie, un hermoso orden será el resultado y la guerra será tan imposibles como lo es la paz hoy”⁵⁸³. Estas mismas ideas inspiraron su tributo a Goldman, publicado en la edición de marzo de 1915 de *Mother Earth*. El apoyo de Goldman a un nuevo orden social, basado en “la libertad y el crecimiento del espíritu humano”, escribió Henri, la marcó como una de las más grandes libertarias del mundo y como enemiga de “todas aquellas instituciones de nuestra civilización, que...

582 Ibídem.

583 Ibídem.

provocan guerras, luchas laborales, y toda clase de prostitución y educación que no libera el espíritu”⁵⁸⁴.

Mientras Henri hablaba en contra de la guerra en *Craftsman*, *New York Call* y *Mother Earth*, Zigrosser también se lanzaba al activismo contra la guerra. “El espectáculo de las iglesias de los Estados opuestos orando por el éxito de cada ejército” era “repugnante”, escribió, al igual que el comportamiento de los radicales, socialistas y reformadores liberales que habían condenado “las siniestras maquinaciones de la guerra”, de los traficantes y fabricantes de armamento”, pero ahora “acudían en masa a los colores, junto con el resto de la carne de cañón”. Al ver todas las guerras como “asesinatos organizados por una imbecilidad colosal”, Zigrosser decidió resistir de cualquier manera que pudiera. Participó en manifestaciones contra la guerra y trabajó con varias organizaciones que se oponían a la guerra durante la duración de las hostilidades⁵⁸⁵.

Así como analizó la conciencia revolucionaria de los huelguistas de Paterson en términos nietzscheanos, Zigrosser teorizó sobre la Primera Guerra Mundial. En un ensayo inédito, caracterizó la guerra y la movilización de la sociedad como “la caída de la personalidad y la apoteosis

584 Robert Henri, "Una apreciación de un artista", *Mother Earth* 10 (marzo de 1915): 415.

585 Zigrosser, *My Own*, 56, 57.

del instinto de rebaño”⁵⁸⁶. Aquí Zigrosser se basó en *La gaya ciencia*, donde Nietzsche escribía:

La conciencia no pertenece realmente a la existencia individual del hombre sino a su naturaleza social o de rebaño; que como se sigue de esto, ha desarrollado sutileza sólo en la medida en que esto es requerido por la utilidad social.... Nuestros propios pensamientos están continuamente gobernados por el carácter de la conciencia y traducidos de nuevo a la perspectiva del rebaño. Fundamentalmente, todas nuestras acciones son del todo incomparables, personales, únicas e infinitamente individuales; no hay duda de eso. Pero en cuanto los traducimos a la conciencia ya no parecen serlo⁵⁸⁷.

Nietzsche consideraba el instinto de rebaño como un aspecto perdurable de la naturaleza humana, pero no insuperable. Para él, los valores, conceptos y convenciones ligados a la conciencia podrían ser superados a través de la individualidad única de cada uno, lo que permitiría debilitar el control de la sociedad y abriría el camino al ejercicio de la voluntad de poder como proceso de autodeterminación y afirmación⁵⁸⁸. Eran estos individuos autoafirmativos, los

586 Carl Zigrosser, “Ensayo sobre la guerra”, Carl Zigrosser Papers, AAA, rollo de microfilme 4664, fotogramas 1321–1322.

587 Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, trad. Walter Kaufman (Nueva York: Vintage, 1974), 299–300.

588 Ted Sadler, “Politización posmoderna”, *Nietzsche, Feminismo y teoría*

“verdaderos seres humanos, aquellos que ya no son animales, los filósofos, los artistas y los santos” quienes estaban destinados, en palabras de Nietzsche, a “levantarnos” de la conciencia animal⁵⁸⁹.

En su ensayo, Zigrosser escribía que la represión indiscriminada de quienes se oponían a la mayoría pro-guerra era un ejemplo de la “voluntad de poder a través de la clasificación social” animalista que pisoteaba las prerrogativas del individuo y paralizaba “todo pensamiento y acción independientes” y toda cultura artística y científica.” Con el estallido de la guerra, aquellos que resistieron fueron etiquetados como extranjeros aliados con el enemigo, independientemente de los méritos individuales de cada caso. “Este vasto poder que el grupo posee colectivamente”, escribía Zigrosser, “es tanto más desastroso cuanto que está dividido en grupos nacionales separados que reaccionan brutalmente entre sí”. “Guerra y Estado” eran las ideas sobre las que habían cristalizado y entrado en conflicto los diversos grupos nacionalistas⁵⁹⁰. “Por eso”, concluía:

Me opongo a todas las guerras libradas por el Estado,
a todas las guerras organizadas y conducidas por

política, ed. Paul Paton (Londres: Routledge, 1993), 234–35.

589 Friedrich Nietzsche, *Meditaciones intempestivas*, trad. Walter Kaufman (Nueva York: Vintage, 1983), 159.

590 Zigrosser, “Ensayo sobre la guerra”, cuadro 1321.

gobiernos nacionales. Tales guerras son meramente violencia a gran escala institucionalizada y hecha eficiente por el Estado. Es asesinato legalizado, el traspaso de una grave responsabilidad de un individuo a una corporación abstracta y por lo tanto sin alma.... No estoy dispuesto a renunciar en ninguna crisis a mi privilegio de libertad de expresión y crítica inteligente. Sólo mediante la vigilancia y el examen más implacables se refinan los elementos de la civilización y se asegura el progreso. Y sólo mediante una posición absoluta contra la guerra se puede despejar el camino para su abolición. Hay algunas cosas sobre las que no puede haber compromiso⁵⁹¹.

La oposición a la Primera Guerra Mundial era sinónimo de la defensa del propio progreso humano, que dependía de la “vigilancia y el examen implacables” de los individuos libres, cuyo potencial revolucionario tuvo cuidado de afirmar⁵⁹². Zigrosser vio transvalorar a los individuos como la fuerza progresista en la sociedad; la grave amenaza a las libertades civiles planteada por los Estados–nación en guerra, por lo tanto, tenía que ser superada a toda costa.

591 *Ibíd.*, fotogramas 1321–1322.

592 Tenga en cuenta que Zigrosser no renunciaba a la violencia per se, solo a la violencia "promocionada por el estado". Claramente reconocía que el capitalismo no sería derrotado sin luchar.

En mayo de 1916, los anarquistas de Nueva York respondieron a las propuestas del gobierno para promulgar el registro militar obligatorio formando la Liga de la No-Conscripción⁵⁹³. Algún tiempo después de la fundación de la liga, Zigrosser se unió a ella, sirvió en su comité organizativo y participó en la elección del 24 de marzo de 1917 de la junta ejecutiva de la liga⁵⁹⁴. La Liga No-Conscription creció rápidamente y se llevaron a cabo una serie de reuniones en Nueva York y otras ciudades durante 1916-17. Al mismo tiempo, las autoridades locales, estatales y federales intensificaron sus ataques contra el movimiento anarquista con cierres forzados de reuniones, allanamientos policiales, arrestos e intimidación física entre policías, militares y civiles⁵⁹⁵.

Una vez que Estados Unidos entró en guerra en abril de 1917, se desató una campaña de terror antianarquista, de la que hablaré en el capítulo 9. Nadie escapó, incluidos los artistas y críticos de arte del movimiento. La última reunión de preinscripción de la Liga contra el servicio militar

593 Alexander Berkman, *Vida de un anarquista: El lector de Alexander Berkman*, ed. Gene Fellner (Nueva York: Cuatro paredes, ocho ventanas, 1992), 154.

594 “No-Conscription Alliance”, 24 de marzo de 1917, Carl Zigrosser Papers, AAA, micro rollo de película 4635, cuadro 552. La “alianza” y la “liga” son una y la misma organización. Los historiadores identifican rutinariamente a la organización como la Liga contra el servicio militar obligatorio, y yo he seguido su ejemplo.

595 Goldman, *Viviendo mi vida*, 2:597-623.

obligatorio de la ciudad de Nueva York, la noche del 4 de junio de 1917, nos da una idea de la hostilidad. Esta reunión tuvo lugar en vísperas del primer registro para el servicio militar obligatorio universal en la historia de Estados Unidos. Berkman y Goldman estaban programados para hablar, y los procedimientos fueron presididos por Abbott⁵⁹⁶. Entre los papeles de Zigrosser hay un cartel que anuncia la “Reunión masiva contra el servicio militar obligatorio en la víspera del registro” del 4 de junio. En el reverso escribió una serie de breves notas: “Abril: el Congreso aprueba una resolución: Estado de guerra. El Congreso aprueba el Proyecto de Ley Selectivo, 16 de mayo de 1917. El presidente Wilson firma el 18 de mayo. 10.000.000 de hombres se registran bajo el Proyecto de Ley, el 5 de junio”⁵⁹⁷.

596 La Oficina Federal de Investigaciones incautó un registro taquigráfico de la reunión del 4 de junio de 1917, y estas actas ingresaron en el floreciente archivo del FBI de Goldman. Abbott es identificado como presidente y da el primer discurso. “Reunión de la Liga No-Conscription, 4 de junio de 1917”, *Emma Goldman Papers* (Alexandria, VA: Chadwyck-Healey, 1990), rollo de microfilme 48, cuadro 1. La reunión del 4 de junio fue seguida por el arresto, el juicio y condena de Emma Goldman y Alexander Berkman en julio de 1917 por el cargo de fomentar “una conspiración para anular el registro militar bajo la ley de servicio militar obligatorio”. Leonard D. Abbott, “The Trial and Conviction of Emma Goldman and Alexander Berkman,” *Anarchism on Trial: Speeches of Alexander Berkman and Emma Goldman before the United States District Court in the City of New York, July, 1917* (nd), 10.

597 Reunión masiva contra el servicio militar obligatorio en la víspera del registro, póster, “Alianza contra el servicio militar obligatorio”, Carl

En sus memorias, Zigrosser describió la atmósfera asediada que rodeaba la sala esa noche. Cuando llegó, se unió a una multitud de 15.000 radicales, que eran “apenas mantenidos en orden” por escuadrones de policía montada armados con pesados garrotes y revólveres. La policía estaba obligando a la multitud enfurecida a permanecer afuera mientras, detrás de la línea policial, soldados y agitadores a favor de la guerra entraban en tropel al salón, donde aproximadamente 5.000 activistas contra la guerra ya habían logrado entrar⁵⁹⁸. La multitud estaba de “mal humor”, recordó Zigrosser, y la policía estaba “lista para matar”.

En el interior del edificio, funcionarios del escuadrón de explosivos antianarquista del Departamento de Policía de la Ciudad de Nueva York y del Departamento Federal de Justicia se mezclaban con soldados uniformados y civiles con la intención de interrumpir el evento⁵⁹⁹. El registro estenográfico del proceso, incautado por la Oficina Federal de Investigaciones, está salpicado de interrupciones de estos agentes provocadores. Durante su discurso, Berkman protestó contra el lanzamiento de “vasos y ladrillos” al escenario y tuvo que detenerse repetidamente para parlamentar con interrupciones abusivas. Un proyectil destrozó el cristal de la mesa de los oradores y otro rompió

Zigrosser Papers, AAA, rollo de microfilme 4635, marcos 562–563.

598 Zigrosser, *Mi Own*, 58.

599 *Ibíd.*

una luz del escenario. Cuando un grupo de soldados intentó asaltar el podio, los partidarios de Berkman intervinieron y estalló la lucha. En ese momento, Goldman subió al escenario y calmó a la audiencia⁶⁰⁰.

Una vez que la lucha amainó, Goldman pronunció un discurso en el que combinó un llamado a los reclutas a seguir su conciencia individual sobre la cuestión de obedecer el servicio militar obligatorio con una acusación condenatoria de la guerra como una empresa capitalista lucrativa. Contemplando los peligros que implicaba su propia postura, elogió el martirio como un acto revolucionario que seguramente inspiraría a otros a rebelarse:

Soy anarquista y no creo en la fuerza moral o de otro tipo para inducirte a hacer algo en contra de tu conciencia, y es por eso que te digo que uses tu propio juicio y confíes en tu propia conciencia. Es la mejor guía en todo el mundo. Si eso es un crimen, si eso es traición, estoy dispuesta a que me fusilen. Es una muerte maravillosa morir por tu ideal, pero lo grabo en la mente de los patriotas presentes, que por cada idealista que maten miles se levantarán y no dejarán de levantarse hasta que suceda en América lo mismo que ha sucedido en Rusia [Goldman se refiere a la caída del zar en febrero

600 “Reunión de la Liga No-Conscription, 4 de junio de 1917”, *Emma Goldman Papers*, rollo de microfilme 48, fotogramas 17–22.

de 1917]... Todo lo que puedes hacer es quitarme la vida; nunca podrás quitarme mis ideales. Ni la policía, ni los soldados, ni el gobierno de los Estados Unidos ni todos los poderes de la Tierra se llevarán mis ideales. Mis ideales vivirán mucho después de mi muerte⁶⁰¹.

Al final de su discurso, declaró clausurada la reunión y la multitud desafiante de activistas contra la guerra se levantó cantando la “Internacional”⁶⁰². Poco después, las autoridades arrestaron a Goldman y Berkman y los acusaron de agitar contra el servicio militar obligatorio. Fueron sentenciados a dos años en una prisión federal (Berkman estuvo siete meses en confinamiento solitario) y luego deportados, como anarquistas extranjeros, a Rusia en diciembre de 1919⁶⁰³.

La crisis de la Primera Guerra Mundial sentó las bases para el nombramiento de Zigrosser como único editor de *The Modern School* en junio de 1917. A partir de 1916, *The Modern School* había sido editado colectivamente por William Thurston Brown, director con la ayuda de Abbott y Harry Kelly. Zigrosser se había unido al consejo editorial como editor asociado en Marzo de 1917. Después de la

601 *Ibíd.*, fotogramas 27–28.

602 *Ibíd.*, cuadro 33.

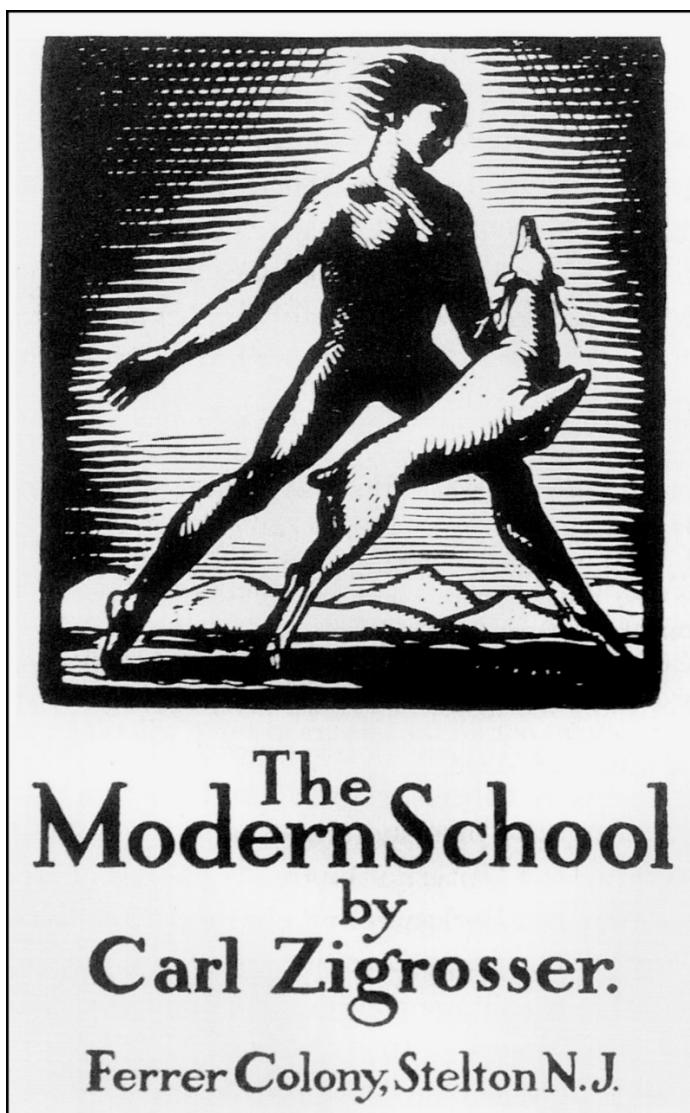
603 Ambos fueron acusados como anarquistas extranjeros mientras estaban en la cárcel. Fueron puestos en libertad bajo fianza varias veces antes de ser deportados. Toda la saga se describe en Goldman, *Living My Life*, 2:614–709.

declaración de guerra en abril, Kelly, Brown y Abbott, todos ellos miembros destacados de la comunidad anarquista de Nueva York, parecen haber temido que su asociación con la revista provocaría su cierre. Kelly y Abbott eran conocidos activistas contra la guerra, y el puesto de Brown como director del programa educativo de la Escuela Moderna seguramente atraería la atención de las autoridades. Zigrosser era el más inocuo políticamente del grupo y, por lo tanto, una opción obvia para hacerse cargo de la revista en la turbulenta primavera de 1917. Ese abril, Abbott, Kelly y Brown le pidieron a Zigrosser que se convirtiera en editor en jefe de la revista, y él aceptó. En abril, Brown renunció al consejo editorial y en junio de 1917 Abbott y Kelly también partieron, dejando a Zigrosser a cargo durante los siguientes dos años, desde junio de 1917 hasta abril de 1919⁶⁰⁴.

La participación de Kent con *The Modern School* data de este período. Su primera aportación se produjo en 1917, cuando diseñó la portada de un folleto de Zigrosser sobre la educación anarquista titulado *La Escuela Moderna*. Luego, tras el nombramiento de Zigrosser como editor de la revista en el verano de 1917, las contribuciones de Kent crecieron. En enero de 1918, la revista apareció con una nueva y atractiva portada de Kent que representaba a dos graciosos ciervos comiendo manzanas de un árbol, y cada artículo comenzaba con unas iniciales decorativas que Kent había

604 Zigrosser, *My Own*, 79.

diseñado expresamente para *The Modern School*⁶⁰⁵. El número de enero de 1918 también incluía un artículo de Kent, “El arte y el niño”, y un artículo sobre Kent de Zigrosser, “Rockwell Kent: An Appreciation”⁶⁰⁶.

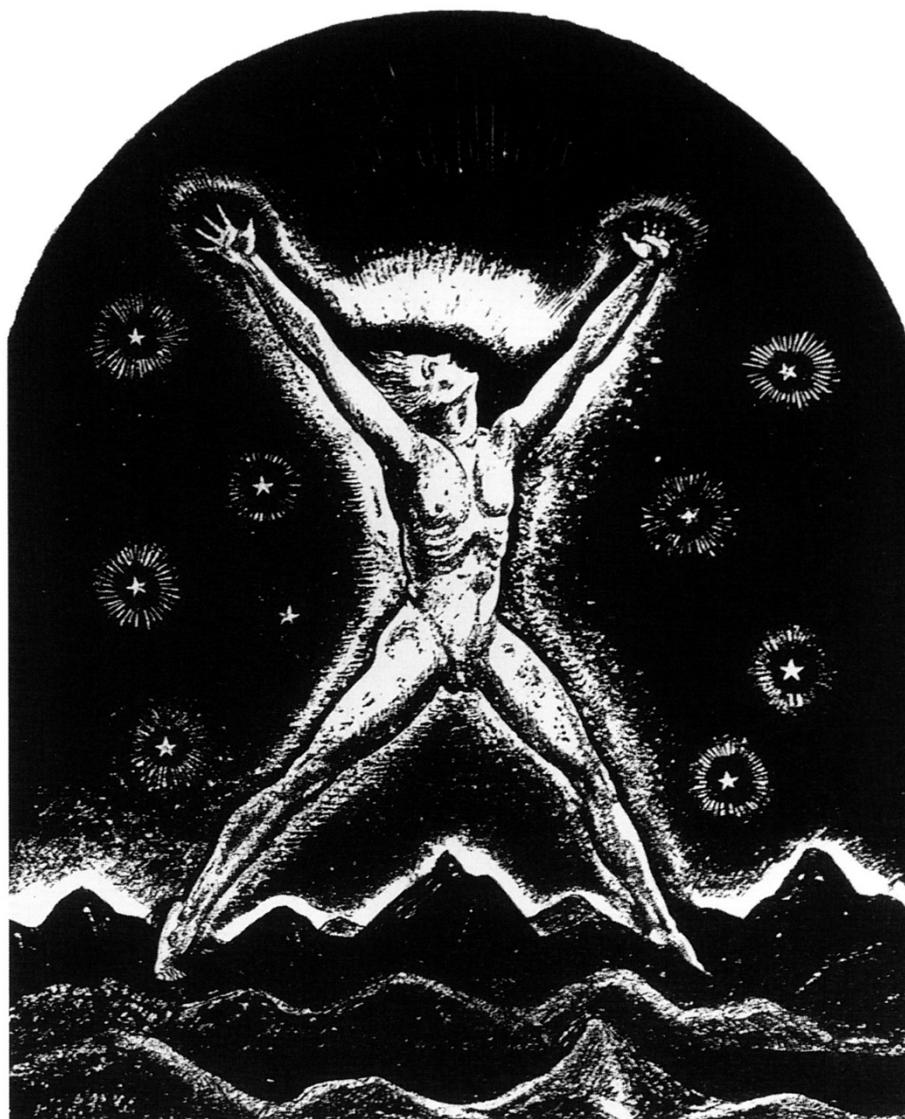


Rockell Kent, cubierta para La Escuela moderna de Carl Zigrosser, 1917

605 Rockwell Kent, “Art and the Child”, *Modern School* 5 (enero de 1918): 3–5; Carl Zigrosser, “Rockwell Kent: An Appreciation”, *Modern School* 5 (enero de 1918): 12–13.

606 Avrich, *La Escuela Moderna*, 162.

Cuando Kent partió hacia Alaska en julio de 1918, él y Zigrosser estaban extremadamente próximos: Kent disfrutó de una cena de despedida con su amigo y mantuvo una correspondencia constante con él durante todo el viaje⁶⁰⁸.



Rockwell Kent. El super hombre, 1918, reproducido en Rockwell Kent Wilderness. A journal of Quiet Adventure, 1920

608 Rockwell Kent, *Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska*, con dibujos del autor y una introducción de Dorothy Canfield (Nueva York y Londres: GP Putnam's Sons, Knickerbocker Press, 1920), pág. 15.

Preparándose para el viaje, empacó una pequeña biblioteca que tenía las marcas de la influencia de Zigrosser. Entre los libros que Kent enumeró en sus memorias del viaje a Alaska se encuentran *La danza de Siva* y *Así habló Zaratustra*⁶⁰⁹. Mientras estuvo en Alaska, también recibió números de La escuela moderna, cortesía de Zigrosser⁶¹⁰.

En Alaska, Kent se instaló no lejos de la ciudad de Seward en Fox Island, donde sus únicos compañeros eran su hijo de nueve años, Rockwell, y un viejo trampero, Lars Matt Olsen. Aquí se puso a trabajar, produciendo una serie de dibujos y pinturas que exhibió a su regreso a Nueva York en 1919. También llevó un diario de sus pensamientos y experiencias. Ampliada con pasajes de las cartas de Kent a Zigrosser e ilustrada con dibujos, la revista se publicó en 1920 como *Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska*.

Las producciones artísticas y literarias de Kent durante su estancia en Alaska fueron nada menos que extraordinarias. Richard V. West escribe que Kent surgió de Alaska con “un

609 Una carta que Zigrosser escribió a Kent poco después del día de Navidad de 1918 deja en claro que Kent estaba recibiendo el diario. Zigrosser discutió los números publicados en el otoño de 1918 y cerró su carta señalando que acababa de pasar el Año Nuevo. Carl Zigrosser a Rockwell Kent, enero de 1919, Rockwell Kent Papers, AAA.

610 Richard V. West, “An Enkindled Eye': The Paintings of Rockwell Kent”, en Richard V. West, *An Enkindled Eye: The Paintings of Rockwell Kent—A Retrospective Exhibition*, con contribuciones de Fridolf Johnson y Dan Burne Jones, exposición catálogo (Santa Bárbara: Museo de Arte de Santa Bárbara, 1985), 21.

estilo poderoso, que fusionaba el simbolismo y la expresión en una visión más profunda de la realidad”⁶¹¹.



Rockwell Kent, Viento del Norte, ca. 1918-19 reproducido en Rockwell Kent Wilderness. A journal of Quiet Adventure, 1920

Fridolf Johnson ve los dibujos y pinturas de Alaska de Kent como un intento de capturar “una cognición de la creencia del hombre en la indestructibilidad del espíritu humano”. En

611 Fridolf Johnson, *Rockwell Kent: una antología de sus obras* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1981), 34.

este trabajo, escribe Johnson, Kent cristalizó el “tema y la forma de expresión personal” destinados a convertirse en su “marca registrada personal”. Finalmente, el biógrafo de Kent, David Traxel, ha resumido el trabajo de Alaska, coronado por el “libro notable” de Kent, como el avance más importante de su carrera artística⁶¹². La producción artística de Kent ciertamente fue impresionante. Su dibujo Superman (1918), por ejemplo, es una representación visionaria de una figura esbelta y musculosa que se eleva hacia los cielos. De manera similar, la musculosa figura agazapada en el dibujo de Kent, North Wind (1918–19), proyecta todo el poder y la fuerza de un viento helado de Alaska soplando desde el Ártico. El logro artístico de Kent ha sido reconocido. Lo que ha pasado desapercibido es la filosofía anarquista que lo inspiró.

En el momento de su regreso, Kent fue entrevistado por el crítico de arte británico C. Lewis Hind en un artículo sobre los dibujos de Alaska de Kent publicados en la edición de junio de 1919 de *International Studio*. Este artículo proporciona un retrato vívido del estado de ánimo de Kent a su regreso, representando a un artista cuyo entusiasmo por Nietzsche y el individualismo era intenso, por decir lo mínimo. Hind lo llamó “un discípulo de Nietzsche” y señaló entre los dibujos de Alaska “un diseño de superhombre, extasiado en su fuerza y poder, caminando entre las estrellas”. *El Superhombre*, que había pintado Kent, era una

612 Traxel, 123.

figura del Zaratustra de Nietzsche, que el artista deseaba ilustrar. En un momento dado, insistiendo en la militancia de su individualismo, el Kent “ansioso e intenso” gritó que era “un egoísta colosal”. “Su mirada era tan seria y fatalista”, escribió Hind, “que el reproche de la edad triste y cortés se congeló en mis labios”⁶¹³.

Aunque Kent no lo dijo en su entrevista, junto con su egoísmo nietzscheano venía una crítica social teñida de anarquismo. Hacia el final de *Wilderness*, resumía su retirada de Alaska a Fox Island como un ejercicio de “hasta dónde puede llevarse un gobierno”. Él, su hijo Rockwell y Olsen habían vivido una existencia ordenada y civil, libres de todo gobierno y ley. En un pasaje que recuerda el argumento de Kropotkin sobre un orden social armonioso en *Mutual Aid*, Kent especuló que “el amor al orden” que canalizaba la cooperación espontánea en Fox Island era una inclinación natural, y que la mayoría de las leyes impuestas por el Estado para poner orden en la sociedad eran en realidad reflejos distorsionados de ella⁶¹⁴. Comparó el orden espontáneo con las leyes tiránicas que reforzaban la institución del Estado, tales como aquellas relacionadas con “la moral, la templanza, o que reclutan a hombres que no

613 C. Lewis Hind, “Rockwell Kent in Alaska and Elsewhere”, *International Studio* 67 (junio de 1919): CXII.

614 Kent, *Wilderness*, 201, 202. Como hemos visto, Henri tenía ideas similares. Para la discusión de Kropotkin sobre la relación entre las leyes hechas por el hombre y el “orden natural” en la sociedad, ver Kropotkin, *Mutual Aid*, 153–62.

están dispuestos a la guerra”. Estas leyes, escribió, golpeaban “la libertad personal del hombre”⁶¹⁵. De hecho, dado que todas las leyes eran una invención del Estado, un elemento de tiranía contra la libertad personal era su característica ineludible.

Los estados eran instrumentos opresivos que los ricos usaban para imponer la desigualdad social. “Ningún Estado”, observó, “está interesado en otra cosa que no sea la ganancia de una clase, lo que significa la opresión del resto”. Por lo tanto, los individuos que querían la “verdadera libertad” tendrían que “escapar de todo” –es decir, de las sociedades dirigidas por el Estado– y unirse a otros radicales para construir una nueva comunidad aislada de esa corrupción, “con la ley y el orden inherentes como su única guía.” Kent sintió que solo una comunidad sin ley y sin Estado era capaz de realizar los principios de “vida, libertad y búsqueda de la felicidad” y “ningún gobierno lo podría hacer sin el consentimiento de los gobernados”. En este escenario, los idealistas podrían nutrir la “superhumanidad” de la humanidad en sus hijos, quienes serían criados en condiciones de “crecimiento libre y limpio, bastante lejos de la mano brutal de la influencia de las masas”⁶¹⁶.

Durante el invierno, Kent y Zigrosser mantuvieron correspondencia sobre el tema de un resistente a la guerra

615 Kent, *Wilderness*, 202.

616 *Ibíd.*, 202, 128.

perseguido. Su intercambio ilumina las dimensiones nietzscheanas de la crítica anarquista de Kent y el profundo pesimismo que lo llevó a promulgar su versión aislacionista del anarquismo. Cuando se anunció el servicio militar obligatorio en el verano de 1917, Roderick Seidenberg, un amigo cercano de Zigrosser de la Universidad de Columbia, había sido convocado en la primera conscripción. Se declaró a sí mismo “objeto de conciencia absoluto” y, como resultado, fue encarcelado y perseguido durante dos años, hasta su liberación en 1919⁶¹⁷. En el otoño de 1918, Zigrosser escribió a Kent en Alaska, detallando las torturas a las que Seidenberg fue sometido por los militares estadounidenses. Estaba recluido en régimen de aislamiento en una celda oscura, atado a la puerta con los brazos extendidos a la altura de los hombros y alimentado únicamente con pan y agua⁶¹⁸. Kent reaccionó a la noticia con una acalorada carta a Seidenberg (también le envió una copia a Zigrosser) en la que escribía: “Es solo por el delgado hilo de la resistencia de un hombre como usted que cualquiera de nosotros puede ahora creer que el espíritu del hombre se hará más fuerte que la bestia que ha sido.... Tus sufrimientos finalmente han amargado mi odio por una civilización como la de América y por un gobierno y un

617 Zigrosser, *Un mundo de arte y museos*, 153–54.

618 Traxel, 107.

ejército que, en nombre de la Libertad, se convierten en Tiranos”⁶¹⁹.

Al identificar a Seidenberg con el “espíritu del hombre” destinado a volverse más fuerte que “la bestia de lo que ha sido”, Kent recurrió a la misma formulación nietzscheana que Zigrosser, quien también distinguía el fervor animal de guerra del “rebaño” conformista del individualismo civilizador de los resistentes a la guerra. En esta carta, Kent escribió que el abismo entre los valores de Seidenberg, amante de la libertad, y los de la sociedad que lo oprimía era prácticamente infranqueable. La noción misma de que Estados Unidos podría trascender su actual condición “bestial” pendía, en sus palabras, “del delgado hilo” de la resistencia heroica de un individuo. Una visión más desesperada es difícil de imaginar.

En su siguiente comunicación a Kent, Zigrosser elogió esta carta y agregó que la postura de Seidenberg era la de un individualista opuesto al principio de la conscripción, “tan repugnante para los amantes del individuo y despreciadores de la masa”⁶²⁰. Zigrosser se sintió impulsado a vincular el arte de Kent con el heroísmo de Seidenberg. Acababa de recibir el dibujo del *Superhombre* que tanto impresionaría a

619 Rockwell Kent a Roderick Seidenberg, 17 de febrero de 1919, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

620 Carl Zigrosser a Rockwell Kent, 23 de marzo de 1919, Rockwell Kent Papers, AAA.

Hind. En una carta fechada el 13 de febrero de 1919, Zigrosser propuso que Superman sirviera como frontispicio para una tarjeta que celebrara la liberación de Seidenberg, cuándo y si sucediera. “El júbilo de la lucha y el anhelo de libertad en ella”, escribió, “lo harían particularmente apropiado”⁶²¹.

Zigrosser también expresó su alegría de que a Kent “le gustara Coomaraswamy” y especuló que, para cuando su carta llegara a Alaska, Kent habría leído la brillante reseña de Zigrosser de *La Danza de Siva* en *The Modern School*, que describía a Coomaraswamy como “uno de los pocos cuya visión es de largo alcance y emancipada,... original e intencional”⁶²². Esta es la misma reseña en la que, como señalé en el último capítulo, Zigrosser destacaba la afirmación del crítico indio de que Blake, Nietzsche y Whitman constituían las voces proféticas de “un nuevo internacionalismo, una nueva aristocracia de artistas y filósofos, un anarquía que postula a los individuos como inconmensurables y por lo tanto renuncia a la voluntad de gobernar”. Al subrayar su entusiasmo compartido en su carta, Zigrosser sugirió que sus comentarios bien podrían haber sido escritos por el mismo Kent⁶²³.

621 Carl Zigrosser a Rockwell Kent, 13 de febrero de 1919, Rockwell Kent Papers, AAA.

622 Zigrosser, “Reseñas de libros: *La danza de Siva*”, 348.

623 Carl Zigrosser a Rockwell Kent, 23 de marzo de 1919, Rockwell Kent

La Danza de Siva y el “egoísmo” nietzscheano que la acompañaba es importante porque tuvo un profundo impacto en la configuración de la producción artística de Kent en Alaska. El diario cronológico de Kent en *Wilderness* y las cartas a Zigrosser indican que estaba leyendo la interpretación de Nietzsche de Coomaraswamy en noviembre de 1918, mucho antes de leer *Así habló Zaratustra* (la primera mención de que está leyendo a Zaratustra viene en una nota a Zigrosser fechada el 24 de enero de 1919). Una lectura atenta de las afirmaciones de Kent sobre el arte comparadas con los argumentos montados en *La Danza de Siva* revela que adoptó la filosofía de Coomaraswamy casi al pie de la letra.

Su declaración más completa se publicó como una “Carta imaginaria a Christian Brinton” para el catálogo de la exposición de sus dibujos de Alaska, dedicada a Zigrosser, que se inauguró en mayo de 1919 en la Galería Knoedler de Nueva York⁶²⁴. Kent escribió que en Alaska había respondido al “terror del vacío” provocado por su aislamiento en la naturaleza con una reflexión interna en lo más profundo de su ser. Allí encontró “la vida verdadera, rica, resplandeciente y llena de amor”, que “calentaba las

Papers, AAA.

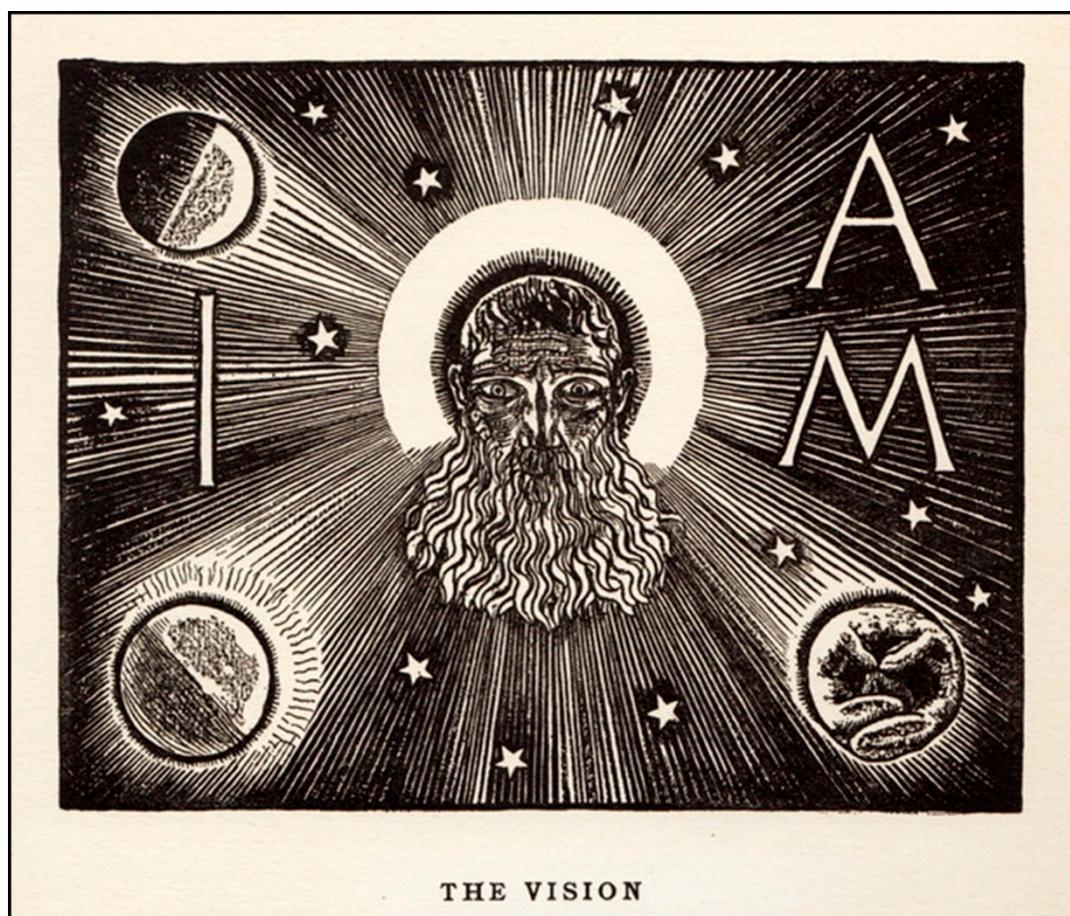
624 *Dibujos de Alaska de Rockwell Kent: con una carta imaginaria de Rockwell Kent a Christian Brinton*, catálogo de la exposición (Nueva York: M. Knoedler and Co., 1919). La carta también se reimprimió parcialmente como artículo; “Dibujos de Alaska por Rockwell Kent”, *Arts and Decoration* 9 (junio de 1919): 71–72.

montañas y el mar, y poblaba los grandes espacios desolados”. Por lo tanto, sus dibujos y pinturas de Alaska “no tenían sentido excepto como un fragmento del todo”, que era “la vida misma”. “Solo puedo ver la línea”, continuó, “como un gesto humano, un gesto sin valor aparte de lo que significa”. Tomando como ejemplo el dibujo del *Superhombre*, Kent afirmaba: “Él [Superman] no es más que la encarnación de mi visión interna y externa, una criatura enorme y gloriosa, que camina sobre ciudades y picos de montañas, con los brazos extendidos, levantando un abismo luminoso en lo alto en el cielo”. ¿Es arte? No lo sé, ni me importa. 77

Ideas similares impregnan las memorias de Alaska. En una entrada dedicada a Nietzsche, Kent escribió que el traductor de su copia de *Así habló Zaratustra* identificaba a Zaratustra como “un ser como Nietzsche hubiera querido ser, en otras palabras, su hombre ideal”⁶²⁵. “Me parece”, agregó Kent, “que el ideal del hombre es el hombre real. Eres lo que en tu alma eliges ser; tu visión más hermosa y preciada de ti mismo”. Kent luego distinguió entre “las grandes figuras egoístas de todos los tiempos”, que buscaban dejar su huella en la sociedad, y los grandes “benefactores de la humanidad”, que llegaron a ser apreciados en la memoria humana. Indiferentes a los pensamientos de “la multitud”, los benefactores visionarios de la humanidad, escribió Kent,

625 Rockwell Kent, “Una carta imaginaria a Christian Brinton”, *Dibujos de Alaska por Rockwell Kent*, 1.

estaban únicamente preocupados por lograr el “ideal puro” de ser ellos mismos. Eran los verdaderos Zaratustras. Kent ilustró su visión en un dibujo titulado *La visión* (1919.) en el que la cabeza de un eremita barbudo rodeado por un halo brillante vierte rayos de luz en un universo vasto y vacío. Estampó una declaración simple, “yo soy”, contra el cielo. Frente a la visión estaba la descripción del diario de una sociedad sin gobierno, discutida anteriormente El anarquismo y el individualismo visionario esbozado en la “Carta a Christian Brinton” y *Wilderness* eran, de hecho, inseparables.



Rockwell Kent, *La visión*, 1919

La deuda de Kent con Coomaraswamy se refleja en su noción de la preocupación del visionario por la autorrealización. Esto replica la discusión de Coomaraswamy en *La Danza de Siva* sobre el individualismo idealista, el ethos anarquista que Coomaraswamy encarnó en la noción de superhombre de Nietzsche. El individualista idealista no tenía otra ambición que la de ser lo que él o ella era. Con este fin, el idealista practicaba la autorrealización a través de la renuncia –un repudio de la voluntad de gobernar– en lugar del autoengrandecimiento a través del poder sobre los demás⁶²⁶. Estas cualidades son comparables con las de los “hombres ideales” que Kent discutía en *Wilderness*. Al igual que los idealistas de Coomaraswamy, los de Kent eran “benefactores” que perseguían el “ideal puro” de ser ellos mismos, a diferencia de las “grandes figuras egoístas” de la humanidad cuya ambición de dejar su huella en la sociedad los conducía a otros fines.

Una entrada de diario en *Wilderness* del 25 de noviembre de 1918 va aún más lejos. Aquí Kent escribía que *La Danza de Siva* era “un libro esclarecedor e inspirador” y continuaba:

Coomaraswamy define el misticismo como una creencia en la unidad de la vida. El credo de un artista nos concierne sólo cuando entendemos por él la tendencia de su espíritu.... Pienso que todo lo místico

626 Kent, *Wilderness*, 168.

que hay en el hombre es esencialmente inseparable de él.... Después de todo, las cualidades por las que todos somos conocidos son aquellas de las que somos menos conscientes. Lo mejor de mí es lo bastante impulsivo; y, mirándome por un momento con ojo crítico, las formas que ocurren en mi arte, los gestos, el espíritu de todo ello no es en realidad más que un registro pictórico exacto de mi idealismo vivo inconsciente⁶²⁷.

En *La Danza de Siva*, Coomaraswamy describió las características de la “emoción estética” mediante la cual se crea el gran arte, argumentando que los “gestos” de los visionarios artísticos aprovechaban las expresiones “involuntarias” de los “estados emocionales que se originan en la naturaleza interna”. Tal arte, escribió, estaba “más allá del bien y del mal” porque carecía de “propósito moral”⁶²⁸. Así, el artista visionario se acercaba al mismo estado que Coomaraswamy atribuía al superhombre nietzscheano. Al igual que el superhombre, la creatividad del artista surgía de “su naturaleza libre”, libre de valores externos. En *Wilderness* Kent montaba el mismo argumento, afirmando que su arte no era ni más ni menos que “la tendencia de su espíritu”.

627 Véase mi análisis del ensayo de Coomaraswamy, “Individualidad, autonomía y función”, en el cap. 6.

628 Kent, *Wilderness*, 97.

Coomaraswamy afirmaba que, dado que lo absoluto residía en la experiencia visionaria del artista, ningún estilo o estética podía reclamar superioridad sobre los demás. Kent reiteraba esta posición en su “Carta imaginaria a Christian Brinton”, donde escribía sobre su indiferencia ante la cuestión de qué es el “arte” y afirmó que su única preocupación era expresar “lo último”, es decir, un estado mental visionario⁶²⁹. Sin embargo, Kent no era completamente indiferente a los precedentes artísticos: las revisiones críticas de las exposiciones de Alaska de 1919 y 1920 señalaron correctamente que sus nuevos trabajos estaban fuertemente influenciados por el ejemplo de Blake⁶³⁰.

Una vez más, Coomaraswamy jugó un papel. *The Dance of Siva* elogiaba repetidamente a Blake como uno de los videntes de Europa que, junto con Nietzsche y Whitman, encarnaron las ideas del individualismo idealista. Kent, que se había llevado a Alaska la biografía profusamente ilustrada de Blake escrita por Alexander Gilchrist, interpretó al místico inglés en consecuencia⁶³¹. En una entrada de diario del 19 de noviembre de 1918, Kent señaló que estaba leyendo tanto a Blake como *The Dance of Siva*. Luego citaba un pasaje de Blake de la biografía de Gilchrist: “Suponer que

629 Coomaraswamy, *La Danza de Siva*, 31, 33.

630 Traxel, 118.

631 Kent, *Wilderness*, 15. Véase Alexander Gilchrist, *Life of William Blake in Two Volumes* (Londres: Macmillan and Co., 1880).

el Arte puede ir más allá de los mejores especímenes de Arte que hay ahora en el mundo es no saber qué es el Arte; es estar ciego a los dones del Espíritu.” Kent calificó la declaración de Blake de “intensa e iluminadora” y continuaba: “En la suprema simplicidad de la vida entre estas montañas, el espíritu se ríe de la preocupación del hombre por la forma del Arte, con una nueva expresión porque lo viejo está gastado”⁶³².

Coomaraswamy creía que el compromiso del artista con el mundo era el factor primordial para juzgar una obra de arte. Esta posición servía como base para su condena del formalismo de Clive Bell y su apoyo a artistas tan diversos como Gauguin, John Mowbray–Clarke, William Blake y los pintores Rajput de la India. Aquí, argumentaría, tenemos el quid –artísticamente hablando– de lo que atría a Kent del “individualismo idealista” de Coomaraswamy. En Nueva York, Kent había sido testigo de primera mano del surgimiento del formalismo y la hostilidad general hacia las tradiciones realistas que prevalecía entre algunos modernistas⁶³³. En una carta a Zigroser desde Alaska que muy bien puede haber sido motivada por la promoción de

632 Kent, *Wilderness*, 89. El pasaje es de Gilchrist, *Life of William Blake*, 2:156.

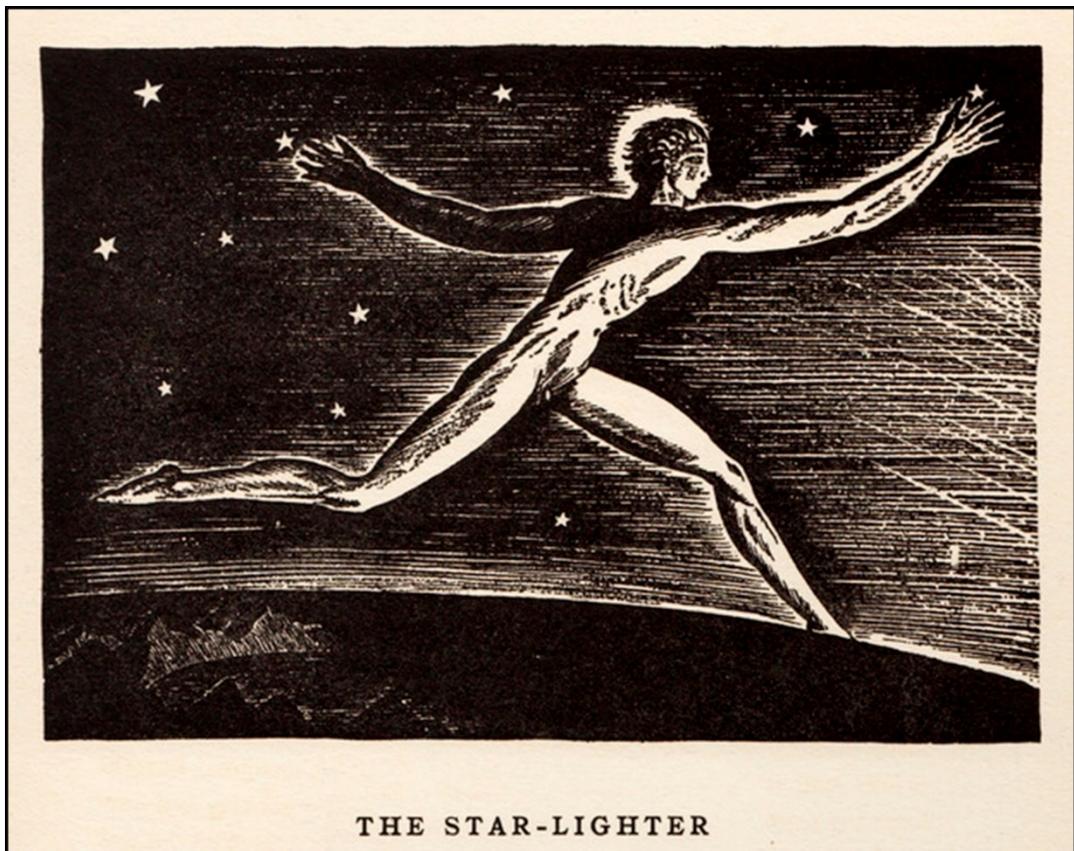
633 Por ejemplo, el influyente crítico de arte estadounidense Willard Huntington Wright argumentó que la abstracción era la característica definitiva de la pintura moderna, libre de los dictados del naturalismo; Willard Huntington Wright, *Pintura moderna: su tendencia y significado* (Nueva York: John Lane, 1915), 334.

tales puntos de vista por parte de Walter Pach en *The Modern School* (véase el capítulo 8), expresó su frustración con críticos como Pach, que desestimaban el lenguaje artístico del pasado a favor de una “nueva forma de lenguaje para esta época y para el futuro”⁶³⁴. El modernismo de Coomaraswamy, por otro lado, no censuraba las tradiciones representativas que habían dado forma a la carrera de Kent. Uno bien puede imaginar su sensación de alivio cuando, guiado por el autor de *La danza de Siva*, recurrió al ciclo de aguafuertes de *Jerusalén* de Blake y al *Libro ilustrado de Job* (ambos reproducidos en la biografía de Gilchrist) en busca de inspiración.

Las figuras desnudas que pueblan los dibujos imaginarios de Kent en Alaska, como *Superhombre*, *North Wind*, *Zarathustra Leading the Ugliest Man* (1919), *Zarathustra and His Playmates* (1919) y *Star Lighter* (1919), no dejan dudas sobre su origen. Al igual que Blake, Kent alargaba sus figuras con fines expresivos y llevaba la musculatura del cuerpo a su punto más alto para sugerir que sus sujetos estaban animados por una tensión o fuerza espiritual

634 Rockwell Kent to Carl Zigrosser, Fox Island, 6 de noviembre de 1918, en Rockwell Kent and Carl Zigrosser, *Rockwellkentiana* (Nueva York: Harcourt, Brace, and Co., 1933), 122. Como demostraré, Pach exaltó la forma sobre el contenido y afirmaba que el cubismo era el único arte en sintonía con la era moderna en un artículo, "Universalidad y arte", que apareció en la edición de febrero de 1918 de *The Modern School* (ver capítulo 8). Kent probablemente lo leyó, dado que comenzó a colaborar con la revista en enero de 1918.

interna. Kent celebró su amor por la belleza y la gloria de la naturaleza en personificaciones como *Star Lighter*, la entidad milagrosa que vuela de estrella en estrella, iluminando la bóveda de los cielos. Alternativamente, la naturaleza se subsumió dentro de paisajes relacionados con las luchas espirituales del visionario, como en el magnífico ciclo de dibujos de *Zarathustra*. Aquí colinas, montañas, cuevas y extensiones de agua se redujeron a sus elementos más básicos en un mundo dominado por la lucha de Zarathustra para liberar a la humanidad de su esclavitud.



Rockwell Kent, *The Star Lighter*, 1919

No es coincidencia que Kent esbozara sus tributos a Zarathustra de Nietzsche de esta manera, combinando así

el lirismo del filósofo occidental más elogiado de Coomaraswamy con el estilo visionario de su contraparte artística, Blake. Los dibujos de Kent son, sin embargo, claramente suyos. Sus marcados contrastes de luz y oscuridad y la ausencia de modelado son una marcada desviación de los detalles meticulosos de las escenas de Blake. Kent simplifica la naturaleza y la forma humana hasta tal punto que sus dibujos se confunden fácilmente con grabados en madera. En Alaska llevó su estilo distintivo, explorado anteriormente en trabajos como sus ilustraciones para *The Modern School*, a la perfección.

Volvamos, pues, al *Superhombre* de Alaska. Como señalé, cuando Kent escribió en su “Carta imaginaria” que su *Superman* era la encarnación de su “visión interna y externa”, estaba indicando que su arte surgía de una experiencia similar al individualismo idealista de Coomaraswamy⁶³⁵.

El *Superhombre* está envuelto en un halo de llamas que arde brillantemente, enviando lenguas de fuego parpadeantes a los cielos. Yo diría que la inspiración provino de *La Danza de Siva*, donde Coomaraswamy describió en detalle el antiguo ritual budista en el que un artista, recurriendo a su imaginación, llegaba a una percepción visionaria de las “esperanzas y temores más íntimos” de la humanidad. El artista se retiraba a “un lugar solitario” para

635 Traxel, 122.

llenar su mente con pensamientos de “amabilidad, compasión, simpatía e imparcialidad”. Luego se concentraba en “la vacuidad” de todas las cosas, “pues 'por el fuego de la idea del abismo', se dice, se destruyen sin posibilidad de recuperación los cinco factores de la conciencia del ego”. Este proceso abría al artista a una “autoidentificación con el objeto de su obra” que aseguraba la “vivacidad de la imagen final”⁶³⁶.

De la “Carta Imaginaria” de Kent, en la que se ve al *Superhombre* como una vocación de su “visión interior y exterior”, se deduce que esta figura aureolada aludía al propio encuentro de Kent con el “abismo” solitario de la naturaleza salvaje de Alaska, una experiencia que Kent describió como “el terror del vacío”⁶³⁷. Al igual que el artista–visionario de Coomaraswamy, Kent pretendía identificarse con su sujeto imaginado, en este caso, el esforzado *Superman*. De hecho, la versión pintada de Superhombre era sorprendentemente autobiográfica. En una carta a su esposa Kathleen, describió el trabajo en progreso: “En la oscura tierra montañosa debajo [del superhombre], los hombres viven como lo hacen hoy, con matanzas e incendios de hogares”⁶³⁸.

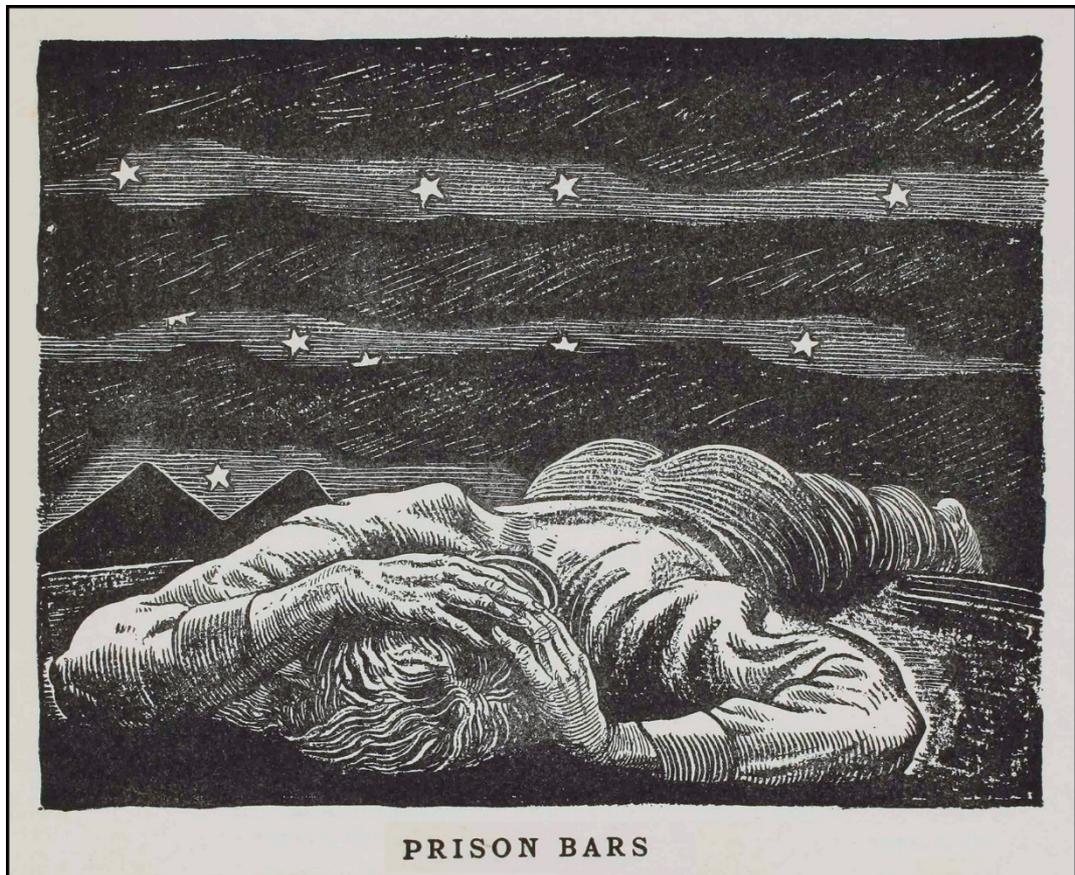
636 Coomaraswamy, *La Danza de Siva*, 21, 22.

637 Kent, “Una carta imaginaria”, 1.

638 Rockwell Kent a Kathleen Kent, 8 de diciembre de 1918; citado en Traxel, 111.

El Superhombre, por lo tanto, reflejaba una dicotomía entre Kent, el “individualista idealista” y el caos del capitalismo en guerra, una división que encapsula el pesimismo aislacionista en el centro de sus producciones de Alaska.

Porque aquí el discurso anarquista que propugnaba el poder revolucionario del arte alcanzó un punto político más bajo en el que la victoria dependía de la retirada del artista del mismo mundo que anhelaba cambiar.



Rockwell Kent, Barras de prisión, 1919

Capítulo ocho

UNANIMISMO ANARQUISTA

A lo largo de la mayor parte de la historia del modernismo anarquista, el conflicto en Europa estuvo en el horizonte, y una vez que Estados Unidos se involucró, eclipsó todo lo demás. La guerra era el tema apremiante y, en 1918, se convirtió en el punto de apoyo de un intercambio en *The Modern School* sobre un movimiento literario llamado “unanimismo”. Los seguidores del unanimismo, incluidos muchos pintores cubistas, argumentaron que las nuevas formas de conciencia colectiva generadas por el entorno industrial urbano eran una fuerza progresista que traería la paz entre las naciones con el orden socialista venidero. Durante la guerra, esta teoría fue recibida y reelaborada críticamente en Estados Unidos, tanto en un panfleto de Zigrosser como en dos ensayos publicados en 1918 en *The Modern School*. El primer ensayo, “Universalidad y arte”, fue escrito por Walter Pach, quien era entonces uno de los

críticos de arte más conocidos de Estados Unidos y pintor cubista por derecho propio. El segundo, titulado “La abadía de Creteil, un experimento comunista”, fue escrito por Albert Gleizes, coautor con Jean Metzinger del tratado *Du cubisme* (1912) y uno de los principales portavoces del cubismo en Francia. Este capítulo describe la participación de Gleizes y Pach en el movimiento anarquista estadounidense y cómo se cuestionó la viabilidad de su oposición unánime a la Primera Guerra Mundial en 1918.



Walter Pach. California. 1915. Fotografía. Papeles de Walter Pach. Archivos de Arte Americano, Institución Smithsonian.

Zigrosser se enteró por primera vez del unanimismo en 1914 a través del crítico literario Randolph Bourne. Después de graduarse en Columbia con una maestría en sociología, Bourne se embarcó en un viaje a Europa financiado por esa universidad. Ya era un conocido ensayista y, como Zigrosser, era un partidario entusiasta del individualismo nietzscheano y de la política radical⁶³⁹.

Mientras estuvo en Europa, Bourne vivió en París, y fue aquí donde se encontró por primera vez con el unanimismo poético. En una carta a Zigrosser, fechada el 6 de marzo de 1914, Bourne habla de una visita a Jules Romains, líder de los poetas unánimes. “Su trabajo”, escribió Bourne, “es lo más original y significativo.... Escribí un artículo sobre el libro de poemas de Romains, *La vie unanime*, y lo envié al Atlántico, aunque debe parecerle muy extraño al estadounidense normal, porque no está acostumbrado a sentir tan profundamente las reverberaciones sociales, el poder del grupo, y la embriaguez de la camaradería”⁶⁴⁰. Las sospechas de Bourne se confirmaron cuando su artículo, “Un poeta sociológico”, fue rechazado.

La vie unanime (1908) era una colección de poemas publicados a raíz de la participación de Romains en una

639 Abrahams, *La izquierda lírica*, 71.

640 Randolph Bourne a Carl Zigrosser, 6 de marzo de 1914, *Las cartas de Randolph Bourne; Una edición completa*, ed. Eric J. Sandeen (Troy, NY: Whitston Publishing, 1981), 225.

comuna de artistas de corta duración llamada Abbaye de Creteil. Fundada en 1906 en una granja no lejos de París, la comuna estaba compuesta por ocho personas: Romain, Gleizes, el obrero-artesano Lucien Linard y los poetas René Arcos, Henri-Martin Barzun, Charles Vildrac, Georges Duhamel y Alexander Mercereau. La propiedad se poseía en común y cada miembro comprometía de cuatro a cinco horas al día a la empresa colectiva de producción de libros⁶⁴¹. Finalmente, el proyecto editorial fracasó y la comuna se disolvió en 1908.

Tras la desaparición de la abadía, los poetas del colectivo regresaron a París, donde, en 1908, formaron el núcleo literario del movimiento unanimista⁶⁴². A partir de 1910, los unanimistas se reunían los martes por la noche en el café Closerie des Lilas de Montparnasse⁶⁴³. Allí se les unieron

641 Daniel Robbins, "Del simbolismo al cubismo: la abadía de Creteil", *Art Journal* 23 (invierno de 1963-64): 112-13.

642 Michel Decaudin cita una entrevista del 8 de marzo de 1911 con Romain en *Figaro*, donde Romain identificó a Vildrac, Duhamel y Arcos como unanimistas. Otros dos escritores, Georges Chenneviere y Pierre-Jean Jouve, también fueron unánimes. Michel Decaudin, *La crise des valeurs simbolistas: Vingt respuesta de poesie française* (Toulouse: Editions privat, 1960), 448. Robbins, "From Symbolism to Cubism", 116, menciona la participación continua de Mercereau y Barzun.

643 Las reuniones de los martes en el café fueron descritas con vívidos detalles por Sterling Heilwig en un artículo para la edición dominical del *Chicago Record-Herald* (13 de abril de 1913) titulado "The Home of the Cubists: And of the Futurists, Unanimousists, Orphists, Simultaneous and others: sí, de hecho, todo está bajo el techo de un café de París, la *Closerie des Lilas*, donde Virgin Genius (según nuestro corresponsal) da a luz una

Gleizes y sus colegas pintores Metzinger y Fernand Léger, todos miembros del círculo de pintores y escultores cubistas de Puteaux que se había establecido en 1910–11 y entre cuyas filas se encontraban Marcel Duchamp, el escultor Raymond Duchamp–Villon, y Jacques Villon, pintor. Dos casas contiguas en el suburbio parisino de Puteaux, ocupadas por Duchamp–Villon y Villon, formaron un segundo lugar de encuentro. Allí, a partir de 1911, el unanimista Mercereau, director de la revista *Vers et prose*, participaba en debates dominicales semanales con una multitud de conocidos críticos y artistas de vanguardia: Apollinaire, Roger Allard y André Salmon eran visitantes habituales, así como lo fueron Gleizes, Metzinger, Léger y sus compañeros cubistas Duchamp, Francis Picabia, Alexander Archipenko, Juan Gris y Walter Pach⁶⁴⁴. El círculo “Artistas de Passy” del poeta unanimista Henri–Martin Barzun, que se reunía una vez al mes para cenar y en el que

nueva escuela de arte todas las noches. La noticia del café en Estados Unidos bien puede haber llevado a Bourne allí. Heilwig mencionó a los "niños y niñas" estadounidenses presentes, y el artículo destacó el café como el "centro de la bohemia", frecuentado por los unánimes. Bajo el encabezado hay bocetos de algunos de los artistas que asistieron, incluidos Albert Gleizes y Francis Picabia. Los otros artistas son Pablo Picasso, Kees Van Dongen, Henri Matisse, Henri Le Fauconnier y Alexander Archipenko. Ver Sterling Heil, *Sunday Record–Herald*, 13 de abril de 1913, pág. 6.

644 Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant–Garde* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 39; “Cronología”, *Raymond Duchamp–Villon: 1876–1918*, introducción de George Heard Hamilton con notas de William C. Agee (Nueva York: Walker and Co., 1967), 127.

estaban los cubistas de Puteaux, era un tercer lugar unanímista. Barzun editó *Poeme et drame* y contribuyó a *Montjoie!* –revistas que, junto con la revista *Vers et prose*, fueron vehículos clave del cubismo de Puteaux durante los años 1911–1914⁶⁴⁵.

“Unanimismo” fue el término de Romain Rolland para una teoría de la conciencia colectiva que codificó por primera vez en 1905, siendo unanímista “el espíritu colectivo o el alma, que anima y unifica a cualquier grupo humano”. Romain Rolland vino a celebrar el entorno urbano moderno como el sitio donde numerosos unanímistas se fusionaron y disolvieron⁶⁴⁶. En la era moderna, argumentó Romain Rolland, el rápido crecimiento de las ciudades y la concentración de la humanidad en calles, oficinas y fábricas habían creado intensas formas nuevas de conciencia de grupo⁶⁴⁷. Basándose en las teorías del filósofo francés Henri Bergson, Romain Rolland argumentaba que los individuos podían “intuir” los pensamientos de los demás y así alcanzar una mayor conciencia colectiva⁶⁴⁸. En *La vie unanime*, pintó un vívido cuadro de colectivismo en un entorno urbano moderno en el que el poeta estaba

645 Antliff, *Inventing Bergson*, 71, 108; “Cronología”, 127.

646 Betsy Erkkila, *Walt Whitman entre los franceses: poeta y mito* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980), 157, 158.

647 PJ Norrish, *Drama del grupo: un estudio del unanimismo en las obras de Jules Romain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958), 4.

648 Mark Antliff, "Bergson and Cubism: A Reassessment", *Art Journal* 47 (invierno de 1988): 342.

animado por el mismo entusiasmo cambiante que los bulliciosos habitantes de la ciudad a través de los cuales se movía⁶⁴⁹. Romain buscó formular un “modo de composición “que permitiera al artista reemplazar “los viejos hábitos de la visión artística centrada en el individuo” con un nuevo modo capaz de expresar la conciencia de masa del grupo⁶⁵⁰. En última instancia, creía que la poesía y la prosa de los unánimes contribuirían a la naciente conciencia moderna de la personalidad grupal de la humanidad, que estaba destinada a establecer la unidad espiritual y social en todo el mundo⁶⁵¹.

La teoría del colectivismo unanimista de Romain fue importante para muchos cubistas en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. Por ejemplo, el humo que predomina en las pinturas de Fernand Léger durante este tiempo fue un leitmotiv unanimista para el pulso colectivo del entorno industrial urbano. una convención, como señala Judy Sund, que el artista derivó de *La vie unanime* de Romain⁶⁵². La pintura monumental de Gleizes *La ciudad y el río* (1913) celebró el ímpetu unánime perdurable del pueblo francés colocando

649 Jules Romain, *La vie unanime* (París: Librairie Gallimard, 1926), 48–49.

650 Erkkila, 158.

651 Norish, 34.

652 Judy Sund, “Fernand Léger y el unanimismo: donde hay humo, hay fuego”, *Oxford Art Journal*, no. 7 (1984): 49–56.

una catedral gótica simbólica del colectivismo medieval en medio de una ciudad francesa moderna sobre la que ondea con orgullo la bandera nacional⁶⁵³. El unanimismo también figuró en la serie de la Torre Eiffel de Robert Delaunay de 1910–11 que, según el compañero cubista Metzinger, expresó “la brusca deflagración de todos los razonamientos acumulados durante el día” en la conciencia colectiva de la población parisina⁶⁵⁴.



Walter Pach, *El lirio de los valles*, 1917

De hecho, en su exposición de la estética cubista publicada en *Du cubisme* (1912), Gleizes y Metzinger argumentaron que las transiciones temporales dinámicas del pasaje cubista combinadas con imágenes acumuladas de

653 Antliff, *Inventando a Bergson*, 132.

654 Metzinger, citado en Antliff, *Inventing Bergson*, 61.

la memoria del artista evocan una intuición unánime de los pensamientos del artista en la mente del espectador⁶⁵⁵.

Tal era la teoría unanimista tal como se había desarrollado en Francia. En su artículo inédito sobre Romain Rolland, Bourne celebraba la próxima realidad unanimista de la modernidad como una fuerza progresista. Pero, siempre nietzscheano, también matizaba su optimismo advirtiéndole que la condición de modernidad que dio origen al colectivismo unanimista tenía, latente en sí misma, el potencial de la tiranía social. “En los últimos años”, escribió Bourne,

Nuestra civilización, tan caóticamente individualizada en la Edad Media, ha comenzado a soldar por sí misma, mediante el crecimiento de la industria y la difusión de las comunicaciones, una nueva cohesión, acompañada de conciencia y simpatía.... [El nuevo espíritu de la época] llega a algunos de nosotros con un poder casi aterrador, en la realización vívida de sus dos aspectos: uno, lo que Nietzsche llama el “instinto de rebaño”, las ciegas fuerzas compresivas de lo convencional; el otro, las fuerzas liberadoras de la camaradería democrática, la vida común sin cuyo alimento y apoyo seríamos infinitamente menos que humanos⁶⁵⁶.

655 Antliff, "Bergson y el cubismo", 326.

656 Randolph Bourne, "A Sociological Poet", *The Radical Will: Selected Writings, 1911–1918*, prefacio de Christopher Lasch, selección e introducciones de Olaf Hansen (Nueva York: Urizen Books, 1977), 520–21.

En un pasaje que recuerda a Romain, Bourne enfrentó el “aspecto liberador” de la modernidad contra el estrecho egoísmo del individualismo contemporáneo, argumentando que la vida de masas de la modernidad aseguraba que la camaradería democrática ganaría sin lugar a dudas:

El individuo, que nuestra moralidad y filosofía occidentales han glorificado durante tanto tiempo, comienza a parecernos de algún modo menos real que la vida de masas en la que vivimos, nos movemos y tenemos nuestro ser. Nos estamos volviendo inquietos en el aislamiento que nos han impuesto la casta, la secta y la fortuna; el atractivo social salta todas estas barreras y exige una conciencia vívida de la vasta empresa colectiva en que se ha convertido la vida moderna, una conciencia de las nuevas fuerzas de masas que son abrumadoras de los viejos ideales⁶⁵⁷.

Siguiendo a Romain, Bourne construyó una fuerte oposición entre los males del individualismo y los buenos del colectivismo unanímista. Sin embargo, su alusión cautelosa al “instinto de rebaño” nietzscheano ya arrojaba dudas sobre el futuro armonioso de la modernidad tal como la concebía Romain. Citando la descripción del poeta en *La vie unanime* de la conciencia colectiva de un cuartel militar moderno, Bourne condenaba “el alma irracional y bruta de

657 *Ibíd.*, 521.

la institución militar, preparándose, ciegamente, para una guerra que ningún individuo habría deseado”⁶⁵⁸. Aquí Bourne invertía la relación entre las fuerzas del bien y del mal en el unanimismo, dejando al individuo entre paréntesis de la voluntad colectiva de emprender la destrucción. En resumen, habiendo adoptado la versión unanimita de la modernidad, a Bourne le preocupaba investirla con un derecho exclusivo a la acción éticamente aceptable, y esta inquietud marcó su tratamiento inconsistente del individuo, que era simultáneamente una barrera para la armonía social colectiva y un actor involuntario en el esfuerzo más discordante y destructivo de la sociedad.

Es esta difícil mezcla de ética, individualismo y unanimismo lo que Zigroser intentó resolver en los primeros años de la Primera Guerra Mundial. Cuando Bourne regresó de Europa a Nueva York a fines del verano de 1914, él y Zigroser compartían un apartamento en la calle Treinta y uno Este. En el verano de 1915 se separaron, pero en agosto Zigroser se reunió con Bourne en una casa de campo donde el crítico literario estaba de vacaciones⁶⁵⁹. Aquí Zigroser escribió su primer ensayo teórico sobre la educación de los

658 *Ibid.*, 524; Romain, *La vie unanime*, “La Caserne”, 55–63.

659 El apartamento compartido se analiza en Abrahams, *The Lyric Left*, 70. Bourne estuvo de vacaciones en Dublín desde el 5 de agosto de 1915 hasta principios de octubre de 1915. Zigroser visitó Bourne en algún momento a fines de agosto. Véase Randolph Bourne a Alyse Gregory, Dublín, 30 de agosto de 1915, *The Letters of Randolph Bourne*, 321–22.

niños en la Escuela Moderna⁶⁶⁰. Este ensayo, titulado simplemente “La Escuela Moderna”, se publicó en la revista *The Modern School* y se imprimió como folleto en 1917⁶⁶¹.

El ensayo de Zigrosser incluye una breve subsección sobre la conciencia colectiva de los niños titulada “Unanimismo”. Esto fue parte de una discusión más general sobre el énfasis de la Escuela Moderna en el respeto por la individualidad y la libertad de las formas coercitivas de disciplina. Siguiendo los principios de la teoría unanimita, Zigrosser observó que cualquier “pequeño grupo que se reuniera durante un período de tiempo” inevitablemente ganaba “una cierta conciencia de grupo y unidad de propósito”. Señalaba, sin embargo, que esta conciencia de grupo requería una “pequeña unidad” en la que crecer, pero que potencialmente podría crear una colectividad más grande a través de una infiltración lenta⁶⁶².

Advirtió que el unanimismo era un descubrimiento reciente y su aplicación aún era “empírica y experimental”,

660 Zigrosser, *My Own*, 91.

661 En una carta a Boyesen fechada el 9 de octubre de 1917, Zigrosser mencionó que el folleto fue escrito “hace dos años en Dublin, New Hampshire”. Carl Zigrosser a Bayard Boyesen, 9 de octubre de 1917, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia. Carl Zigrosser, *La Escuela Moderna* (Ferrer Colony, Stelton, NJ, nd). El ensayo se publicó como una serie de artículos durante el invierno de 1916–17 en la *Escuela Moderna*.

662 Zigrosser, *La Escuela Moderna*, 13.

pero para él eran claros sus beneficios para la educación progresista. En el aula de la Escuela Moderna, escribía Zigrosser, el unanimismo habría eliminado la necesidad de disciplina porque los niños se disciplinarían a sí mismos. Su ejemplo era la Escuela Moderna fundada en Stony Ford, Nueva York, donde los niños dirigían prácticamente su propia escuela. Describió cómo diseñaban sus programas educativos y los llevaban a cabo, modificando los programas para enfrentar nuevas situaciones, resolver disputas y desalentar las infracciones de los derechos individuales. Observó que los recién llegados rebeldes absorbían rápidamente el espíritu cooperativo de la escuela, asegurándose de que el proceso de “vida en grupo” permaneciera intacto⁶⁶³.

Lo que atrajo a Zigrosser fue la espontaneidad no autoritaria de su modelo de colectivismo unanimista. Al surgir en un pequeño grupo donde se respetaba el individualismo, el unanimismo, como lo describía Zigrosser, creaba un colectivo autónomo y flexible, en lugar de subyugar al individuo, en nombre de la cooperación, a “rutinas y regulaciones arbitrarias” impuestas. Para Zigrosser, el colectivo unanimista era un laboratorio para la revolución social en líneas anarquistas. Describió la Escuela Moderna como una “sociedad en miniatura”, donde los niños aprendían los métodos y las ventajas de trabajar juntos “dejando intacta su individualidad”. En la edad

663 *Ibíd.*, 12, 13.

adulta, predijo Zigrosser, estos niños se unirían a otros para formar un “grupo elegido cada vez más grande y poderoso” de “espíritus libres e independientes”. “Libres de las ataduras del hábito y la tradición”, desatarían su “exuberancia revolucionaria contra las convenciones rígidas” y romperían el ciclo de valores heredados que perpetuaban instituciones opresivas como “el sistema económico [capitalista], el Estado, la guerra [y] el patriotismo”⁶⁶⁴. Así Zigrosser inscribía el colectivismo unanímista con los valores del anarquismo: la espontaneidad, el autogobierno y la afirmación de la libertad individual.

A diferencia del unanimismo de Bourne, el colectivismo unanímista de Zigrosser no era producto de la vida industrial urbana moderna. Más bien, se trataba de una psicología de masas estrictamente relacionada con la libertad del individuo, los pequeños colectivos y la adopción de los objetivos sociales del movimiento anarquista. En su teoría, el fundamento ético del unanimismo pasaba de la conciencia de interconexión y de ser parte de un todo mayor a la capacidad de libertad y crecimiento personal dentro del grupo. La cohesión del unanimismo de Zigrosser fluía directamente de la fuerza del anarquismo: la conciencia colectiva del grupo lo afirmaba y su estatus revolucionario dependía de ello.

664 *Ibíd.*, 14, 19–21.

El panfleto de Zigrosser sobre la Escuela Moderna comenzó a circular en 1917. Al año siguiente, Zigrosser, por entonces editor de *La Escuela Moderna*, abrió las páginas de esa revista a otros dos teóricos unánimes: Pach y Gleizes. Me referiré a sus contribuciones al discurso unanímista en Estados Unidos en breve, pero primero es necesario esbozar la participación de Pach con *The Modern School*.

En 1918 Walter Pach era un conocido partidario del arte moderno. Era famoso por su papel organizador en el Armory Show, y fue él quien llamó la atención de coleccionistas estadounidenses como Walter Arensberg y John Quinn sobre los cubistas de Puteaux⁶⁶⁵. Entre 1907 y 1913 residió principalmente en París, donde conoció a Leo y Gertrude Stein y, a través de ellos, a Picasso y otros artistas asociados a su círculo. Pach conoció a Duchamp–Villon en el otoño de 1912 y luego fue presentado a Jacques Villon y al resto de los cubistas de Puteaux. Según Daniel Robbins, ese otoño se convirtió en un habitual de las reuniones de los domingos en Puteaux y de las reuniones de los martes en la Closerie des Lilas, donde Romain y los demás unanímistas discutían⁶⁶⁶. Podemos tener una idea de la tranquilidad y la familiaridad que animan las relaciones de Pach con los círculos de Puteaux y Closerie a partir de sus memorias,

665 Brown, 70–76.

666 Daniel Robbins, *Jacques Villon*, catálogo de la exposición (Cambridge, MA: Fogg Art Museum, 1976), 14.

Queer Thing, Painting, donde habla de su amistad con Gleizes, Duchamp–Villon y otros⁶⁶⁷.

Las contribuciones de Pach a *The Modern School* fueron una consecuencia de su amistad con Zigrosser. Los dos se presentaron por primera vez en el otoño de 1912, y Pach sirvió como guía de Zigrosser en la exposición del Armory Show en febrero de 1913, donde llamó la atención del joven anarquista sobre las pinturas cubistas de Gleizes y Duchamp⁶⁶⁸. Después de que Pach regresara a Nueva York en 1914, Zigrosser y su esposa, Florence King, se convirtieron en visitantes habituales de la residencia de Pach en Nueva York. King era un amigo cercano de la esposa de Pach, Magda Fronberg (ella misma artista), y esto indudablemente fortaleció la creciente amistad entre los dos hombres.

El trabajo de Zigrosser en Keppel and Company, una empresa de Nueva York que se ocupa de impresión y grabados, forjó otro vínculo con Pach. En una carta a Zigrosser fechada el 3 de octubre de 1916, Pach le agradeció el envío de un grabado de JB Jongkind a su casa; se trataba de una adquisición profesional que involucraba a la firma Keppel y que Zigrosser había organizado. Pach también escribió sobre su alegría al entablar una conversación con

667 Walter Pach, *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art* (Nueva York: Harper and Brothers, 1938), 139–63, 177–85.

668 Antliff, “Carl Zigrosser”, 19.

Zigrosser mientras le mostraba su propia colección de arte. “Espero”, concluyó, “repetir [la experiencia] a menudo”⁶⁶⁹. Gracias a su posición como experto en impresión y grabados de Keppel, Zigrosser montó al menos dos exposiciones de arte con contribuciones de su amigo. En octubre de 1916, comisarió una exposición en la Galería Montross de la Sociedad de Etchers de Nueva York que incluía cuatro grabados de Pach⁶⁷⁰. Y Zigrosser incluyó un grabado de Pach titulado *East River Window* en una segunda exposición, “Nueva York en las artes gráficas”, que organizó en 1918⁶⁷¹. Así, Pach y Zigrosser unieron su amistad y sus vidas profesionales.

Finalmente, sus intereses políticos también se fusionaron. El primer indicio de este desarrollo llegó en una carta fechada el 31 de octubre de 1917, en la que Pach agradecía a Zigrosser por su “folleto sobre *La Escuela Moderna* que él y su esposa habían “leído con gran interés”⁶⁷². Sin duda,

669 Walter Pach a Carl Zigrosser, 3 de octubre de 1916, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

670 *Exposición: New York Society of Etchers*, introducción de Carl Zigrosser, catálogo de la exposición (Nueva York: Montross Gallery, 1916) en Miscellaneous Exhibition Catalog Collection, AAA, rollo de microfilme 4859, fotogramas 709–713.

671 *Catálogo de una exposición de Nueva York en las artes gráficas*, introducción de Carl Zigrosser, catálogo de la exposición (Nueva York: Frederick Keppel, 1918) en Miscellaneous Exhibition Catalog Collection, AAA, rollo de microfilme 4858, fotogramas 1115–1121.

672 Walter Pach a Carl Zigrosser, 31 de octubre de 1917, Documentos de

Pach se refería al folleto de Zigrosser sobre la Escuela Moderna en el que esbozaba su teoría anarquista del colectivismo unanímista.

Cuando Zigrosser se hizo cargo de *The Modern School* en el verano de 1917, anunció que tenía la intención de buscar colaboradores que tuvieran “una perspectiva individualista y libertaria” para escribir sobre arte y otros temas⁶⁷³. Evidentemente, Pach encaja en esta categoría. Entre los artículos de Zigrosser hay una lista sin fecha bajo el título “Pach” de nombres, poemas y ensayos que hacen evidente que confiaba en el juicio de Pach en asuntos relacionados con el arte y la orientación anarquista de la revista *The Modern School*. Aquí anotó: “Ayuda con la Escuela Moderna: Stevens, Faure, Gleizes”, “traducción de Faure”, “me presentó a Van Gogh, Matisse, Redon, Villon, Rivera”⁶⁷⁴.

Las contribuciones de Pach a la revista comenzaron en febrero de 1918 y duraron hasta 1919, cuando Zigrosser renunció a su puesto de editor. El número de febrero de 1918 presentó la exposición de Pach sobre el unanímismo,

Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania.

673 Carl Zigrosser, “Nota editorial y comentario”, *Modern School* 4 (junio–julio de 1917): 31.

674 “Correspondencia de la Escuela Moderna”, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Philadelphia.

titulada “Universalidad del arte”⁶⁷⁵. El artículo estaba adornado con el boceto de Pach de la placa de Raymond Duchamp–Villon de un gallo cantando contra un sol naciente. En marzo, Pach contribuyó con un segundo dibujo (un bodegón cubista de frutas en un cuenco) para ilustrar un poema⁶⁷⁶. En julio de 1918 y agosto de 1919 se publicaron varias cartas de Vincent van Gogh, nuevamente gracias a Pach. En algún momento de 1917, le había presentado a Zigrosser a la propietaria y traductora de las cartas, Johanna van Gogh–Bonger (viuda de Theo van Gogh, el hermano del artista), que entonces vivía con la familia de su sobrino en Nueva York⁶⁷⁷. Además de traducir las cartas de van Gogh para *The Modern School*, van Gogh–Bonger permitió a Zigrosser reproducir varios dibujos del artista holandés en la revista.

En octubre de 1918, Pach ayudó a Zigrosser a preparar un número especial de la revista dedicado a Francia. El número se abrió con un poema del poeta vanguardista francés Jean Le Roy, titulado “Momento de luz”, que fue traducido libremente por Wallace Stevens e ilustrado con una litografía de Odilon Redon⁶⁷⁸. La participación de Stevens se

675 Walter Pach, “Universalidad en el Arte”, *Escuela Moderna* 5 (febrero de 1918): 46–55.

676 A Pach se le atribuye este dibujo en Carl Zigrosser, “Nota editorial y comentario”, *Modern School* 5 (marzo de 1918): 96.

677 Zigrosser, *My Own*, 85.

678 Jean Le Roy, “Momento de luz”, *Modern School* 5 (julio de 1918): 289–90. Véase también Carl Zigrosser, “Nota editorial y comentario”,

debió a Pach, quien había alertado a Zigrosser sobre su talento poético (Stevens publicó dos de sus propios poemas, uno ilustrado por Pach, en ediciones posteriores de *The Modern School*)⁶⁷⁹.

El número francés incluía el artículo de Gleizes sobre el unanimismo y el individualismo anarquista, “La abadía de Creteil”, y un artículo de Pach en honor a Le Roy, quien era una víctima reciente de la guerra. Pach también tradujo un breve artículo, “París en tiempos de guerra”, del crítico de arte Elie Faure, un radical de tendencia anarquista, amigo cercano de Pach y partidario de los cubistas de Puteaux⁶⁸⁰.

Modern School 5 (julio de 1918): 320.

679 Zigrosser, *My Own*, 83.

680 Walter Pach, "Jean Le Roy", *Modern School* 5 (octubre de 1918): 296, y Elie Faure, "Paris in War-Time", *Modern School* 5 (octubre de 1918): 297–99. La política de Faure se analiza en Martine Courtois y Jean-Paul Morel, *Elie Faure: Biographie* (Paris: Libraire Segquier, 1989), 99–103. Su apoyo al cubismo de Puteaux se examina en Mark Antliff, "Organicism against Itself: Cubism, Duchamp-Villon, and the Contradictions of Modernism", *Word and Image* 12 (enero-marzo de 1997): 7–8. Pach escribió que se encontró por primera vez con Faure en 1910 en la "Universidad del Pueblo". Esta era una escuela nocturna para trabajadores dirigida por anarquistas, sindicalistas anarquistas y socialistas. Estas universidades se establecieron en toda Francia: había varias solo en París. En los cursos que ofrecían participaban intelectuales radicales de todas las tendencias. Véase Pach, *Queer Thing, Painting*, 261–62. Sobre las “Universidades del Pueblo” (o “Universidades Populares”), ver Lucien Mercier, *Les universités populaires, 1899–1914: Education populaire et mouvement ouvrier au debut du siecle* (Paris: Editions ouvrieres, 1986), 53.

Pach estaba muy orgulloso del tema. En una carta a Zigrosser, lo calificó como “un gran éxito y que proporcionará a nuestros amigos franceses más que un pequeño placer”. Prometió “enviar algunas copias al extranjero”⁶⁸¹.

La contribución final de Pach a *The Modern School* fue su ayuda con el número especial de abril–mayo de 1919 dedicado a Walt Whitman, en el que aparecían ilustraciones de Andre Durain, Rockwell Kent y Raoul Dufy “cortesía de Walter Pach”⁶⁸².

Pach expresó su satisfacción con este tema en una carta a Zigrosser fechada el 4 de junio de 1919, donde declaraba que el número de Whitman fue “un tremendo éxito”⁶⁸³. Dada la participación de Pach en la vida intelectual y artística de Puteaux y Closerie, sin duda estaba familiarizado con las dimensiones unanimistas de la teoría del arte cubista, aunque no surge ningún rastro de unanimismo en sus escritos anteriores a “La universalidad del arte”⁶⁸⁴.

681 Walter Pach a Carl Zigrosser, 30 de octubre de 1918, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

682 Carl Zigrosser, "Nota editorial y comentario", *Modern School* 6 (abril–mayo de 1919): 160.

683 Walter Pach a Carl Zigrosser, 4 de junio de 1919, Documentos de Carl Zigrosser, Colecciones especiales, Biblioteca Van Pelt, Universidad de Pensilvania, Filadelfia.

684 La revisión de Sandra S. Phillips de la crítica de arte de Pach entre 1907

La tesis central de “La universalidad del arte” era que el cubismo unanimista podría desempeñar un papel en la superación de los odios nacionalistas y las divisiones sociales fomentadas por la Primera Guerra Mundial.

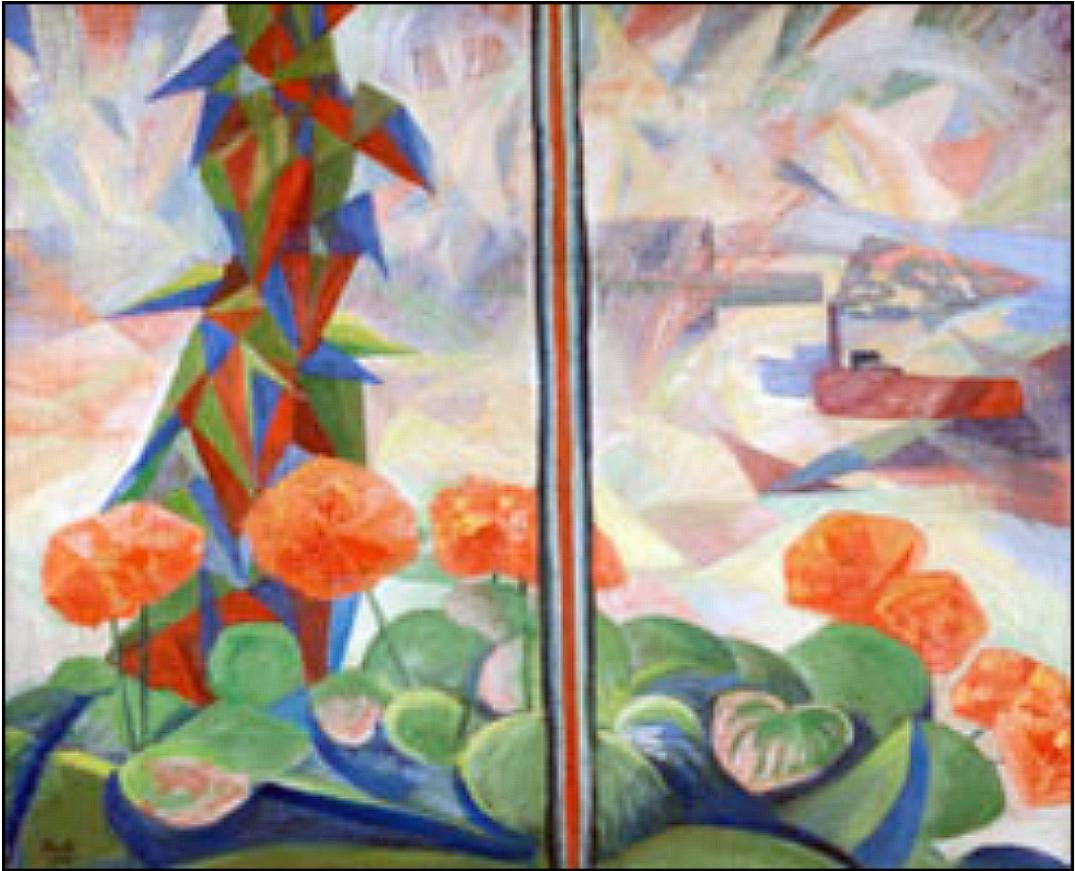
Pero, aunque este artículo apareció en *The Modern School* bajo los auspicios de Zigrosser, la visión del unanimismo expuesta por Pach difería notablemente de la de Zigrosser.

Pach seguía a Romaine al mantener una clara división entre el ideal colectivo unánime y el individual, dando primacía al primero sobre el segundo.

Sin embargo, esta división no estaba claramente pensada en el ensayo de Pach, y en ningún momento condenaba el individualismo mientras elogiaba el colectivismo unanimista.

Como resultado, Zigrosser pudo encontrar un terreno común con Pach, y lo hizo, gracias en parte a la inconsistencia de Pach con respecto al papel del individuo en su programa unanimista.

y 1918 no revela ningún rastro previo de temas unanimistas en el trabajo de Pach. Phillips menciona “Universalidad en el Arte” pero no la analiza. Véase Sandra S. Phillips, “The Art Criticism of Walter Pach”, *Art Bulletin* 65 (marzo de 1983): 106–22.



Walter Pach, Tormenta en el río, 1914

Pach comenzaba su artículo afirmando que antes de la guerra había ideas circulando en Europa que, en su opinión, estaban destinadas a resurgir: “Tales ideas no son el producto de individuos particulares; son el resultado del pensamiento colectivo de naciones o incluso grupos de naciones. Y como no dependen de los individuos para su nacimiento, tampoco pueden perecer con la muerte de los individuos”⁶⁸⁵. La metáfora de Pach de una idea colectiva que “vive” independientemente es un concepto unanimista ilustrado más vívidamente por Romain Rolland en su novela *La muerte de un don nadie* (1910), donde describió los

685 *Ibíd.*, 46.

recuerdos de un trabajador que sobrevivió a su muerte en la mente colectiva de aquellos que sabían de él⁶⁸⁶. En el caso de Pach, la “idea independiente de cualquier individuo particular” era un deseo de “hermandad universal”, lograda a través de la abolición de las fronteras nacionales y las fuerzas militares del mundo. Antes de la guerra, escribió Pach, el creciente malestar político y las demandas de cambios económicos sugerían que el ideal de la fraternidad universal estaba cobrando fuerza. En este sentido, tuvo especial importancia la liga Pour Mieux Se Connaitre (Liga para comprenderse mejor), fundada por el unanimista Alexander Mercereau para estrechar los lazos entre “hombres pensantes de todos los países”. La liga de Mercereau “no fue simplemente la expresión del ideal, sino un paso definitivo hacia su realización”. Si la guerra no hubiera intervenido, concluyó Pach, “los hombres de una generación o dos probablemente se habrían rebelado” contra la “violación por la guerra de la hermandad humana”⁶⁸⁷.

Aunque rastrear la historia de la liga hasta ahora ha resultado difícil de alcanzar, puedo verificar que la solución de Pach al dilema de la guerra: mantener la equiparación de la “modernidad” con el ideal unanimista de la fraternidad universal al argumentar que la guerra se había adelantado

686 Jules Romains, *La muerte de un don nadie*, trad. Desmond MacCarthy y Sydney Waterlow (Nueva York: Huebsch, 1914).

687 Pach, “Universalidad en el Arte”, 48, 47.

a la evolución de la modernidad natural. Fue la misma solución a la que llegaron Romain Rolland y su círculo durante la Primera Guerra Mundial. Los unanimistas franceses condenaron el conflicto y escribieron poesía contra la guerra que celebraba la “universalidad y la fraternidad” mientras ridiculizaba el nacionalismo y el patriotismo como “estrechos y destructivos”. También sostuvieron que los artistas, incluidos ellos mismos, tenían la obligación de preservar el ideal de hermandad que había animado a la Europa moderna antes de que comenzara la guerra. Un mundo nuevo y armonioso estaba destinado a emerger una vez que terminara la guerra, y su propio arte, creían los unanimistas, desempeñaría un papel en su realización⁶⁸⁸. Encontramos un sentimiento similar en una carta que Gleizes envió a Walter Pach desde el frente en Toul, Francia, en mayo de 1915, donde había sido destinado después de su reclutamiento en agosto anterior. Gleizes escribía sobre su fe y la de Pach en la “hermosa idea” que habían defendido en el pasado, una idea que aseguraba que un mundo humano emergería después de que la “mentira horrible” de la guerra hubiera amainado⁶⁸⁹.

688 Nancy Sloan Goldberg, “Poesía pacifista francesa de la Primera Guerra Mundial”, *Journal of European Studies* 21 (diciembre de 1991): 243, 252, 245, 255.

689 Albert Gleizes a Walter Pach, Toul, Francia, 16 de mayo de 1915, Arensberg Papers, Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia.

Pach compartió las opiniones de los unanimistas. Su artículo se posiciona a medio camino entre el voluntarismo y el determinismo, en el que la noción de fraternidad universal sobreviviría a la guerra gracias al esfuerzo de individuos inspirados en la idea colectiva. Y, como los unanimistas, Pach argumentaba que el arte tendría un papel especial en el surgimiento de la fraternidad universal en la posguerra. El arte moderno “tiende a expresar ideas profundas que todas las razas comparten por igual”. De hecho, el “principio social” moderno de la fraternidad universal y el “principio artístico” moderno de expresar “ideas profundas” estaban relacionados en todos los países. El principio artístico de que podemos esperar sobrevivir tiene cierto parentesco con una idea más general”⁶⁹⁰. Luego explicaba este “parentesco” en términos claramente deudores de la teoría del arte cubista expuesta por Gleizes y Metzinger en *Du cubisme*. Sin embargo, Pach revisaba esta estética para demostrar que el cubismo tenía un papel que desempeñar en la lucha contra el conflicto paneuropeo. Siguiendo a Gleizes y Metzinger, argumentaba que el cubismo marcaba la culminación de un proceso hacia la abstracción iniciado por Cezanne, pero luego se apartaba de *Du cubisme* al relacionar el rechazo del naturalismo por parte del movimiento con la agenda política del unanimismo en tiempos de guerra⁶⁹¹. Pach afirmaba que la

690 Pach, “Universalidad en el Arte”, 49, 50.

691 Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Cubism* (1912), en *Modern Artists on Art*, ed. Robert L. Herbert (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice–Hall,

negación de la verosimilitud por parte del cubismo iba de la mano con el rechazo de los temas divisivos “nacionalistas y sociales” en el arte. En su papel de campeones de la abstracción, los cubistas habían completado el derrocamiento de los viejos estilos que propagaban la división social en lugar de la unidad⁶⁹².

El cubismo, por lo tanto, era un importante paso artístico hacia la meta de la fraternidad universal. Al igual que el trabajo de “ciertos poetas significativos”, los cubistas no se preocuparon por las “ideas objetivas” relacionadas con el mundo externo, sino que expresaban “la realidad más intensa de la cosa o idea tal como existe en nuestra conciencia”⁶⁹³. Esta “realidad más intensa” no era propiedad exclusiva de ningún cubista: surgía de una conciencia colectiva unánime que Pach predijo sería renovada al final de la guerra, si no por los cubistas originales, entonces por una generación más joven. Antes de 1914, “la mente del mundo estaba sana”, escribió Pach, “y aunque la mano brutal de la guerra puede tener algún

1964), 4.

692 Pach, “Universalidad en el Arte”, 50.

693 Ibid., 55. La creencia de Pach de que la “realidad más intensa” que los cubistas describieron “existe en nuestra conciencia” sugiere su familiaridad con los principios bergsonianos del cubismo de Puteaux. Siguiendo a Bergson, los cubistas de Puteaux buscaron pintar su experiencia subjetiva del mundo, que declararon como sinónimo de “realidad”. La estética bergsoniana de los cubistas de Puteaux en toda su complejidad se esboza en Antliff, *Inventing Bergson*, 39–66.

efecto en la dirección del pensamiento”, no pudo “detener su impulso”. El cubismo era una estética colectivista profundamente en armonía con “la idea más general” que animaba el mundo moderno que consideraba a “los hombres pensantes de todos los países como unidos”⁶⁹⁴.

El ensayo de Pach ofrecía una nueva lectura unánime a los estadounidenses en la que el cubismo evocaba una idea de “hermandad universal” que era intrínseca a la modernidad en virtud de sus propiedades estéticas abstractas. Bajo esta luz, las producciones cubistas aparentemente sencillas que Pach pintó durante la guerra, en particular *Sunday Night* (St. Patricks at Night) (1916), *The Cathedral* (ca. 1916; fig. 73) y la acuarela *Fifth Avenue* (ca. 1918–19), tienen matices sorprendentemente políticos. Estas pinturas, presentadas en un estilo cubista apagado, muestran escenas callejeras fuera de la catedral de San Patricio, una de las iglesias más grandes de Nueva York. La agenda unánime de Pach se refleja tanto en su estilo, el cubismo, como en su tema. En principio (aunque rara vez en la práctica), el cristianismo era una fuerza de paz que condenaba la violencia y alababa el perdón, todo ello en nombre de la fraternidad universal. En sus pinturas de catedrales, Pach combinaba la estética unanimita con una referencia directa a la preeminencia institucional del cristianismo en un intento por fomentar estos ideales.

694 Pach, “Universalidad en el Arte”, 51, 54, 50.

Pach bien pudo haber sido incitado a pintar estas obras por Gleizes, quien estaba en Nueva York en este momento.



Walter Pach, *Sunday Night (St. Patricks at Night)*, 1916

Como hemos visto, antes de la guerra, el artista francés había celebrado el colectivismo unanimista en obras como *La ciudad y el río*, donde fusionaba catedrales con escenas de la vida urbana moderna para sugerir que el colectivismo unanimista de la época medieval era una fuerza perdurable en la nación francesa. Podría decirse que el ejemplo de las pinturas de Gleizes, combinado con los marcados sentimientos contra la guerra que compartía con Pach, puede haber inspirado a su amigo estadounidense a centrarse en un *continuum* similar: uno que conecta la fuerza colectivizadora del pacifismo cristiano con el

unanimismo contemporáneo de la metrópoli más grande de Estados Unidos.



Walter Pach, *The cathedral*, ca. 1916 (perdido)

Se encuentran más pruebas de las opiniones unanimistas de Pach en el prólogo del catálogo de la Segunda Exposición Anual de la Sociedad de Independientes celebrada en 1918, donde escribía que, al persistir en los esfuerzos artísticos en tiempos de guerra, los artistas estadounidenses, al igual que sus homólogos franceses, estaban defendiendo el ideal superior de libertad creativa.



Walter Pach, *Petrushka*, 1918, perdido

En otras palabras, los artistas estadounidenses se adherían a valores que trascendían la Primera Guerra Mundial⁶⁹⁵. En la exposición, Pach exhibía una pintura

695 Walter Pach, "Prólogo", *Catálogo de la Segunda Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes* (20 de abril a 12 de mayo de 1918), Documentos de John Sloan, Museo de Arte de Delaware, Wilmington, DE.

cubista, *Petrushka* (1918; fig. 74), que Laurette E. McCarthy ha identificado como una declaración contra la guerra.

La pintura representa a un mago malvado que da vida a los títeres solo para inducir la locura, obligando a las desventuradas criaturas a agotarse en danzas salvajes y frenéticas. La fuente de *Petrushka* era el ballet del mismo nombre de Igor Stravinsky que Pach había visto representar en Nueva York. Stravinsky compuso su ballet como una parábola de la batalla entre el bien y el mal en la humanidad, un tema que lleva a McCarthy a especular que la obra de Pach era un comentario crítico sobre la carnicería sin sentido que entonces desgarraba Europa. Ciertamente, las ideas unanimistas que se exploran aquí apoyan su conjetura⁶⁹⁶.

696 Laurette E. McCarthy, “Walter Pach: artista, crítico, historiador y agente del modernismo” (tesis doctoral, Universidad de Delaware, 1997), 237–38. El compromiso de Pach con el pacifismo persistió después de que terminó la guerra. En 1919, donó una acuarela cubista *Still-Life* (1914) a una exposición para recaudar fondos para el periódico *Socialist New York Call*. Antes de 1919, el *Call* era el diario en inglés más grande del Partido Socialista Estadounidense en Nueva York y había desempeñado un papel importante en despertar la oposición a la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Con la ayuda de la circulación considerable del periódico (más de 23,000), su editor, Morris Hillquit, casi ganó la alcaldía de la ciudad de Nueva York en una plataforma contra la guerra a principios de 1917. Este desarrollo alarmó tanto a la administración de Wilson que el director general de correos revocó los privilegios de correo de segunda clase del periódico en un intento de llevarlo a la bancarrota. Al igual que el propio Partido Socialista, el *Call* nunca se recuperó de los ataques a la izquierda durante la guerra y el “miedo rojo” de 1919–20. Finalmente se declaró en

¿El colectivismo del cubismo fue creación de los artistas o respondía a una idea colectiva unánime? En su artículo, Pach no pudo decidirse. “El arte”, escribía, tiene la “facultad de expresar (o, como dirían algunos, recrear) las ideas de un período”, indicando así “el estado de ánimo del hombre en un momento y lugar determinados”⁶⁹⁷. Por un lado, sugería que el arte expresaba ideas que existían antes de él, y por otro lado argumentaba que el arte creaba estas ideas. Aunque ambas estaban al servicio de la fraternidad universal, la primera posición de Pach valorizaba la agencia del artista, mientras que la segunda convertía al arte mismo en el agente.

Por su parte, Zigrosser eligió la agencia del artista sobre la agencia del arte. En su breve “Nota editorial y comentario”, escribió: “Este ensayo sugiere una vía de acercamiento hacia el internacionalismo y la universalidad después de la guerra, a saber, el lenguaje del arte. *La Escuela Moderna* simpatiza con este y cualquier otro intento de entendimiento internacional”. Zigrosser consideraba a Pach como un aliado en el esfuerzo contra la guerra y estuvo de acuerdo en que el arte podría ser una vía para el “internacionalismo y la universalidad”⁶⁹⁸. Sin embargo, la

bancarrota en 1923. La pintura de Pach figura en el *Catálogo de exhibición: Pinturas: Dibujos: Acuarelas: Grabados en el bazar "Call", New Starr Casino* (29 de mayo al 1 de junio de 1919), Max Weber Papers, AAA, microfilm rollo NY59– 6, marco 406.

697 McCarthy, 49.

698 Carl Zigrosser, "Nota editorial y comentario", *Modern School* 5

“universalidad” de Zigrosser era propagada inequívocamente por el artista, para quien el arte servía como un “lenguaje” expresivo. Aquí descartaba discretamente la dimensión unanimista francesa de la tesis de Pach, a saber, que el cubismo encarnaba una idea intrínseca de la modernidad que existía aparte del artista.

En octubre de 1918, Zigrosser publicó su segundo artículo sobre unanimismo, “La abadía de Creteil, un experimento comunista”⁶⁹⁹. Gleizes, uno de los participantes originales en el movimiento unanimista, lo escribió en 1918, cuando vivía en Nueva York, después de haber huido de la guerra en Francia hacia los Estados Unidos en el otoño de 1915⁷⁰⁰.

Parece probable que Pach reuniera a Zigrosser y Gleizes. Pach y Gleizes eran amigos cercanos, y el francés aparece en la lista de Zigrosser de aquellos a los que asoció con Pach. Se desconoce si Gleizes estaba familiarizado con el unanimismo de Zigrosser, pero su artículo sobre la abadía era marcadamente crítico con el papel que desempeñaba el anarquismo en el experimento comunal. Gleizes escribía: “Paralelamente a ciertos estallidos de individualismo, en completa conformidad con la anarquía exterior, y siguiendo

(febrero de 1918): 61.

699 Albert Gleizes, “La abadía de Creteil: un experimento comunista”, *Modern School* 5 (octubre de 1918): 300–315.

700 Daniel Robbins, “La formación y madurez de Albert Gleizes: un estudio biográfico y crítico, de 1881 a 1920” (tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1975), 196.

inconscientemente el impulso general destructivo de los grupos colectivos que eran los únicos capaces de restaurar una sanción superior al arte, hubo en una ocasión un verdadero intento de regeneración, un despertar de la conciencia colectivista que buscaba reivindicarse y reencontrarse”. Este “intento” fue la fundación de la Abbaye de Creteil en 1906. Los participantes, escribía Gleizes, al principio buscaron realizar un ideal de cooperación armoniosa. Pero su anarquismo socavó el esfuerzo, llevando todo el proyecto a un final prematuro. “Nuestras tendencias anarquistas, nuestra independencia, tan imperiosa”, escribió Gleizes, “no se doblegaron fácilmente a la disciplina, que requería tal asunto. Casi tan pronto como sentimos el peso de las órdenes, nuestras constituciones nos impidieron frenar las tendencias de nuestras ideas de libertad”. El anarquismo creó dificultades con los aspectos comunales de la empresa, lo que a su vez condujo a dificultades financieras. “Todo nuestro egoísmo”, escribió, “cometió faltas contra la serenidad de la empresa común o su realización”. En última instancia, el espíritu comunal fracasó y el individuo recuperó su “ascendencia”, rompiendo el colectivo incipiente⁷⁰¹.

¿Por qué Gleizes era tan hostil al anarquismo? Cuando llegó por primera vez en 1915, estaba cautivado por la vitalidad y la escala de la vida urbana en Nueva York, pero cuando Estados Unidos entró en guerra, se sentía cada vez

701 Gleizes, “La abadía de Creteil”, 300, 307, 312.

más aislado de la sociedad que lo rodeaba. Su alienación se vio agravada por la participación en la ronda de fiestas, conversaciones y payasadas en el apartamento de los Arensberg. Este era el ambiente stirnerista del *ready-made*, un ambiente que disfrutaba mucho burlándose de la alta misión del arte y confundiendo al público con provocaciones como la *Fuente* de Duchamp⁷⁰². Es improbable que el ferviente unanimista, convencido como estaba de la trascendental misión social del cubismo, encontrara aquí un oído comprensivo.

En el otoño de 1917, Gleizes dejó la atmósfera cargada de crisis de Nueva York por Pelham, un tranquilo remanso en la isla de Manhattan⁷⁰³. Allí trabajó en un manuscrito no publicado que, a todos los efectos, podría haber sido dirigido a Duchamp u otros modernistas anarquistas de inclinación “egoísta”. Gleizes escribió que la condición del artista contemporáneo personificaba la erosión del capitalismo por la solidaridad socialista en general. Bajo el capitalismo el artista se había convertido en “un ser curioso, un anarquista, un producto de generación espontánea, un ser apartado de la multitud” que hablaba “un lenguaje extraño, ininteligible para los que vivían en el mundo”. Anhelaba una sociedad colectivista no mancillada por el

702 Naumann, *Dadá de Nueva York*, 98, 187.

703 *Ibíd.*, 99.

capitalismo, y el artículo de la *Escuela Moderna* refleja este anhelo⁷⁰⁴.

Las críticas de Gleizes no quedaron sin respuesta. En su “Nota editorial y comentario”, Zigrosser escribió: “Los unanimistas enfatizan constantemente el aspecto colectivo de la vida y enfatizan, quizás demasiado, la disciplina de la actividad comunista”. Esto, concluía Zigrosser, era “una reacción al individualismo extremo de la generación precedente” –una referencia a la década de 1890, cuando las voluntaristas campañas de bombardeo de “propaganda por el hecho” de los anarquistas franceses se complementaban con un mayor individualismo en el ámbito artístico⁷⁰⁵.

Para Zigrosser, el anarquismo era un componente ineludible de cualquier forma deseable de conciencia colectiva, y no podía estar de acuerdo con la oposición de Gleizes del individualismo por un lado y la conciencia colectiva cooperativa por el otro. Ante las duras críticas del cubista al anarquismo, Zigrosser rechazó el énfasis del unanimismo francés en el grupo sobre el individuo, descartándolo como una reacción desequilibrada a los

704 Albert Gleizes, *L'Art dans l'Evolution Generate*, manuscrito inédito, Nueva York, 1917, citado en Robbins, *Albert Gleizes: 1881–1953: A Retrospective Exhibition*, catálogo de la exposición (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1964), pág. 22.

705 Carl Zigrosser, "Nota editorial y comentario", *Modern School* 5 (octubre de 1918): 317–18.

excesos del pasado. Este fue el último artículo que publicó sobre el tema.



Walter Pach, Calle en México, 1922

Aunque todos los interlocutores del unanimismo conceptualizaron la política del individuo como constituida dentro de un momento histórico moderno, para aquellos que se adherían al unanimismo de Romain Rolland, la “modernidad”, no el individuo, determinaba estas políticas. En la formulación de Romain Rolland, la conciencia de grupo moderna pesaba mucho sobre el individuo: condicionaba la vida cotidiana y aumentaba la conciencia de nuestra naturaleza esencialmente colectiva, proporcionando el

ímpetu para el cambio social progresivo. Parafraseando a Randolph Bourne, en este modelo, el unanimismo equivalía a la modernidad que significaba la “camaradería democrática”.

Esta metafísica social presenta al agente de la política progresista como un rasgo supraindividual de la sociedad moderna, a saber, la conciencia colectiva del grupo. Esta formulación llevó a Gleizes a condenar el anarquismo y a Pach a argumentar que la estética cubista era parte de un colectivismo internacional mayor que moldeaba la política de la era moderna. El unanimismo anarquista de Zigrosser, sin embargo, no tenía tales pretensiones metafísicas. Aquí, la base del comportamiento políticamente progresista era la interacción individual dentro de un colectivo formado a partir de los objetivos y recursos de cada participante. Para Zigrosser, la política progresista surgía de un tipo particular de práctica social colectiva, no de ideales incorpóreos que trabajasen en las personas a lo largo de la historia. Rechazando la etérea noción de modernidad de los unanimistas franceses, fijó sus esperanzas de un futuro mejor en las condiciones en las que los individuos podrían desarrollarse como seres humanitarios y liberados.

Podría decirse, entonces, que Zigrosser habría encontrado el internacionalismo de orientación individualista de Coomaraswamy y su privilegio del estado mental revolucionario del artista sobre las cualidades formalistas

de una obra de arte mucho más aceptables que la creencia de Pach en la eficacia del cubismo como una fuerza unánime de “internacionalismo y universalidad”. Ciertamente, la crítica entusiasta de Zigrosser de *La Danza de Siva* en la edición de noviembre de 1918 de *The Modern School* (discutida en el último capítulo) contrastaba marcadamente con su moderada evaluación de la tesis de Pach sobre el cubismo, así como con su rechazo de los excesos unanimitas de Gleizes.

Para concluir, a pesar de las opiniones ampliamente divergentes, Gleizes, Pach y Zigrosser compartían la creencia de que el arte podía desempeñar un papel políticamente radical. Pach y Gleizes se sintieron atraídos por *The Modern School* porque Zigrosser compartía esta perspectiva y, bajo la presión de la guerra, estaba ansioso por abrir las páginas de su diario anarquista a puntos de vista afines. En una entrada de diario fechada el 28 de noviembre de 1916, luego de una discusión sobre Alemania y los Aliados en el Giro del Sabio del Sol, Zigrosser escribió: “Este no es momento para permitirse recriminaciones mutuas, por fútiles e inútiles que sean; no discutamos sobre cosas que sucedieron en el pasado, sino que tratemos de reconciliar los diversos elementos; intentemos establecer alguna base de trabajo permanente para el futuro”⁷⁰⁶. En su

706 Carl Zigrosser, “A Commonplace Notebook to Be Kept with My Papers”, entrada del 28 de noviembre de 1916, Carl Zigrosser Papers, Biblioteca Van Pelt, Colecciones especiales, Filadelfia.

calidad de editor, llevó esta actitud a sus tratos con los unanimistas sobre la cuestión de la relación del arte con la política radical, y esto explica por qué Gleizes, que era hostil al anarquismo, y Pach, que se equivocaba sobre la relación del individualismo con el anarquismo colectivista, sin embargo, tuvieran un foro en *The Modern School*. En última instancia, Zigrosser también respaldó la idea de que los artistas eran una fuerza vital en el esfuerzo por construir un mundo nuevo y mejor después del capitalismo. No sabía que, a raíz de una revolución en otro continente, esta creencia anarquista por excelencia estaba a punto de desmoronarse.



Walter Pach, El metro, sin datar

Capítulo IX

EL DESENLACE DEL MODERNISMO ANARQUISTA

Robert Minor, un brillante caricaturista anarquista que más tarde se convirtió en un tonto y torpe líder del Partido Comunista... se negó a dibujar más de sus poderosas caricaturas, porque Lenin” –como me aseguró– “nunca dibujó caricaturas sino que dedicó todo su tiempo a la política.”

–Bertram Wolfe, *Una vida en dos siglos*, 1981

Mientras se desarrollaba el debate desplegado en el otoño de 1918, el anarquismo estadounidense estaba siendo destruido por dos frentes. Primero, la represión gubernamental quebró la espalda del movimiento, que se

disolvió en fragmentos aislados desprovistos de publicaciones, lugares de reunión y cualquier medio legal de defensa. Luego, la toma del poder del Partido Bolchevique en Rusia llevó a la mayoría de los radicales estadounidenses a confundir el éxito del marxismo bolchevique con la victoria de la revolución. Como resultado, la viabilidad revolucionaria del anarquismo quedó en entredicho y el movimiento se vio abrumado por el creciente entusiasmo por la alternativa bolchevique.

Un artista anarquista, Robert Minor, se encontraba en el centro de esta vorágine. Minor llegó a Rusia en abril de 1918, justo a tiempo para presenciar de primera mano la consolidación del poder estatal por parte del Partido Bolchevique y su represión de los anarquistas de Rusia. Dejando Rusia para Francia después del armisticio a fines de 1918, escapó por poco de un intento del gobierno estadounidense de ejecutarlo como un subversivo peligroso. De aquí regresó a Estados Unidos, donde su crítica al régimen bolchevique fue vilipendiada como contrarrevolucionaria.

En el otoño de 1920, la resolución de Minor finalmente se derrumbó y repudió el anarquismo en favor del marxismo bolchevique. Unos años más tarde, en una señal de decisión indicativa del eclipse del anarquismo, desestimaría la relevancia revolucionaria del arte, anunciando que en adelante se dedicaría al trabajo político. Así, la trayectoria

de Minor refleja el destino del modernismo anarquista: tras la derrota del anarquismo, el proyecto de liberación personalista que sustentaba el discurso artístico del movimiento perdió vigencia y el vínculo del modernismo con la revolución se deshizo.



Robert Minor en su escritorio. 1916. Fotografía. Reproducido en New York Call, martes, 11 de enero de 1916.

La Revolución Rusa, seguramente una de las mayores revueltas anticapitalistas del siglo XX, comenzó en la última semana de febrero de 1917⁷⁰⁷. Huelgas, disturbios por el pan y manifestaciones antigubernamentales en la capital

⁷⁰⁷ El 14 de febrero de 1918, Rusia abandonó el calendario juliano y adoptó el occidental, y el 1 de febrero se convirtió en 14 de febrero. Al referirme a los eventos en Rusia, he seguido el antiguo calendario hasta esta fecha.

rusa de Petrogrado (San Petersburgo, más tarde Leningrado) culminaron en la caída de la monarquía Romanov cuando las tropas enviadas para reprimir a los manifestantes se unieron a los manifestantes en su lugar⁷⁰⁸. El 2 de marzo, el zar Nicolás II abdicó y asumió el poder un gobierno provisional formado por parlamentarios de la Duma de la época zarista. Este parlamento, hasta entonces impotente, había sido decretado por los administradores zaristas después de la sangrienta represión de una revuelta antimonárquica anterior en 1905. Antes de 1917, las leyes de votación basadas en la propiedad y la constante erosión de los pocos poderes que concedía el zar determinaron que el primer organismo electo de Rusia era poco más que una sociedad de debate. Sin embargo, con la abdicación del zar en 1917, la Duma llenó un vacío de poder. Rápidamente se movió para volver a comprometer a Rusia con el esfuerzo bélico, afirmar la institución de la propiedad privada y hacer planes para la elección de una nueva asamblea constituyente.

Al revisar estos eventos en Nueva York el 23 de marzo de 1917, Volin (Vsevolod Mikhailovich Eikhenbaum), editor colaborador de *Golos Truda*, el periódico semanal de la Unión anarquista–sindicalista de la Unión de Trabajadores Rusos de los Estados Unidos y Canadá que contaba 10.000 miembros, respondió con un artículo titulado,

708 Paul Avrich, *Los anarquistas rusos* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967), 123.

proféticamente, “La revolución por delante”⁷⁰⁹. “Lo que ha ocurrido en Rusia aún no es una revolución”, escribió. “La Duma es el centro. El ejército es el jefe.... La propiedad permanece inviolada, sagrada para la guerra”. La “revolución por delante” consistía en abolir la propiedad privada, declarar la paz y establecer el control comunal de la tierra y los medios de producción sobre una base federada. “Si la gente toma su destino en sus propias manos y en todas partes proclama ciudades y pueblos libres”, entonces, concluyó Volin, “podremos hablar de una revolución”⁷¹⁰.

En los meses siguientes, cientos de anarquistas rusos de América del Norte regresaron a su país de origen con el objetivo expreso de acelerar este desarrollo⁷¹¹. Entre ellos se encontraban los vecinos de Man Ray en Ridgefield,

709 Volin, “Revoliutsiia Vpreredi, *Golos Truda* (23 de marzo de 1917), *Los anarquistas en la revolución rusa*, ed. y trans. Paul Avrich (Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1973), 30–33. El sindicato tenía setenta sucursales en los Estados Unidos y diecisiete en Canadá. Su sede, ubicada en 133 East Fifteenth Street en Nueva York, era una casa de tres pisos con biblioteca y sala de conferencias. El sindicato también publicó el *Kleb i Volia* (Pan y Libertad). Numerosos otros periódicos, folletos y libros anarquistas fueron producidos por los miembros en Nueva York y en otros lugares. La información sobre el sindicato proviene de *Revolutionary Radicalism: Report of the Joint Legislative Committee Investigating Seditious*.

710 *Activities: Part I* (Albany: JB Lyton, 1920), 861, 1447.

711 Volin, “Revoliutsiia Vpreredi ”, 30, 33.

William Shatov y Manuel Komroff⁷¹². A ellos se unieron los editores ruso-estadounidenses de *Golos Truda*, Volin y Maksim Raevskii, quienes restablecieron el periódico como el órgano de la Unión del Sindicalismo Anarquista de Petrogrado en agosto de 1917⁷¹³. Además de estos

712 El gobierno provisional declaró una amnistía general y ofreció financiar el paso de todos los exiliados políticos del régimen zarista. El gobierno de Estados Unidos monitoreaba las salidas de anarquistas hacia Rusia. Después de que cincuenta revolucionarios rusos partieran hacia Noruega y Rusia en marzo de 1917, la Unión de Trabajadores Rusos convocó una comisión para redactar solicitudes que se enviarían a la embajada rusa para financiar a los camaradas que buscaban pasaje libre. La comisión organizó fechas de navegación utilizando dos rutas, la primera a través de Noruega y la segunda a través de Japón. El 23 de abril de 1917 partió hacia Seattle el primer contingente de noventa y cinco anarquistas y de allí viajó a Japón y Siberia. El 12 de mayo de 1917, aproximadamente cien “del elemento anarquista y revolucionario” partieron hacia Rusia a través de Noruega. El 14 de mayo de 1917, noventa más partieron hacia Siberia en la ruta San Francisco–Japón. El 26 de mayo de 1917, el artista Komroff del Centro Ferrer, acompañado de los editores de *Golos Truda* y otros trece se embarcaron vía Vancouver en un barco para Japón, desde donde se dirigieron a Siberia. El anarquista Boris Yelensky recordó que en el barco publicaron un periódico revolucionario, *The Float*, tocaron música, escenificaron obras de teatro y dieron conferencias. Ciento diez radicales más zarparon de San Francisco hacia Japón el 28 de mayo y otros noventa partieron por la misma ruta el 24 de junio de 1917. Las salidas se enumeran en Thomas J. Tunney, *Throttled! La detección de los conspiradores de bombas alemanes y anarquistas* (Boston: Small, Maynard, 1919), 267–69. Komroff relató el envío en Avrich, *Anarchist Voices*, 202. El relato de Yelensky está en Boris Yelensky, *In the Struggle for Equality: The Story of the Anarchist Red Cross* (Chicago: Alexander Berkman Aid Fund, 1958), 37.

713 Shatov fue el operador de linotipia de *Golos Truda* y un importante vocero del anarquismo. En la primavera de 1913 realizó una gira de conferencias para promover la causa y habló en ruso e inglés en Baltimore,

anarquistas, tres militantes marxistas rusos –Alexandra Kollontai, Nicholai Bukharin y Leon Trotsky–, también partieron de Estados Unidos hacia Petrogrado, donde se unieron a la facción bolchevique del Partido Socialdemócrata Ruso, dirigida por Lenin⁷¹⁴.

En Rusia, los acontecimientos se movieron rápidamente. Los esfuerzos del gobierno provisional por establecerse como una autoridad viable fracasaron y los consejos locales (“soviets”) ejercieron cada vez más el poder de gobierno en los grandes centros urbanos. Al igual que la Duma, los soviets fueron una consecuencia de 1905 cuando, en el curso de la huelga general que desencadenó la revuelta antizarista, el proletariado de San Petersburgo formó consejos de trabajo y eligió delegados para formar parte de un soviet central que, por un breve tiempo, funcionaba como un gobierno paralelo⁷¹⁵. Ahora, los soviets

Pittsburgh, Detroit y otros centros urbanos importantes sobre temas como "La clase obrera internacional y la paz" y "Las tareas de inmigrantes rusos en América"; Vladimir Shatov, “ Putevia Zam'tij, *Golos Truda*, No. 30 (1 de agosto de 1913), 7. En sus memorias inéditas, Harry Kelly, el impulsor y agitador del Centro Ferrer, recordó que Shatov estaba “rebotante de vitalidad” y “un orador brillante en ruso y excelente en inglés”. Combinó el trabajo voluntario en el Centro Ferrer con la organización del IWW; Kelly, “Hacer retroceder los años”, cap. 21, 10–11.

714 Los tres estuvieron en Estados Unidos por un breve período y luego regresaron a Rusia después de la revolución de febrero. Bujarin estuvo en Estados Unidos desde noviembre de 1916 hasta abril de 1917; Trotsky de enero de 1917 a marzo de 1917; y Kollontai desde octubre de 1915 hasta marzo de 1917; Weinstein, 188.

715 Volin, *La revolución desconocida*, trad. Holley Cantine y Fredy

nuevamente cumplieron este papel. Los temas del día se debatían en foros abiertos y se elegían delegados para formar parte de los consejos locales formados apresuradamente o para representar los intereses del consejo en las federaciones regionales de soviets. En reconocimiento tácito del creciente poder de los soviets en Moscú y Petrogrado, el gobierno provisional comenzó a buscar la aprobación para sus programas⁷¹⁶. Cuando el verano dio paso al otoño de 1917, el poder renovado de los soviets se vio aumentado por los comités de fábrica que, en diversos grados, habían usurpado el control de la gerencia del lugar de trabajo y comenzaron a supervisar la logística diaria, como el suministro y la contabilidad. Entre los radicales, estos comités fueron percibidos como el extremo delgado de la cuña para la socialización de la sociedad rusa en líneas anarquistas–sindicalistas⁷¹⁷.

Perlman (Detroit: Black and Red/Solidarity, 1974), 98–100.

716 Robert Service, *The Bolshevik Party in Revolution: A Study in Organizational Change, 1917–1923* ((Londres: Macmillan, 1979), 38.

1. 717 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 141–42. Por ejemplo, en octubre, 289.000 trabajadores de Petrogrado, el 74 por ciento de la mano de obra industrial, trabajaba en empresas donde estaba en vigor el control obrero. Los comités de trabajadores tomaron medidas como la inspección de los libros de pedidos y las cuentas financieras o la ratificación de las decisiones de la dirección. Inicialmente, los comités se formaron para mantener las fábricas en funcionamiento en un momento de gran presión, pero en octubre de 1917, tanto los anarquistas como los trabajadores radicales pedían un socialismo a gran escala en un modelo sindicalista mediante la incautación de propiedades por parte de los comités de trabajadores en el momento de producción; Steve A. Smith, “Petrogrado en 1917: La vista desde abajo”, en

Los bolcheviques se aprovecharon de esta situación. Ante la insistencia de Lenin, el partido adoptó los llamamientos para la transferencia de “todo el poder a los soviets”, que también instaba a los comités de trabajadores a consolidar su control de supervisión de las fábricas y agitaba por una revolución socialista contra el capitalismo. Esta fue una desviación dramática de la posición marxista tradicional de que el país no estaba listo para el socialismo debido a su pequeño proletariado y su minúscula infraestructura industrial⁷¹⁸. Por otro lado, puso al Partido Bolchevique en línea con la posición anarquista de que un orden comunista igualitario podría establecerse en Rusia inmediatamente, sin pasar por las etapas históricas “predichas” de desarrollo desde una economía campesina feudal hasta el capitalismo industrial burgués y el capitalismo proletario, tal como lo describe Marx en *El Capital*⁷¹⁹.

La revolución obrera en Rusia, 1917: La vista desde abajo, ed. Daniel H. Kaiser (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 70. Las demandas de expropiación se describen en Maurice Brinton, *The Bolsheviks and Workers' Control* (Detroit: Red and Black, 1972), 4–14.

718 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 143.

719 En el primer volumen de *El Capital*, Marx argumentaba que el capitalismo industrializó la economía y por lo tanto estableció las “condiciones materiales que son las únicas que pueden formar la base real para una forma superior de sociedad”; Karl Marx, *Capital* (Moscú: Progress Publishers, 1984), 1:555. Sobre esta base, los mencheviques argumentaban que el país estaba entrando en una etapa de desarrollo “burgués” y, antes de octubre, trabajaron con el gobierno provisional en un esfuerzo por coordinar la economía como medida de emergencia: la propiedad privada permaneció intacta; SA Smith, *Red Petrograd: Revolution in the Factories, 1917–18*

El nuevo programa bolchevique proporcionó la base para el acuerdo con los anarquistas sobre la conveniencia de una revolución económica y social inmediata bajo un sistema de gobierno federado “soviético”. Así, el 29 de septiembre de 1917, *Golos Truda* publicó un artículo, “Marxismo o anarquismo”, que celebraba esta creencia, afirmando que la defensa de los bolcheviques del comunismo inmediato y el poder de los soviets implicaba que apoyaban una “dictadura del proletariado” que era antiestatista y descentralista⁷²⁰. De hecho, el propio Lenin alentó esta percepción en declaraciones como su panfleto de septiembre de 1917, “Las tareas del proletariado en nuestra revolución”, donde escribía que una dictadura soviética implicaba la disolución del Estado tal como se entendía hasta entonces; es decir, como un órgano administrativo “divorciado del pueblo”, dirigido por “la policía, el ejército y la burocracia” en defensa de unos pocos privilegiados. Con seguridad, “nuestro nuevo Estado emergente”, escribía Lenin, impondría “el orden más estricto “para aplastar sin piedad” a los zaristas y a la burguesía⁷²¹. Sin embargo, a

(Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 151.

720 G. Riaiva, “Marksizm i revoliutsiia, *Golos Truda*, 29 de septiembre de 1917, *Los anarquistas en la revolución rusa*, 89–91.

721 VI Lenin, “Tareas del proletariado en nuestra revolución”, Friedrich Engels, Karl Marx y Vladimir I. Lenin, *Anarchism and Anarchosyndicalism* (Moscú: Progress Publishers, 1972), 266.

pesar de su función represiva, la composición democrática de los soviets aseguraba que

ya no [sea] un Estado en el sentido propio del término, porque estos contingentes de hombres armados son las masas mismas, el pueblo entero, y no ciertos privilegiados colocados sobre el pueblo, y divorciados del pueblo... El pueblo revolucionario... [está] construyendo lo nuevo –los soviets de diputados obreros, campesinos y todos los demás– como el único poder en el “Estado” y como el presagio de la “disminución” del Estado en todas sus formas⁷²².

A pesar de “todo el pueblo”, los bolcheviques solo se movieron contra el gobierno provisional en el otoño, una vez que se aseguraron una representación mayoritaria en los soviets de Petrogrado y Moscú. En la segunda semana de octubre, se inició la planificación de una insurrección en la capital, donde el soviet de Petrogrado fundó un Comité Militar Revolucionario compuesto por cuarenta y ocho bolcheviques, catorce miembros del Partido Social Revolucionario de Izquierda de base campesina y cuatro anarquistas. (incluido Shatov). El 25 de octubre, aproximadamente 25.000 soldados, “Guardias Rojos” del Partido Bolchevique y marineros de la base naval de Kronstadt en las afueras de Petrogrado asaltaron a las fuerzas gubernamentales en Petrogrado y Moscú. En

722 *Ibíd.*, 266–67.

Petrogrado, Shatov, acompañado por Komroff, ordenó el asalto al Palacio de Invierno, donde tenía su sede el gobierno provisional. El gobierno provisional se derrumbó y los bolcheviques, utilizando la base popular del soviet de Petrogrado para enmascarar la naturaleza partidista de sus iniciativas, avanzaron en otra dirección. Al día siguiente, el Comité Militar Revolucionario, dominado por los bolcheviques, anunció que se había formado un nuevo gobierno central, guiado por un “Soviet de Comisarios del Pueblo” compuesto exclusivamente por bolcheviques, con Lenin a la cabeza⁷²³.

Golos Truda condenó inmediatamente este desarrollo como una reconstrucción estatal. Los sovietes descentralizados libres de jefes de partido y “los llamados comisarios del pueblo” eran la personificación de la revolución, advertían los editores. Ahora los bolcheviques amenazaban con someter a los sovietes libres a un nuevo aparato estatal en un intento por controlar el curso futuro

723 Avrich, *The Russian Anarchists*, 158, 159. Komroff recordó el evento en una carta a Carl Zigrosser; Manuel Komroff a Carl Zigrosser, 11 de enero de 1970, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania. En las memorias inéditas de Komroff, describe cómo sacó a rastras a los soldados borrachos de la bodega del Palacio de Invierno después del asalto; Manuel Komroff, "El mundo de un narrador de historias: Libro V", Documentos de Manuel Komroff, Biblioteca de manuscritos y libros raros, Biblioteca Butler, Universidad de Columbia, 56.

de Rusia. “Donde comienza la autoridad”, declamaba el periódico, “¡allí termina la revolución!”⁷²⁴.

Ese octubre, *Golos Truda*, en una desviación de su formato normal basado en texto, marcó estos eventos con dos ilustraciones en primera plana. Justo antes de la insurrección, el 20 de octubre, el periódico publicó un dibujo de un verdugo inmenso y sediento de sangre que caminaba entre una masa pulposa de humanidad muerta y moribunda. Hundido hasta los tobillos en un montículo de cuerpos, con las manos goteando sangre, el bruto saciado mira fijamente su espada ensangrentada. Aquí estaba el rostro desnudo del capitalismo, el nacionalismo y el Estado; las fuerzas que habían convertido a Europa en un matadero. El dibujo fue subtulado “Civilización”. Dos días después de la insurrección, *Golos Truda* publicó un segundo dibujo que representa a un imponente soldado sin cabeza que está de pie, con los brazos cruzados, frente a un larguirucho oficial del ejército. El oficial se frota las manos y exclama: “¡Por fin he encontrado al soldado ideal que guardará silencio y cumplirá las órdenes sin discutir!”. Esta caricatura aludía al reciente golpe bolchevique, recordando a los lectores de *Golos Truda* que el autoritarismo solo podía prosperar con la obediencia ciega. Los dibujos habían aparecido

⁷²⁴ *Golos Truda*, 3 de noviembre de 1917, 1; *Golos Truda*, 6 de noviembre de 1917, 1; *Golos Truda*, 8 de noviembre de 1917, 1; *Golos Truda*, 4 de noviembre de 1917, 1; todos citados en Avrich, *The Russian Anarchists*, 159, 160.

originalmente en publicaciones socialistas con sede en Nueva York y eran del ilustrador estadounidense más célebre del anarquismo, Robert Minor⁷²⁵.



Robert Minor. Civilización. Reproducido en Golos Truda, 20 de octubre de 1917. Título original ¡Honor Nacional! En Terms of War and Democracy en New York Call, revista y sección editorial, 1 de agosto de 1915.

725 El verdugo fue tomado de la edición del 1 de agosto de 1915 del periódico socialista *New York Call* y fue etiquetado, “¡Honor nacional! In the Terms of War and Diplomacy”, *New York Call*, jueves 16 de diciembre de 1915, pág. 4. El soldado sin cabeza ilustró originalmente el número de julio de 1916 de la revista *The Masses*, donde los editores subtitularon, “Army Medical Examiner: 'At last a perfect ¡soldado!'" *Masses* 8 (julio de 1916), contraportada.

Minor se había criado en las afueras de los barrios marginales de San Antonio, Texas, y aprendió por sí mismo a dibujar, pintar y grabar en el curso de su trabajo de jornalero migratorio. En 1904, comenzó a hacer caricaturas para el *San Antonio Gazette* y poco después fue contratado como caricaturista editorial insignia del *St. Louis Post-Dispatch*. Sin embargo, Minor estaba cada vez más descontento con su falta de formación artística.

En consecuencia, en 1912, cuando el director del *Evening World* de Nueva York le ofreció una cuarta parte de la página editorial del periódico, siete viñetas a la semana, un salario más alto y permiso para estudiar arte en París a finales de ese año, estaba preparado para aceptar⁷²⁶.

Minor se fue a París a principios de 1913. Su biógrafo, el comunista estadounidense Joseph North, relata que primero se matriculó en la Académie Julian (Minor en realidad asistió a la École des Beaux-Arts durante tres meses), pero se desanimó por el “academicismo” que había encontrado allí⁷²⁷. Decidido a educarse, estudió la obra de

726 Richard Fitzgerald, *Art and Politics: Cartoonists of “The Masses” and “Liberator”* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973), 79–81.

727 Joseph North, *Robert Minor: Artist and Crusader* (Nueva York: International Publishers, 1956), 68. El relato de North de este período es inexacto en varios aspectos, pero se basó en la correspondencia y las notas de Minor, así como en conversaciones con el artista. Minor escribe que estudió en la Ecole de Robert Minor, “France, Fighting Cradles Dream of Warless, Kingless World!”, *New York Call*, viernes 28 de enero de 1914, 1.

El Greco, Delacroix y Daumier en el Louvre. North escribe que Minor estaba cautivado por la “crudeza de la luz y la sombra, del movimiento y el drama” en las pinturas de Delacroix y la habilidad de Daumier para representar la “lucha ilimitada” entre las clases. También frecuentaba los barrios obreros de la ciudad para esbozar escenas callejeras y discutir política revolucionaria con miembros del movimiento anarco-sindicalista francés. Minor se había unido al Partido Socialista en 1907 pero, como Rockwell Kent, estaba más inclinado hacia la acción revolucionaria directa de la IWW y abandonó el partido cuando éste condenó las tácticas de la IWW en 1912. Discutiendo los méritos del anarquismo en París, concluyó que los militantes franceses tenían razón: el sindicalismo anarquista era el único camino viable hacia una sociedad socialista⁷²⁸. Regresó a América como un anarquista declarado y vocal⁷²⁹.

728 North, 68, 69. Al describir las pinturas de Delacroix admiradas por Minor, North incluye erróneamente “La balsa de la Medusa” de Gericault.

729 Minor asistió a una reunión contra la guerra en París en mayo de 1914, lo que me llevó a especular que regresó en mayo. Véase Robert Minor, “When It Happens!” *New York Call*, revista y sección editorial, domingo 23 de enero de 1916, pág. 1. Los recortes de periódico que sobreviven entre los papeles de Minor sugieren un creciente interés por el anarquismo antes de su viaje. El primero, fechado el 16 de octubre de 1911, “Conspiración anarquista para matar a cinco gobernadores”, informaba sobre los planes anarquistas para fomentar la insurrección a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos. El segundo, fechado el 22 de octubre de 1911, “La Escuela Moderna Bienvenida Aquí por los Anarquistas”, citaba a Goldman y Boyesen sobre la Escuela Moderna del Centro Ferrer y su relación con el anarquismo. Un tercer artículo *del New York World*, fechado

Afortunadamente, la descripción que hace North de los recuerdos de París de Minor se complementa con otro relato anterior. En 1920, al revisar una exposición individual del pintor anarquista William Sanger (esposo de Margaret Sanger), Minor recordó sus tiempos con Sanger en el París anterior a la guerra, cantando canciones de IWW junto al Sena. También pasaron horas en el Louvre “emborrachándose” con Manet y Cezanne, artistas que creaban “gran arte” que era “subjetivo aunque abierto”. La conversación se intercaló con discusiones sobre Mikhail Bakunin “a quien reconocen como su hermano”⁷³⁰.

La asociación de Minor de estos artistas con Bakunin es provocativa y merece ser explorada. Aparte de su programa económico de mutualismo anarquista, los escritos de Bakunin contienen un análisis del individualismo en el impulso histórico de rebelarse contra todas las formas de opresión. Estas preocupaciones se desarrollan en *Dios y el Estado*, donde Bakunin argumentaba que las necesidades “subjetivas, es decir, humanas” de cada individuo, junto con “el poder de pensar y el deseo de rebelarse”, eran la fuerza motriz del progreso humano, de donde “todo lo que constituye la humanidad en el hombre” había

el 10 de diciembre de 1911, informaba sobre el “asesinato de Plantano en Fountainbleau: Plantano, el anarquista fue víctima de asesinato”. Los recortes se conservan en Robert Minor Papers, Rare Book and Manuscript Library, Butler Library, Columbia University, New York.

730 Robert Minor, “Las pinturas de William Sanger”, *Liberator* 3, no. 1 (enero de 1920): 64, 43.

sobrevenido⁷³¹. Los artistas inclinados a mirar “hacia afuera” ocupan un lugar especial en el panteón artístico de Minor porque exhibían un ímpetu revolucionario similar al individualismo “pensante y rebelde” elogiado por Bakunin. Su voluntad de violar las normas estilísticas de su época en aras de un expresionismo exaltado era individualista. Cada uno, en diversos grados, combinaba la innovación estilística con el comentario social y, por lo tanto, enriquecía su propio arte y, al mismo tiempo, tenía un impacto más amplio en la esfera social.

Cuando Minor regresó de Europa, ocupó su puesto en el periódico *New York Evening World* y se unió al círculo de *Mother Earth*. Durante un tiempo, sus caricaturas contra la guerra y a favor de los trabajadores fueron toleradas en el *World*, pero en mayo de 1915 lo despidieron después de que los editores comenzaran a presionar para que los Estados Unidos intervinieran (la razón oficial de su despido fue una ilustración de incumplimiento de contrato que aportó ese mes a *Mother Earth*)⁷³². Después de ser despedido, Minor le dijo a Goldman que se sentía liberado:

731 Mikhail Bakunin, *Dios y el Estado* (Sheffield: Pirate Press, 1980), 1–2, 67.

732 Inicialmente, el periódico adoptó una posición antiintervencionista, sin embargo, a principios de 1915, los editores se decidieron a favor de los Aliados sobre Alemania. La ofensiva ilustración de Minor para la edición de mayo de 1915 de *Mother Earth*, “Billy Sunday Tango”, mostraba al evangelista antiobrero Billy Sunday arrastrando a un Jesús crucificado de la cruz para participar en un tango; Fitzgerald, 82.

ya no sería esclavo de la prensa capitalista ni se irritaría bajo los dictados de sus editores comprados y pagados⁷³³.

En junio, Minor aceptó un trabajo en el periódico socialista *New York Call*. El periódico estaba encantado con su decisión. Un editorial de primera plana anunciaba: “Robert Minor está haciendo dibujos para *The Call*.... El Mundo quería imágenes que no encajaran mal con el Sistema, y Minor ya no podía limitarse a ese tipo de trabajo. Porque Minor es un revolucionario, lleno de espíritu de lucha”⁷³⁴. El empleo en el *New York Call* le ofreció una oportunidad sin precedentes para poner su arte al servicio de la guerra y, en octubre de 1915, partió hacia el frente occidental con el encargo de dibujar e informar sobre la carnicería de primera mano⁷³⁵. Desembarcando en Francia, Minor fue a París y obtuvo permiso para recorrer las líneas del frente al norte de la capital. Luego viajó a través de Suiza a Italia y se dirigió en secreto a las líneas italianas en Udine. Descubierta por las autoridades, fue deportado a Suiza, donde dos intentos de ingresar a Alemania resultaron fallidos. Minor regresó a París, viajó a Inglaterra y regresó a Nueva York a principios de enero de 1916⁷³⁶.

733 Goldman, *Viviendo mi vida*, 2:567.

734 “'Bob' Minor”, *New York Call*, martes 1 de junio de 1915, pág. 1.

735 Financió su viaje firmando un contrato con la Asociación de Empresas de Periódicos; Fitzgerald, 83.

736 “Fight 'Preparness' to Avoid Europe's Horror, Advice of Minor, Back

En un artículo sin firmar que anunciaba su llegada a Francia, Minor declaró que “arrancaría los botones de latón” de la guerra y penetraría “a través de la superficie hasta la verdad viva” para describir la batalla en Europa “desde el punto de vista del hombre común”. Sus caricaturas “no [debían] estar coloreadas por el brillo del encaje dorado o el resplandor de la gloria”, ni serían trágicas, tristes u horribles. Más bien, “pintaría la cosa como la veía, ¡por el Dios de las cosas tal como son!”⁷³⁷ Minor señaló que se guiaría, al estilo bakuninista, por la compasión humana y los instintos políticos de la clase trabajadora, no por abstracciones histriónicas. Su objetivo era desplazar los falsos ideales de heroísmo, patriotismo, valor y sacrificio al privilegiar y universalizar su propia sensibilidad sobre las construcciones predominantes de los medios capitalistas: un enfoque materialista similar al de Henri en el que la producción artística se mediría con la política del artista. Mentir en los medios capitalistas fue la “gran atrocidad” que alimentó el conflicto⁷³⁸. Las ilustraciones de Minor eran una réplica a estas mentiras.

from War Front”, *New York Call*, martes 11 de enero de 1916, pág. 2.

737 “¡Guerra, voy a arrancarte los botones de latón!” *Llamada de Nueva York*, sábado, 23 de octubre de 1915, 1. La alusión –“arrancar los botones de latón”– es sobre la degradación de un oficial del ejército.

738 Robert Minor, “Every Nation Lies in This War”, *New York Call*, viernes 14 de enero de 1915, pág. 1.

Predominaban dos formas. Algunas caricaturas combinaban incidentes de guerra cotidianos arraigados en el tiempo y el espacio reales, ya fueran eventos experimentados por Minor o que se le informaran, con análisis escritos. Otros eran presentaciones visuales poderosamente emocionales, a menudo alegóricas, acompañadas de una leyenda. Ambos tipos de ilustración fueron vehículos para que Minor intensificara la experiencia de la guerra, enfocando su análisis anarquista y al mismo tiempo realzando las dimensiones emocionales de su crítica. Con este espíritu, Minor a menudo elegía temas por su calidad incidental, sombría y desalentadora. Por ejemplo, el tema de "'Encontrando la suya' en el campo de batalla del Marne", era una anciana desaliñada que estaba sola en un campo desolado salpicado de cruces colocadas apresuradamente. Debajo del dibujo, Minor explicaba:

Cuando es posible... los grupos de entierro ponen el nombre del soldado muerto en las simples cruces que presionan en la tierra blanda de la tumba recién llenada. Mientras cruzaba el campo de batalla del Marne, vi muchas mujeres, madres, hermanas, esposas, novias, que pasaban de una cruz a otra leyendo los nombres. En esta imagen, esta pobre y anciana madre había encontrado la suya, y ella estaba allí, una figura triste y

desamparada, llorando por su alma con lágrimas secas⁷³⁹.

Un segundo dibujo contrarrestaba las historias de heroísmo en el campo de batalla con el horror de un soldado británico que le había dicho a Minor que no podía soportar ver cómo su bayoneta atravesaba a los soldados enemigos. “¡Cuando pegas a un hombre no puedes mirar!” se lee en la leyenda, que iba acompañada de un dibujo del soldado escondiendo su rostro mientras una víctima que se retorció expiraba en la punta de su rifle⁷⁴⁰.



739 Robert Minor, “Finding Hers' on the Battle Field of the Marne”, *New York Call*, miércoles 24 de noviembre de 1915, pág. 1.

740 Robert Minor, “¡Cuando pegas a un hombre, no puedes mirar!” *New York Call*, jueves 13 de enero de 1916, 1.

Minor también describió haber trabajado como camillero voluntario en un turno de noche, trasladando a soldados moribundos y heridos de un tren a ambulancias. Los soldados estaban apilados según la gravedad de su mutilación: sin piernas, sin pierna izquierda, sin pierna derecha, sin brazo izquierdo, sin hombro izquierdo, sin brazo derecho, sin hombro derecho, sin brazos, sin rostro, sin brazos ni piernas. En el boceto adjunto, tres camilleros suben a una víctima fuertemente vendada a una ambulancia que, en poco tiempo, se llenaría con fragmentos de humanidad apenas reconocibles. Minor mismo había cargado uno de esos “paquetes”, que “gritaba de dolor” porque faltaba su “mitad inferior”⁷⁴¹.



⁷⁴¹ Robert Minor, “¡Una noche en una ambulancia!” *New York Call*, domingo 24 de enero de 1916, 1.

Si bien estos y otros dibujos recalcaron las feas realidades de la guerra, sus caricaturas alegóricas fusionaron el realismo con la crítica para crear poderosas narrativas de injusticia y opresión. En la caricatura que anuncia su partida para Europa –“¡Guerra! ¡Le voy a arrancar los botones de bronce!”– un cadáver podrido se quita el uniforme andrajoso y grita triunfalmente mientras avanza a grandes zancadas sobre una llanura sembrada de hombres, mujeres y niños muertos⁷⁴².



742 Robert Minor, “¡Guerra! ¡Voy a arrancarle los botones de latón!”, *New York Call*, revista y sección editorial, domingo 24 de octubre de 1915, pág. 1.

Aquí, la incisiva visión de Minor de la Guerra revelada como la Muerte rodeada por una cosecha de víctimas caídas prefiguraba las descripciones que telegrafiaría desde Francia. De la misma manera, el sanguinario verdugo que más tarde aparecería en *Golos Truda* destilaba, en una sola imagen impactante, la máquina de matar del Estado. Tal alegoría fáctica era un elemento básico en un arte gráfico anarquista, y Minor fue uno de sus practicantes más efectivos⁷⁴³. Revisando sus caricaturas, los editores de Call escribieron:

No pretendemos tener conocimientos de crítica pictórica y no somos expertos en técnicas u otros detalles artísticos. Y creemos que la mayoría de la gente tampoco lo puede afirmar con sinceridad. Pero la imagen o boceto que te sostiene; que te habla; que no

743 Otros artistas—agitadores anarquistas conocidos conceptualizaron de manera similar los problemas concretos de su época en un intento por producir una conciencia anarquista revolucionaria. Por ejemplo, así como Minor dispersó su campo de batalla imaginario en “¡Guerra!” con mujeres y niños muertos en ropa contemporánea, así Maxim Luce colocó a un capitalista vivo, el banquero francés Baron Rothschild, en la cima de la pirámide alegórica de trabajadores explotados en su caricatura de *Pere Peinard*, “Capital y trabajo” (1891). Este estilo de alegoría en la caricatura anarquista data de la década de 1890, cuando el futuro líder del sindicalismo anarquista francés, Emile Pouget, alentó a Luce y a otros artistas anarquistas a fundamentar sus alegorías de agitación con “hechos” que el trabajador sin educación pudiera reconocer; HJ Lay, “*Reflees dun Gniaff: On Emile Pouget and Le Pere Peinard*”, en *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, ed. Dean de la Motte y Jeannene Przyblyski (Boston: University of Massachusetts Press, 1998), 33–34.

solo sugiere el tema que trata, sino una infinidad de otras sugerencias detrás de él, estas imágenes existen para todas las personas normales que tienen una imaginación e inteligencia promedio. Minor ahora proporciona a *The Call* imágenes de este tipo... Algunas de ellas literalmente saltan sobre ti y te abrazan, a pesar de que materialmente no son más que manchas de carbón en papel de prensa común⁷⁴⁴.

Numerosos lectores estuvieron de acuerdo con ello, incluidos los artistas socialistas John Sloan, Art Young y Ryan Walker⁷⁴⁵.

Después de regresar de Francia, Minor permaneció en la costa este por poco tiempo antes de mudarse a San Francisco (vía México) en el otoño de 1916 para ayudar a producir el semanario anarquista *The Blast*, editado por Alexander Berkman con la ayuda de Eleanor Fitzgerald⁷⁴⁶. El

744 “Robert Minor's War Sketches”, *New York Call*, jueves 25 de noviembre de 1915, pág. 6.

745 John Sloan, “Says Minor Cartoons Are Great”, *New York Call*, viernes 18 de junio de 1915, pág. 6; Art Young, “Art Young on the Minor Cartoons”, *New York Call*, lunes 28 de junio de 1915, pág. 6; Ryan Walker, “Is Pleased with *The Call*”, *New York Call*, martes 17 de agosto de 1915, pág. 6.

746 Bajo los auspicios de la Newspaper Enterprise Association (NEA), Minor operaba como artista-periodista itinerante. Sus últimos artículos para el *Call* en marzo de 1916 informaron sobre una huelga en las minas de carbón de Pensilvania. En el verano de 1916 viajó a México como reportero de la NEA para cubrir la guerra mexicano-estadounidense. Fue invitado a unirse a Berkman y otros en San Francisco mientras visitaba Upton Sinclair

Minor dibujaba un cerdo capitalista risueño, engordado con la miseria de los trabajadores colgados como pollos para ser desplumados. El interés propio del cerdo era la verdadera “regla de oro”, superando a los trabajadores en la balanza de la injusticia terrenal. Estas caricaturas crudas y agitadas se hicieron a la medida para la declaración de propósitos de *Blast*, que prometía encender la brasa ardiente de la “rebelión ciega” con “la chispa de la esperanza, encenderla con la luz de la visión y convertir el pálido descontento en consciente acción social” contra las fuerzas de opresión⁷⁴⁸.

Minor se unió a *Blast* en un momento de gran dificultad. En la primavera de 1916, la revista había sido víctima de una represión gubernamental que también afectó a *Revolt*, *Alarm*, *Mother Earth*, *Voluntad*, *Revindición*, y revistas como *Regeneración* de Enrique y Ricardo Flores Magón, con sede en Los Ángeles, y la revista *Woman Rebel* de Margaret Sanger. Acusado de “uso indebido de los correos” por una variedad de cargos que van desde proporcionar información sobre el control de la natalidad (Mujer Rebelde, Madre Tierra) hasta la incitación al “asesinato, incendio provocado y traición” (*Regeneración*), el director general de correos entorpeció la circulación de estas publicaciones periódicas al prohibir ediciones de correos sin previo aviso y luego revocando los privilegios de correo de segunda clase con el argumento de que la publicación se había vuelto irregular.

748 “¿Por qué la explosión?” *Blast* 1 (15 de enero de 1916): 2.

Las oficinas fueron allanadas y los editores fueron multados o encarcelados⁷⁴⁹. Los anarquistas no tenían recursos para luchar contra tal acoso y, en la mayoría de los casos, la persecución del gobierno cerró sus periódicos para siempre.

En abril de 1916, el talentoso artista anarquista Ludovico Caminita, cuyas ilustraciones de anillos de agitación aparecían periódicamente en *Regeneración*, conmemoró la represión con un retrato de los hermanos Magón. Los dos aparecieron en una escena que mostraba al gobierno estadounidense disfrazado de una bestia feroz que atacaba a palomas que huían y que tenían inscritos los nombres de las publicaciones anarquistas sitiadas⁷⁵⁰.

Caminita estaba íntimamente familiarizada con el conjunto de leyes antiprensa del gobierno. Ocho años antes, mientras editaba el semanario anarquista *La question sociale* en Paterson, Nueva Jersey, había provocado a las autoridades con una caricatura de un tema bien afinado en el arte anarquista, “La Demolizione”, en la que un trabajador que empuña un pico pisotea los escudos y espadas de los militares, una Biblia y una mitra y un báculo de obispo, una tabla de leyes, y las chisteras de los privilegiados.

749 Sandos, 134–35. Enrique Flores Magón, por ejemplo, fue golpeado y amenazado con una pistola.

750 “18 de Febrero, 1916”, inserto de cartel, *Regeneración* (29 de abril de 1916), np

La ilustración se reprodujo en un artículo alarmista del *New York Times* del 15 de marzo de 1908, que informó que el editor de *La question sociale* había elogiado un ataque fatal de un trabajador hambriento contra un sacerdote en Denver⁷⁵¹.



Ludovico Caminita. Tierra y libertad, 1914. Inserto de póster. *Regeneración*, 13 de junio de 1914

751 Stephen Honsam, “Underground New York 'Sees Red' Once More”, *New York Times*, domingo 15 de marzo de 1908, pt. 5, 2.

La policía de Paterson usó esto como pretexto para actuar contra Caminita: tradujeron y enviaron el artículo ofensivo al fiscal general del distrito con la esperanza de que el artista anarquista pudiera ser procesado⁷⁵².



La Demolición. California. 1908. Reproducido en el New York Times, 15 de marzo de 1908.

752 “May Stop Anarchist Paper”, *New York Times*, 16 de marzo de 1908, 1.

La controversia en la prensa llevó el asunto a la atención del presidente Theodore Roosevelt, quien ordenó al director general de correos que prohibiera *La question sociale* de los correos con el argumento de que era “inmoral, pernicioso y perjudicial para los intereses y el bienestar de la gente”⁷⁵³. El 27 de marzo, después de una audiencia superficial en Washington donde Caminita había sido convocado para defender su derecho a publicar, fueron revocados los privilegios de correo de segunda clase de *La question sociale*⁷⁵⁴. En abril de 1908, el gobierno federal autorizó al director general de correos a prohibir el uso de los correos para cualquier apología “inmoral” de difamación sediciosa, asesinato, incendio provocado, motín o traición⁷⁵⁵. Podrían emitirse órdenes de arresto y la incautación de correspondencia para respaldar los cargos⁷⁵⁶.

Estas fueron las leyes que se aplicaron al movimiento anarquista en 1916. El *Blast*, sin embargo, demostró ser

753 “Anarchist Paper Barred”, *New York Times*, domingo 22 de marzo de 1908, sec. 2, 5.

754 “Excluido de correos”, *New York Times*, viernes 27 de marzo de 1908, pág. 8.

755 “Roosevelt Demands Action on Anarchy”, *New York Times*, viernes 10 de abril de 1908, 8.

756 *Ibidem*. El caso de Paterson fue seguido con creciente alarma por Goldman y sus camaradas de *Madre Tierra*, quienes advirtieron que la supresión de toda la prensa de izquierda era inevitable en una fecha futura. “Observaciones y comentarios”, *Mother Earth* 3 (abril de 1908): 64–65.

tenaz ya que, durante el siguiente año y medio, las autoridades estatales y federales hicieron todo lo posible para silenciarlo de cualquier forma posible. La oficina de correos de San Francisco se negó repetidamente a enviar el periódico por una variedad de razones. Se revocaron los privilegios de correo de segunda clase, y la policía local y federal realizaron dos redadas en la oficina de *Blast* durante las cuales dieron vuelta a su contenido en busca de correspondencia y listas de suscripción⁷⁵⁷. Aún así, el *Blast* continuó publicándose. En mayo de 1917, Minor, Berkman y Fitzgerald trasladaron la revista a Nueva York, donde, junto con Goldman, Zigrosser y otros anarquistas del Centro Ferrer, se sumergieron en el trabajo de la Liga contra el servicio militar obligatorio. *The Blast* finalmente cerró en junio, después del arresto y encarcelamiento de Berkman y Goldman luego de la dramática manifestación contra el servicio militar obligatorio del 4 de junio.

La desaparición del *Blast* no fue un incidente aislado. En el transcurso de 1917 y hasta 1920, los anarquistas estadounidenses fueron objeto de una ola de represión

757 En abril de 1916, el director general de correos ordenó la exclusión del número diez de los correos y también prohibió el número nueve; "The Bloodhounds", *Blast* 1 (15 de abril de 1916): 2; los derechos de correo de segunda clase fueron denegados en julio; "Más represión", *Blast* 1 (1 de julio de 1916): 2; la primera incursión del "escuadrón antibombas" de San Francisco tuvo lugar en agosto, la segunda, de agentes federales, en diciembre; "A Raid and a Visit", *Blast* 1 (15 de agosto de 1916): 5, y "The Daylight Burglary", *Blast* 1 (1 de enero de 1917): 3.

antianarquista que no tuvo paralelo en su crueldad. Después de la declaración de guerra en abril de 1917, el gobierno federal aprobó la Ley de Espionaje, que criminalizaba, en tiempo de guerra, las reuniones o la impresión o circulación de publicaciones que propaguen “traición, insurrección o resistencia forzosa a cualquier ley de los Estados Unidos”, o “la obstrucción del reclutamiento o alistamiento”. Esto dio a las autoridades vía libre no solo para anular las conferencias, organizaciones y publicaciones anarquistas, sino también para acusar a los activistas, oradores, editores, distribuidores, impresores y suscriptores infractores con multas de hasta 10.000 \$ y penas de prisión de hasta veinte años⁷⁵⁸. Las legislaturas estatales también se movilizaron contra el anarquismo con leyes de “anarquía criminal”. Nueva York fue el primero en aprobar tal ley en 1902, después del asesinato del presidente McKinley. Una vez que se declaró la guerra, siguieron otras leyes, y en 1921 treinta y cinco estados tenían leyes de anarquía criminal en sus libros. La “anarquía criminal” se definió como “la doctrina de que el gobierno organizado debe ser derrocado por la fuerza o la violencia, o por el asesinato... o por cualquier medio ilegal”. Cualquiera que de palabra o por escrito propagara estas

758 Abogado William H. Lamar del Departamento de Correos, "La actitud del gobierno hacia la prensa", *Foro* 59 (febrero de 1918): 137–38.

ideas generalmente estaba sujeto a una multa de 5.000 \$ o diez años en prisión, o ambos⁷⁵⁹.

El gobierno también alentó un espíritu vigilante de “temporada abierta” contra los anarquistas. Luego de la firma de la Ley de Espionaje el 14 de junio de 1917, el presidente Woodrow Wilson pronunció un mordaz discurso del Día de la Bandera en el que gritó: “¡Ay del hombre o grupo de hombres que busque interponerse en nuestro camino en este día de alta resolución!”⁷⁶⁰ La retórica de intolerancia de la administración fue repetida por tres poderosas organizaciones “patriotas” –la Liga de Seguridad Nacional, la Sociedad de Defensa Estadounidense y la Federación Cívica Nacional– todas financiadas por una camarilla de millonarios reaccionarios, incluidos Elbert H. Gary, John D. Rockefeller, Henry C. Frick y Henry P. Morgan. Actuando en concierto con las autoridades locales, estatales y federales, estas organizaciones llevaron a cabo campañas de propaganda antirradical en las escuelas públicas, la prensa popular, las iglesias y las instituciones cívicas. La nación se cubrió de panfletos, anuncios, carteles y artículos periodísticos que exaltaban el “100% de americanismo”. Los oradores se desplegaron por todo el país condenando las sospechosas lealtades de los ciudadanos nacidos en el extranjero y los credos traidores del anarquismo, el

759 Robert K. Murray, *Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919–1920* (Nueva York: McGraw–Hill, 1961), 231, 232.

760 Avrich, *Sacco y Vanzetti*, 93.

sindicalismo y el socialismo. Los mítines y desfiles en los que participaron soldados, veteranos de guerra y activistas de sociedades patrióticas crearon una atmósfera de turba sin ley en ciudades y pueblos⁷⁶¹.

Los radicales fueron atacados y asesinados. Dos incidentes representativos lo ilustrarán: cuando 8.000 activistas contra la guerra intentaron desfilar en Boston el 1 de julio de 1917, fueron golpeados por soldados y marineros mientras la policía los observaba. Después de disolver la marcha, la turba celebró su victoria destrozando la sede del Partido Socialista de Boston, arrojando libros, revistas, periódicos, archivadores y muebles a la calle y quemándolos⁷⁶². En noviembre de 1917, once anarquistas, incluida una pareja casada, Mary y Pasquale Nardini, interrumpieron una manifestación patriótica al aire libre en Milwaukee al irrumpir en el escenario para pronunciar un discurso contra la guerra. Fueron recibidos a balazos: la policía disparó y mató a dos e hirió a un tercero en la espalda cuando los anarquistas intentaban defenderse. El resto fue arrestado, golpeado y luego acusado de agresión e intento de

761 Murray, 85–90. Esta fue la primera campaña de propaganda del gobierno de los Estados Unidos en tiempo de guerra coordinada por expertos en relaciones públicas, cuya eficacia puede medirse por la participación de la industria de las relaciones públicas en cada conflicto importante desde entonces. Véase Noam Chomsky y Edward Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media* (Nueva York: Pantheon Books, 1988).

762 Weinstein, 141.

asesinato. Posteriormente, el Ferrer Club local fue allanado y destruido. Los detenidos fueron juzgados y condenados a entre once y doce años en la penitenciaría estatal. En un giro particularmente sádico, la hija de cinco años de Nardini quedó bajo la tutela del Estado⁷⁶³.

Además de la policía, el ejército y las sociedades patrióticas que acabamos de mencionar, la guerra interna del gobierno contra el anarquismo contó con la ayuda de la Liga Protectora Estadounidense (APL), de 250.000 miembros, una organización reaccionaria de empresarios y veteranos de guerra cuyos miembros fueron absorbidos por el Departamento de Estado, la Oficina de Investigaciones de Justicia y la División de Inteligencia Militar del Departamento de Guerra en 1917. La administración de Wilson dirigió a la liga para cultivar una atmósfera de terror en la que todos fueran sospechosos y no se podía confiar en nadie. Actuando como agentes oficiales del gobierno, las oficinas de APL en todo el país publicaron boletines en tranvías, edificios de oficinas, lugares de trabajo y “lugares de reunión pública” instando a los ciudadanos a denunciar cualquier caso de “deslealtad y evasión de los estatutos de guerra”⁷⁶⁴.

763 Avrich, *Sacco y Vanzetti*, 104–6.

764 Emerson Hough, *The Web: A Revelation of Patriotism* (Chicago: Reilly and Lee, 1919), 36, 46. El libro tiene un título apropiado.

En el otoño de 1917, la liga también comenzó a realizar sorpresivas “redadas de holgazanes” en los principales centros urbanos para cazar a aquellos que no se habían registrado el 5 de junio para la llamada a filas. La mayor redada de este tipo fue en Chicago, donde se colocaron 10.000 agentes armados en cada estación de transporte público y se patrulló todo el centro. Los miembros de la APL capturaron a cualquiera que pareciera tener edad para el servicio militar obligatorio. Más de 150.000 hombres fueron interrogados y 20.000 fueron detenidos por falta de una tarjeta de reclutamiento o sospechas no declaradas. Los secuestrados fueron conducidos a corrales construidos apresuradamente para un examen más detallado (por ejemplo, 1100 sospechosos pasaron la noche en el Muelle Municipal) o amontonados en almacenes vacíos, cárceles locales, salas de audiencias y las oficinas de la Oficina de Investigación en el Edificio Federal de Chicago. Los secuestros arbitrarios en la calle por parte de hombres armados y la desaparición de miles sin explicación provocaron el pánico en muchos. En su historia autorizada de la liga, Edward Hough escribe lacónicamente que “las madres, las esposas, los novios, las hermanas, los hermanos y los bebés convirtieron el edificio federal en un verdadero caos cuando se unieron para intentar el rescate”, pero “la historia siguió adelante y los culpables fueron encontrados

y tratados”. Al final, la redada de Chicago anotó 1.400 reclutas⁷⁶⁵.

La APL siguió las redadas a principios de 1918 con 323.349 investigaciones de objetores de conciencia, personas que no se habían registrado y sospechosos de evitar la movilización a través de declaraciones falsas. Durante el verano y el otoño de ese año se llevaron a cabo más “redadas de holgazanes” en todo el país. Una vez más, no se dio ninguna advertencia. Los agentes invadieron casas, teatros, tiendas, salones y fábricas; peinaron trenes, caampos de béisbol y parques; los hombres incluso fueron sacados de autos detenidos en las calles. Más tarde, Hough justificaría estas acciones de manera reveladora: “Fue el miedo lo que mantuvo a raya a nuestra población enemiga, el miedo y nada más. La misión silenciosa de la Liga fue acumular buenas razones para ese miedo⁷⁶⁶.”

La liga también proporcionó soldados de a pie para el Departamento de Justicia y la inteligencia militar, cubriendo todos los estados de la unión con espías que acumularon archivos sobre anarquistas y organizaciones anarquistas. En total, 25.515 espías de la APL informaron sobre “políticas y actividades” sospechosas y rastrearon a las personas. Esto implicó ilegalidades como apertura de correo y miles de allanamientos. Más tarde, Hough se jactó de que “un

765 *Ibíd.*, 48–49, 143.

766 *Ibíd.*, 46, 144, 59.

ciudadano leal, un estadounidense de pura sangre” no tenía nada que temer, ya que la liga solo apuntaba a los culpables⁷⁶⁷. Entre estos últimos se destacaron los suscriptores y activistas de *Mother Earth*, de la Liga No-Conscription y del Centro Ferrer; también se recopiló información sobre el Sindicato de Trabajadores Rusos, la IWW y la revista *The Modern School*. Nombres familiares como Emma Goldman, Robert Henri, Harry Kelly, Leonard D. Abbott, Hippolyte Havel, Carl Zigrosser, Rockwell Kent y William Thurston Brown se agregaron a los archivos cada vez más extensos acumulados por la inteligencia militar⁷⁶⁸.

A partir de 1914, el Centro Ferrer estuvo plagado de espías y provocadores a sueldo de la policía de la ciudad de Nueva York. Este estado de sitio se intensificó mil veces después de la declaración de guerra, cuando los agentes del gobierno y la policía comenzaron a aparecer regularmente para hostigar y arrestar a la gente. El centro aún ofrecía conferencias nocturnas y de fin de semana y cursos de educación para adultos, pero sus días estaban claramente contados. En abril de 1918, el edificio cerró y se suspendieron sus cursos, incluida la clase de arte de Henri. En una muestra final de desafío, la Asociación Ferrer

767 *Ibíd.*, 46, 163.

768 Se conserva material extenso sobre estos anarquistas en *los Informes de inteligencia militar de los Estados Unidos: Vigilancia de los radicales en los Estados Unidos: 1917–1941* (Frederick, MD: Publicaciones universitarias de América, 1984), rollos de microfilme 3, 8 y 14.

continuó patrocinando conferencias anarquistas hasta junio de 1919, momento en el que cerró por completo sus operaciones⁷⁶⁹.

En esta atmósfera, mantener cualquier periódico anarquista, por no hablar de uno que cuestionara la guerra o se opusiera activamente al servicio militar obligatorio, era una empresa arriesgada. No obstante, antes de partir hacia Rusia en marzo de 1918, Minor contribuyó regularmente con caricaturas al *Frayhayt* clandestino en yiddish, una publicación anarquista mensual de Nueva York cuyo membrete anunciaba “La única guerra justa es la revolución social”⁷⁷⁰. La decisión de Minor de irse fue oportuna, ya que las autoridades detuvieron a la mayoría del colectivo editorial de *Frayhayt* cuatro meses después, en agosto⁷⁷¹. Cinco del grupo de *Frayhayt* eventualmente serían deportados a Rusia⁷⁷².

769 Avrich, *La Escuela Moderna*, 212–13, 215, 216.

770 Avrich, *Retratos anarquistas*, 215.

771 *Ibid.*, 217–22. *Frayhayt* fue producido por una docena o más de anarquistas judíos de Europa del Este, quienes lo imprimieron en secreto en una prensa manual y llenaron los buzones de correo de Nueva York. Después de su arresto en agosto, uno de los miembros del grupo murió bajo custodia como resultado de fuertes palizas policiales. Otros cinco fueron condenados en virtud de la Ley de Sedición a penas de prisión de hasta veinte años. Cuatro de los condenados fueron deportados a Rusia como anarquistas extranjeros en 1921.

772 Fueron acusados en virtud de la Ley Federal de Sedición, aprobada en mayo de 1918, que convertía en delito “pronunciar, imprimir, escribir o

Por azares del destino, Minor llegó a Petrogrado en abril de 1918, justo a tiempo para presenciar otra ola de represión antianarquista⁷⁷³. El mes anterior, el 3 de marzo de 1918, una delegación de negociadores del gobierno bolchevique había firmado una paz por separado con Alemania en Brest-Litovsk, cediendo una cuarta parte de la tierra cultivable de Rusia, una cuarta parte de su población y tres cuartas partes de su industria al imperialismo alemán⁷⁷⁴. Antes de la conclusión de este tratado, el Partido Bolchevique se había dividido en un ala pro-tratado liderada por Lenin, que favorecía una paz separada, y una “oposición de izquierda” más numerosa, que se oponía a la acción. Los opositores bolcheviques reflejaron los sentimientos de la mayoría de los soviets, donde las negociaciones con Alemania fueron vilipendiadas y

publicar intencionalmente cualquier lenguaje desleal, profano, difamatorio o abusivo” contra el gobierno de los Estados Unidos, su constitución, la bandera, el uniforme del Ejército o de la Marina o abogar por la reducción de la producción de guerra. En octubre, el gobierno fue aún más lejos, facultando al Departamento de Trabajo para encarcelar y deportar a cualquier “no ciudadano” que fuera anarquista, apoyara el derrocamiento del gobierno estadounidense o abogara por el asesinato de funcionarios públicos. Este fue el acto bajo el cual fueron deportados a Rusia; Richard Polenberg, *Fighting Faiths: The Abrams Case, the Supreme Court, and Free Speech* (Nueva York: Viking Press, 1989), 34; Murray, 14.

773 Minor se detuvo en Christiana, Suecia, a mediados de marzo, donde visitó a John Reed. Desde aquí se dirigió a Petrogrado y llegó a principios de abril; John Reed, *John Reed y la revolución rusa*, ed. Eric Hornberger y John Biggart (Nueva York: St. Martin's Press, 1992), 101.

774 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 182.

resolución tras resolución llamaron a una guerra revolucionaria para derrotar al capitalismo mundial⁷⁷⁵.

A principios de 1918, la condena anarquista de las negociaciones fue inequívoca. Paul Avrich cita a Alexander Ge, un destacado comunista anarquista, quien pronunció un discurso en el Comité Ejecutivo Central de los Soviets el 23 de febrero en el que amenazó: “Los comunistas anarquistas proclaman el terror y la guerra partidista en dos frentes. Es mejor morir por la revolución social mundial que vivir como resultado de un acuerdo con el imperialismo alemán”. Los sindicalistas anarquistas adoptaron la misma posición, llamando a la organización de una “guerra partidista implacable” por parte de destacamentos guerrilleros a lo largo y ancho de Rusia⁷⁷⁶. Para abril, con el tratado firmado a pesar de la oposición popular, las tensiones entre los bolcheviques y los anarquistas eran altas.

Moscú era el centro de la oposición anarquista, donde más de veinticinco clubes y comunas anarquistas protegidos por “Guardias Negros” operaban bajo el paraguas de la Federación de Anarquistas de Moscú⁷⁷⁷. Existía una

775 Ronald I. Kowalski, *El Partido Bolchevique en Conflicto: La Oposición de Izquierda de 1918* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991), 146–54.

776 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 182.

777 Gregorio Maximov, *The Guillotine at Work* (Chicago: Alexander Berkman Memorial Fund, 1940), 406.

federación similar en Petrogrado, donde se publicaba *Golos Truda*. Los anarquistas en ambas ciudades se armaron con rifles, pistolas y granadas en preparación para la guerra de guerrillas o ataques bolcheviques⁷⁷⁸. Sus sospechas estaban bien fundadas. En la noche del 12 de abril de 1918, la policía estatal (Cheka) y los soldados bajo su mando lanzaron asaltos a los clubes y comunas de Moscú. Alexander Rodchenko describió la redada en uno de esos centros, el museo anarquista de la comuna y el pueblo de Morozov, que albergaba una de las colecciones de arte moderno más destacadas de Europa, en el periódico oficial de la federación de Moscú, *Anarkhiia* (Anarquía). “Tres artistas habían pasado la noche en la mansión, ya que afuera del museo había un estudio para hacer arte”, escribió. “Como relataron los artistas, aquella mañana conmemorativa nos despertaron gritos de ¡Disparamos! ¡Manos arriba!” Los soldados armados les ordenaron que se vistieran, los sacaron al patio y junto con los anarquistas los enviaron al Kremlin. Durante el asalto, el edificio fue acribillado a balazos, lo que llevó a Rodchenko a vilipendiar a la policía y los soldados por su acto destructivo sin sentido⁷⁷⁹.

778 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 183.

779 Alexander Rodchenko, “O Muzee Morozova,” *Anarkhiia*. Esta fue la segunda entrega de un artículo de dos partes publicado en mayo de 1918. La copia de *Anarkhiia de la Biblioteca Pública de Nueva York* se conserva en fragmentos (en microfilm). En consecuencia, no puedo proporcionar la fecha y la página exactas.

El anarquista–sindicalista ruso Gregory Maximoff, que fue testigo de estos hechos de primera mano, publicó más tarde una serie de artículos y documentos relacionados que exponen la estrategia del gobierno. Los bolcheviques negaron las credenciales revolucionarias de los anarquistas para excusar la naturaleza represiva de sus acciones. La Cheka emitió un comunicado oficial a raíz de las redadas, declarando que su propósito era desarmar a los matones comunes “que se hacen pasar por anarquistas”. “El Comité de Toda Rusia de la Contrarrevolución y contra la Especulación”, la Cheka, afirmó que 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 atracadores detenidos durante el desarme de los grupos anarquistas”⁷⁸⁰. Simultáneamente, el Consejo de Comisarios del Pueblo de Moscú emitió una declaración afirmando haber descubierto que “grupos contrarrevolucionarios enteros se están uniendo a los destacamentos armados anarquistas, teniendo como objetivo la utilización de estos últimos para algún tipo de acción encubierta contra el poder soviético”. Los “Comisarios del Pueblo” se habían “encontrado ante la necesidad de liquidar esta aventura criminal”⁷⁸¹.

780 “Liberación del Comité Extraordinario de Lucha contra la Contrarrevolución (Cheka)”, *Znamia Truda*, 13 de abril de 1918, en Maximov, 383.

781 “Comunicado Oficial: El Consejo de Comisarios del Pueblo de Moscú y la Provincia de Moscú: El Presidium del Soviet de Moscú”, *Znamia Truda*,

“Liquidación” tiene un tono apropiado a la luz de los acontecimientos posteriores. Durante las incursiones de la Cheka, cuarenta anarquistas fueron asesinados o heridos, y más de quinientos fueron hechos prisioneros⁷⁸². El 12 de abril *Anarkhiia* no salió, y al final de la semana no quedaba ni una sola publicación anarquista en la ciudad⁷⁸³. Poco después, los bolcheviques se movilizaron contra los anarquistas en todas las regiones bajo su control. Maximoff documenta el progreso de la represión del gobierno en abril y principios de mayo, cuando sus camaradas fueron detenidos, desarmados y encarcelados, sus publicaciones suspendidas y sus clubes y comunas destruidos.

En Petrogrado, donde Minor se alojaba, el homólogo de *Anarkhiia*, *Burevestnik* (El Petrel), diario de la Federación de Anarquistas de Petrogrado, denunció las redadas en Moscú en un ardiente editorial del 13 de abril, en el que los bolcheviques eran condenados como “traidores a la clase obrera” que, habiendo estrangulado la revolución, ahora buscaban convertirse en “los verdugos del anarquismo”⁷⁸⁴. Los bolcheviques respondieron el 22 de abril. Al igual que en Moscú, los centros anarquistas de la ciudad, incluidas antiguas mansiones, edificios de oficinas y varias fábricas

13 de abril de 1918, en *ibíd.*, 384–85.

782 Avrich, *Los anarquistas rusos*, 184.

783 Maximov, 356–57.

784 “Editorial”, *Burevestnik*, 13 de abril de 1918, 1, *Los anarquistas en la revolución rusa*, 113.

ocupadas, fueron rodeados durante la noche por chekistas y soldados, que sometieron a los acusados a una lluvia de fuego de ametralladoras y cañones.

Se cerraron publicaciones y se encarceló a los activistas del movimiento. Dentro de la semana, el movimiento anarquista de Petrogrado también pasó a la clandestinidad⁷⁸⁵.

Ese verano, la Federación de Anarquistas de Moscú se reagrupó y publicó *Anarkhiia* durante un breve período; uno de los primeros números contenía el informe de Rodchenko sobre la redada de Morozov y otro conmemoraba las redadas con un poema, “Ese día”, pero a partir de entonces los anarquistas solo pudieron trabajar esporádicamente, con consecuencias cada vez más graves⁷⁸⁶. Para 1919, el anarquismo en la Rusia controlada por los bolcheviques había terminado, a todos los efectos, aunque numerosos militantes continuaron luchando hasta el fallido levantamiento antibolchevique en Kronstadt en el invierno de 1921⁷⁸⁷.

785 Maximov, 396–97.

786 “Tot' Den”, *Anarkhiia*, 23 de abril de 1918, 1. No se identifica al artista ni al poeta.

787 Algunos anarquistas pasaron a la clandestinidad para lanzar una campaña de bombardeos antibolcheviques que provocó oleadas de arrestos en 1919. Otros se lanzaron a la lucha para derrotar a los blancos y sirvieron en el Ejército Rojo. Algunos incluso se unieron al gobierno como "anarquistas soviéticos" leales, solo para ser encarcelados a principios de la

Minor, que había venido a la Rusia “revolucionaria” esperando un respiro de la represión que azotaba a los anarquistas en Estados Unidos, quedó traumatizado por estos acontecimientos⁷⁸⁸. Evitaba a los bolcheviques y pasaba la mayor parte de su tiempo en reuniones secretas discutiendo los fallos de la dictadura del Partido Bolchevique. En un momento en que los marxistas de inclinación libertaria en Occidente, como Anton Pannekoek, todavía elogiaban la “autoemancipación del proletariado” en Rusia, Minor y sus camaradas ya estaban discutiendo las características socioeconómicas clave del capitalismo de Estado emergente bajo el bolchevismo. La construcción del Estado hipercentralista, la destrucción de la autonomía local y el poder de los soviets, la represión política y la resurrección de la clase empresarial a posiciones de poder en el aparato económico y administrativo del gobierno fueron los principales temas de conversación. El marxismo

década de 1920. Durante un tiempo, los anarquistas ucranianos escaparon de la represión y proporcionaron refugio a quienes huían de la represión bolchevique, pero cuando terminó la guerra civil, también fueron aniquilados. Avrich, *Los anarquistas rusos*, 188–95.

788 North, 100. North basa su evaluación en las notas de Minor de la época, que estaban escritas en trozos de papel, el reverso de los sobres, papel de regalo y cualquier otra cosa que tuviera a mano. North, un estalinista fanático, aparentemente no encontró ningún valor en ellos: las notas “desaparecieron” después de la consulta. Así, se perdió un valioso registro de primera mano de los debates anarquistas en Rusia durante el período 1918–19, un registro conservado por Minor durante más de treinta años.

bolchevique, todos estaban de acuerdo, estaba estrangulando la Revolución Rusa⁷⁸⁹.

En su reciente evaluación de la erudición actual sobre 1917 y sus secuelas, Edward Acton argumenta que hay un caso convincente a favor de la crítica de los anarquistas⁷⁹⁰. Una vez que el corazón de la democracia revolucionaria, los

789 Ver Anton Pannekoek, "World Revolution and Communist Tactics" (Viena, 1920), en Serge Bricianer, *Pannekoek and the Workers' Councils* (St. Louis: Telos Press, 1978), 181, 104. A raíz de los acontecimientos en Rusia, Pannekoek y un pequeño grupo de marxistas europeos se sumaron a la "revolución de octubre" mientras intentaban dirigir el movimiento comunista internacional hacia un "comunismo de consejos" antiparlamentario y antileninista similar al modelo de soviets federados que apoyaban los anarquistas rusos. Lo hicieron en nombre de "un marxismo más auténtico y práctico" en lugar del anarquismo, al que condenaron duramente (Anton Pannekoek, "Carta a Eric Muhsam, 1920", en Bricianer, 224). En el verano de 1920, después de una serie de irritantes intercambios con Pannekoek y otros, Lenin asestó el golpe mortal en su panfleto ampliamente distribuido, "El comunismo de izquierda: un desorden infantil", donde acusó a sus críticos de tener tendencias "anarquistas". Luego, los comunistas de consejos fueron purgados de la Tercera Internacional y finalmente se desintegraron en una dispersión de individuos aislados. Su camino hacia el olvido no es más que irónico, ya que los hechos de octubre que celebraron los comunistas de consejos aseguraron el ascenso de los bolcheviques a una posición de poder desde la que vencieron no sólo al anarquismo sino también a la democracia al estilo soviético. Ver "Left-Wing Communism: An Infantile Disorder", reimpresso en VI Lenin, *Collected Works* (Moscú, Progress Publishers, 1966), 31:17-20.

790 Edward Acton, "¿Los libertarios reivindicados? La visión libertaria de la revolución a la luz de la investigación occidental reciente", *Revolution in Russia: Reassessments of 1917*, ed. Edith Rogovin Frankel, Jonathan Frankel y Baruch Knei-Paz (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 388-405.

soviets degeneraron bajo los bolcheviques, se convirtieron en poco más que “órganos de ratificación” (sellos de goma) para las directivas del gobierno central⁷⁹¹. Los mecanismos de control eran los “comités ejecutivos” soviéticos compuestos casi exclusivamente por bolcheviques; en diciembre de 1919, los comités ejecutivos soviéticos provinciales eran bolcheviques al 92,8% y, a nivel de distrito, el 82,2%⁷⁹². La importancia dentro de la jerarquía del partido se convirtió en el criterio para posiciones de autoridad en el gobierno y las instituciones públicas⁷⁹³.

Mientras tanto, la situación en las ciudades y pueblos se volvió desesperada cuando los bolcheviques impusieron un control total sobre todos los aspectos de la producción y el intercambio. Los alimentos y el combustible disponibles se redujeron a un goteo bajo el control de los nuevos administradores, que gobernaron a la inquieta población asignando los bienes de acuerdo con la importancia del trabajo, la productividad, las conexiones políticas y los criterios de clase⁷⁹⁴. Se prohibió la recolección de

791 Briton, 55.

792 Leonard Schapiro, *El Partido Comunista de la Unión Soviética* (Nueva York: Random House, 1960), 242, n. 1.

793 Un censo temprano, realizado en 1923, reveló que dos tercios de todos los miembros del partido ocupaban puestos administrativos estatales; Servicio, 166.

794 Mary McAuley, "Pan sin la burguesía", *Partido, Estado y Sociedad en la Guerra Civil Rusa: Exploraciones en Historia Social*, ed. Diane P. Koenker, William G. Rosenberg y Ronald Grigor Suny (Bloomington e

suministros en el campo, al igual que todas las formas de trueque que circunnavegaban el alcance de la administración⁷⁹⁵. En su lugar, el gobierno envió incursiones militares para apoderarse por la fuerza del grano del campesinado, una política que alejó a la población rural del gobierno bolchevique. Cualquier resistencia “contrarrevolucionaria” a estas incursiones fue reprimida con la fuerza bruta⁷⁹⁶.

A principios de 1918, los bolcheviques también se movilizaron contra la autonomía de los trabajadores en las fábricas. Durante el verano y el otoño de 1917, bajo el estrés de la guerra continua y los disturbios civiles, la producción industrial se sumió en el caos. Abandonados en muchos casos por propietarios y gerentes, los trabajadores formaron comités de taller y trataron de administrar las fábricas ellos mismos bajo un sistema descentralizado similar a un anarquismo, en el que cada comité extendió la ayuda mutua a operaciones relacionadas, como minas y empresas manufactureras subsidiarias en un esfuerzo para mantener la producción. En algunos casos, la propiedad se

Indianapolis: Indiana University Press, 1989), 163–70.

⁷⁹⁵ Estas condiciones se describen en la revista anarquista de Londres, *Freedom*; "La vida en Moscú: una carta del hermano de un camarada que ahora está en Moscú", *Freedom* 32 (septiembre de 1918): 49.

⁷⁹⁶ Paul Avrich, *Kronstadt, 1921* (Nueva York: WW Norton, 1970), 26.

comunalizó y comenzó a surgir un orden social postcapitalista.

Uno de esos experimentos fue iniciado por Boris Yelensky, un anarquista que regresó a Rusia en febrero de 1917 después de un largo exilio en Chicago⁷⁹⁷. Yelensky se dirigió a su ciudad natal de Novorossiysky en agosto de 1917, donde formó un grupo de propaganda anarquista⁷⁹⁸. Posteriormente relató las actividades de este grupo a Kropotkin durante una visita a la residencia del venerable anarquista-comunista en las afueras de Moscú en Dimitrov en 1919 (Kropotkin regresó a Rusia en 1917 y murió allí en 1921). “Decidimos”, le dijo Yelensky a Kropotkin, comenzar a hacer propaganda a los trabajadores, instando a que se organizase un soviet económico regional para coordinar la producción y la distribución. Sentimos que el soviet debería consistir en dos delegados de cada sección de trabajo, y que estos deberían hacerse cargo del lugar de trabajo y convertirlo en propiedad comunal dedicada a mantener la vida y el bienestar de la comunidad. Como creíamos en la igualdad de todos los seres humanos, recomendaríamos el mismo salario para todos los trabajadores, con un 25 por ciento adicional sobre el salario básico para cada dependiente en la familia del trabajador. Decidimos aceptar

797 Fred Woodworth, “Anarquistas: Boris Yelensky”, *Match! 5* (agosto de 1974): 8.

798 Boris Yelensky, “Una visita a Kropotkin”, *Match! 5* (agosto de 1974): 9.

a cualquiera del personal administrativo o de ingeniería que quisiera unirse a nosotros, en igualdad de condiciones, sin represalias por lo que habían sido antes de la Revolución.

También habíamos acordado proponer al Soviet Económico Regional que se pusiera en contacto con las cooperativas de la región y tratar de arreglar con ellas que se hicieran cargo de toda la distribución de productos hechos en fábricas a las tiendas y que el Soviet Regional organizase el cuidado de los ancianos y enfermos, que no podían trabajar. Le dije a Kropotkin que esto, en pocas palabras, era lo que nuestro grupo proponía a la primera conferencia de delegados de los talleres y fábricas; que todas nuestras recomendaciones fueron aceptadas y que esto resultó en el establecimiento del Soviet Económico en la ciudad de Novorossiysky⁷⁹⁹.

Kropotkin respondió que el experimento en Novorossiysky “le demostraba que tenía razón en sus ideas y teorías; que podrían aplicarse en la vida real y que, en el entorno adecuado, los seres humanos pueden cambiar y crear una sociedad libre”⁸⁰⁰. Lejos de postular la subjetividad humana como un “dato ontológico” –en la jerga del historiador de arte David Craven⁸⁰¹– los

799 *Ibidem*.

800 *Ibidem*.

801 Craven postula que solo hay una teoría anarquista ahistórica del sujeto, que él compara con el existencialismo (la reconciliación de Sartre del marxismo y el existencialismo no se menciona). Él escribe: “A diferencia

anarquistas eran muy conscientes de que la población de Rusia requería ciertas condiciones para ser liberada, a saber, una revolución contra el capitalismo que “tratara a los campesinos, soldados y trabajadores rusos como autónomos” y “les atribuía preocupación por la dignidad humana y la capacidad de responder racionalmente a los problemas que se les presentaban”⁸⁰².

del marxismo clásico, cuyo sujeto histórico disfruta solo de una autonomía relativa, tanto el anarquismo como el existencialismo... dependen de un sujeto con absoluta autonomía e independiente de cualquier contexto histórico. Como tal, tanto el anarquismo como el existencialismo... postulan un sujeto singular, unificado y autodeterminante que se opone al sujeto incompleto e interdependiente del marxismo clásico. Este último sujeto está históricamente descentrado porque construye la historia y es construido por ella, como parte de un proceso de intercambio dinámico.... si por el anarquismo y el existencialismo... el sujeto sólo está dado ontológicamente, para el marxismo clásico necesariamente también está construido históricamente”. David Craven, *Abstract Expressionism as Cultural Critique* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 169. Este libro demuestra que la mayoría de las teorías anarquistas de la subjetividad tratan la historia como un proyecto continuo en el que el sujeto puede desempeñar un papel progresivo solo si él o ella se esfuerza por reconstruir la sociedad para promover su propia potencialidad libertaria y la de la humanidad en su conjunto. El sujeto determina y es determinado por las condiciones históricas de la época, que son en sí mismas contingentes y siempre cambiantes. El anarquismo exige un reexamen continuo del sujeto y la sociedad en reconocimiento de que los proyectos libertarios deben evolucionar y cambiar para seguir siendo viables, una posición que difiere notablemente de la de Craven, en la medida en que éste violenta la noción de que la teoría “clásica” tiene algún valor intrínseco.

802 Estoy parafraseando a Acton, “¿Los libertarios vindicados?” 393. “Hace una década o dos”, continúa Acton, era fácil “reírse [de tales puntos de vista] fuera de los tribunales”. Sin embargo, “la voluntad de tomar en

Un entorno adecuado, sin embargo, era aquello de lo que los bolcheviques estaban en contra. En el transcurso de 1918, se disolvieron los comités de fábrica en territorio bolchevique y, en su lugar, se impuso la gestión unipersonal por funcionarios del partido y “expertos” extraídos de las filas de antiguos empresarios, gerentes y aventureros capitalistas de Estados Unidos y otros lugares⁸⁰³. El primer paso en este proceso, el decreto que nacionalizaba la industria para allanar el camino a los gerentes designados por el gobierno, se produjo a fines de junio de 1918. Para respaldar el decreto, la Cheka y los militares instalaron nidos de ametralladoras en cruces ferroviarios y fábricas en todo Petrogrado y Moscú. Estas acciones se tomaron porque muchos trabajadores se oponían al control estatal de las fábricas, por temor a que intensificara la dictadura bolchevique. Se impusieron toques de queda en los distritos obreros y se enviaron soldados para disolver por la fuerza las reuniones de protesta en las fábricas⁸⁰⁴. El control de arriba hacia abajo se intensificó en 1919, cuando el

serio las aspiraciones de las masas, de atribuirles una independencia, un sentido de dirección y una racionalidad propias, ha sido fundamental para el cambio de perspectiva característico de gran parte del trabajo reciente sobre la revolución”, que ha reivindicado la crítica anarquista.

803 Brinton documenta este proceso de 1918 a 1921 en *The Bolsheviks and Workers' Control*.

804 Cuando el gobierno comenzó a impulsar la gestión unipersonal, las huelgas y las tormentosas protestas masivas se extendieron por los centros industriales de Rusia. Véase William G. Rosenberg, “Russian Labor and Bolshevik Power”, *The Workers Revolution in Russia*, 127.

deterioro de la productividad provocado por el hambre, el terror político y la incompetencia por parte de los administradores del gobierno llevó a los bolcheviques a imponer un régimen de “disciplina militar” en las fábricas⁸⁰⁵. RV Daniels escribe que, bajo la amenaza de la fuerza armada, los trabajadores fueron sometidos a una nueva regla de hierro de “autoridad de gestión, salario en incentivo y “gestión científica”: las formas familiares de organización industrial capitalista con los mismos gerentes burgueses, calificados solo por la autoridad del Estado. titular de la propiedad”⁸⁰⁶. No hace falta decir que los experimentos anarquistas como el de Novorossiysky no sobrevivieron al ataque⁸⁰⁷.

Minor permaneció en Rusia hasta diciembre de 1918, estudiando la trayectoria del régimen bolchevique. De vez en cuando también enviaba artículos por cable a periódicos estadounidenses como el *Philadelphia Public Ledger* y algunas publicaciones radicales, en particular el *New York Call*. Midiendo el bolchevismo desde una perspectiva anarquista, criticó la dictadura, pero reservó sus protestas

805 *Ibíd.*, 116–28. La imposición de la gestión científica y la militarización del impulso laboral también se describen en Judith Merkle, *Management and Ideology: The Legacy of the International Scientific Management Movement* (Berkeley: University of California Press, 1980), 116–20.

806 RV Daniels, *La conciencia de la revolución* (Cambridge: Harvard University Press, 1960), 107.

807 Los bolcheviques lo destruyeron. Véase Yelensky, “Una visita a Kropotkin”, pág. 9.

más vehementes para después de que estuviera fuera del alcance de los bolcheviques. Los ataques se produjeron en tres artículos para el *New York Evening World* que Minor cablegrafió desde Berlín en febrero de 1919⁸⁰⁸. Siguió con dos artículos para el *London Daily Herald*, que entregó a un reportero en mayo en París (ambos artículos fueron reimpresos en el periódico laboral insignia de Montana, el *Butte Daily Bulletin*, en julio de 1919)⁸⁰⁹. Poco después de que aparecieran los artículos del *Herald*, las autoridades francesas detuvieron a Minor, lo entregaron a la jurisdicción estadounidense y lo juzgaron por incitar a la sedición. Apenas escapó de la ejecución gracias a la intercesión del también periodista Lincoln Steffens y regresó a los Estados Unidos en agosto⁸¹⁰.

Los artículos de Minor para el *World* registraron una entrevista con Lenin a la que Minor adjuntó comentarios sobre la degeneración de la revolución bajo el bolchevismo. Lenin esperaba que la entrevista sirviera como vehículo para entablar negociaciones con Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos sobre la cuestión de las deudas zaristas

808 North, 107–11, 112–13.

809 *The Bulletin* reimprimió estos artículos en julio de 1919 junto con una introducción que relata cómo y cuándo los obtuvo el *London Daily Herald*. Robert Minor, “Lenine [sic] Create Socialist State after Overcoming Syndicalism, Says Minor”, *Butte Daily Bulletin*, 3 de julio de 1919, pág. 4; Robert Minor, “Russia as Minor Sees It”, *Butte Daily Bulletin*, 8 de julio de 1919, pág. 5.

810 North, 116.

pendientes. También dirigió algunos comentarios a los revolucionarios estadounidenses, evocando el concepto de sindicalismo industrial de la IWW para contrastarlo con lo que los bolcheviques estaban construyendo⁸¹¹. Sin embargo, Minor desvió la entrevista hacia otros fines:

No podía estar de acuerdo con la idea de lo que está construyendo Lenin, pero no dije nada. No hay más sindicalismo industrial en las instituciones altamente centralizadas de Lenin que en la Oficina de Correos de los Estados Unidos [una alusión al anteproyecto de Lenin para una nueva sociedad, *El Estado y la Revolución*, donde elogiaba la Oficina de Correos de los Estados Unidos como modelo para la reorganización social]. Lo que él llama sindicalismo industrial no es sino industria nacionalizada en el más alto grado de centralización.... El hecho principal es que la llamada industrialización de la industria rusa ha vuelto a poner la industria en manos de la clase empresarial, que disfraza sus actividades dando órdenes bajo el título mágico de “Comisarios del Pueblo”⁸¹².

En otras palabras, el bolchevismo era la antítesis de todo lo que representaba una verdadera revolución.

811 *Ibíd.*, 110.

812 Robert Minor, “Lenin está ansioso por la paz, le dice al hombre *del mundo*; pregunta cuándo llegará la revuelta a EE. UU.?” *New York Evening World*, martes 4 de febrero de 1919, pág. 2.

Reaccionario hasta la médula, el régimen había “despertado el amargo antagonismo de los sindicalistas anarquistas” que eran “los oponentes más fuertes que ahora tiene Lenin”⁸¹³.

En sus memorias, *Un testamento americano*, el miembro del Partido Comunista Joseph Freeman, que conoció bien a Minor en la década de 1920, recordó que estas asombrosas acusaciones “sacudieron al mundo radical de Estados Unidos”⁸¹⁴. Y no es de extrañar. Allá en Estados Unidos, tanto marxistas como anarquistas veían el “bolchevismo” como un movimiento de masas de la clase obrera poco estructurado que intentaba instalar el comunismo igualitario, un movimiento cuyo poder se ejercía a través del aparato descentralizado y ultrademocrático de los soviets⁸¹⁵. Las críticas de Minor amenazaban tanto estas

813 *Ibidem*.

814 Joseph Freeman, *Un testamento americano* (Nueva York: Farrar y Rinehart, 1936), 305.

815 Weinstein, 180. Los anarquistas eran igualmente susceptibles a estos delirios. El número de marzo de 1918 del *Social War Bulletin de Chicago*, por ejemplo, prodigó elogios a los bolcheviques por impulsar la revolución hacia un nuevo orden social de “absoluta igualdad social y económica”; William Nathanson, “Sign of the Times”, *Social War Bulletin* 1 (marzo de 1918), 2. Los anarquistas de Nueva York cayeron en el mismo encanto. A fines de febrero de 1918, el colectivo *Madre Tierra* envió un cable al Instituto Smolny de Petrogrado, entonces sede del gobierno bolchevique, declarando; “El Grupo de Madre Tierra con sus vidas y nuestro último centavo están con ustedes en su lucha”. La lucha, presumiblemente, fue para defender una revolución susceptible al anarquismo. El 2 de marzo de 1918, la Asociación Ferrer hizo lo mismo con un segundo cable dirigido a Trotsky que decía: “La Asociación Ferrer está con ustedes hasta la muerte. Están

ideas preconcebidas que no podían pasar por alto ni quedar sin respuesta.

El primero en aceptar el desafío fue uno de los teóricos más preeminentes del marxismo estadounidense, Max Eastman, quien apuntó a Minor y al anarquismo en un editorial de primera plana, “Robert Minor and the Bolsheviki”, publicado en la edición de marzo de 1919 de su *Revista Liberator*, sucesora de *The Masses*⁸¹⁶. Es justo decir que la notable declaración de Eastman representa la primera brecha en el discurso anarquista que vincula la liberación artística con la política revolucionaria. Aquí comienza el desmoronamiento del modernismo anarquista.

El tono hostil del artículo de Eastman es sorprendente, aunque solo sea por el hecho de que dirigió su bombardeo a un amigo y colega personal. Desde 1915, Minor había contribuido con caricaturas a *The Masses*, y desde 1916 hasta su disolución se desempeñó como editor colaborador⁸¹⁷. Cuando se lanzó *The Liberator* en abril de

formando Guardias Rojos para ayudarlos a defender la revolución”. Ambos cables fueron interceptados por la inteligencia del gobierno. Los cables se citan en el informe del Comité Legislativo Conjunto del Senado del Estado de Nueva York que investiga las actividades sediciosas, *Revolutionary Radicalism: Its History, Purposes, and Tactics: Part 1* (Albany: JB Lyon, 1920), 847.

816 La revista era propiedad de Max Eastman y su hermana, Crystal Eastman. Max Eastman, “Bob Minor and the Bolsheviki”, *Liberator* 1 (marzo de 1919), 5–6.

817 Zurier, *Arte para “Las masas”*, 56.

1918, Minor volvió a aparecer como editor colaborador, junto con los ex editores de *Masses* Cornelia Barns, Boardman Robinson, Art Young, John Reed y Floyd Dell⁸¹⁸.

Eastman comenzó señalando que la “denuncia de Lenin y el gobierno soviético” de Minor había sido publicada en el *New York World*, el mismo periódico capitalista que había despedido al artista anarquista varios años antes. Las objeciones de Minor eran del tipo que los socialistas estaban acostumbrados a escuchar de los anarquistas, pero esta vez se habían puesto al servicio de un periódico capitalista. “[El periódico] los usará, como bien sabe [Minor], para atacar a todos los movimientos proletarios”, se enfurecía Eastman. Luego insinuaba que el militante anarquista era un ingenuo seguidor del presidente Wilson y se había ido a Rusia convencido de que el presidente pretendía implementar una “democratización económica mundial”. Si Minor ahora escribía para la prensa capitalista, entonces necesitaba despertar a las realidades de la situación actual o, como dijo Eastman, “Bob Minor necesita volver a casa y ser arrestado un poco”⁸¹⁹.

818 El nombre de Minor aparece en la lista de editores contribuyentes en la edición inaugural de *Liberator*. El mismo número contenía un artículo de Minor, “El peligro de Tom Mooney”, con un dibujo de Mooney en el andamio. Mooney fue el líder laboral californiano acusado falsamente de poner una bomba en la oficina de un periódico en Los Ángeles, cuya difícil situación mencioné en el cap. 5.

819 Eastman, "Bob Minor", 5, 6.

La difamación no fue más que audaz, ya que Eastman, no Minor, era el ingenuo wilsoniano. Ocultando su postración ante Wilson bajo la hoja de parra de las propuestas de paz de los bolcheviques, Eastman había escrito, en la inaugural edición del *Libertador*:

El *Libertador* refrendará los objetivos de guerra esbozados por el pueblo ruso y expuestos por el presidente Wilson: una paz sin anexiones forzosas, sin indemnizaciones punitivas, con libre desarrollo y libre determinación para todos los pueblos. Especialmente apoyará al Presidente en su demanda de una unión internacional, basada en la libertad del mar, el libre comercio y el desarme general, como principio central sobre el cual penden todas las esperanzas de paz y amistad permanentes entre las naciones⁸²⁰.

El mes siguiente, en abril de 1918, Eastman y otros seis ex editores de *Masses* fueron a juicio, acusados por el gobierno de conspirar para obstruir el alistamiento. Citando al joven e inexperto acólito de Eastman, Adolph Dehn, Rebecca Zurier informa que Eastman contestó a las preguntas del fiscal “sin miedo” en una defensa de la libertad de expresión que resultó tan persuasiva que el juicio terminó con un jurado dividido⁸²¹. Otros testigos, sin embargo, recordaron

820 Max Eastman, “The Liberator”, *Liberator* 1 (marzo de 1918), pág. 3.

821 Zurier, *Arte para “Las Masas”*, 61, 63–64. Dehn era un caricaturista socialista de veintitrés años que conoció por primera vez a los editores de *The Masses* en 1917, mientras buscaba consejo sobre cómo evadir el

las cosas de manera diferente. Aquí está la defensa de Eastman, directamente del expediente judicial, según lo relatado por Freeman:

El fiscal de distrito leyó un editorial de *Masses* que atacaba el “ritual del patriotismo” y le preguntó al acusado [Eastman] si los sentimientos expresados en ese editorial eran sus sentimientos hoy. “No, no lo son”, respondió Max Eastman. “Mis sentimientos han cambiado mucho. Cuando [el himno nacional] sonó en la calle el otro día, me puse en pie. ¿Me dejará decirle exactamente cómo me sentí? Me sentí muy triste; Me sentí muy solemne, muy triste porque pensé en esos muchachos de allá muriendo por miles, tal vez a millones, con coraje y hasta con la risa en los labios, porque están muriendo por la libertad. Y pensé en lo terrible que es que mientras ellos están muriendo por allá... el Departamento de Justicia no debería obligar a hombres de su distinguida habilidad y a otros como usted, en todo el país, a perder el tiempo persiguiendo a ciudadanos estadounidenses honrados, cuando podrían estar cazando espías en este país y enjuiciándolos”⁸²².

“Algunos de mis amigos socialistas se sorprendieron por lo que llamaron la 'traición' de Eastman”, escribió Freeman.

reclutamiento.

822 Freeman, 164.

“Incluso después del juicio, continuó propagando el mito de Wilson y apoyando las políticas gubernamentales”, una actuación que finalmente llevó a John Reed a renunciar disgustado al *Liberator*⁸²³. Enfrentado a la posibilidad de ir a la cárcel, el honrado patriota estadounidense Eastman estaba bastante preparado para comprometer sus propios valores “sin miedo”, para aconsejar mejor el arresto, como una panacea revolucionaria, para los anarquistas reincidentes, desde la comodidad de su escritorio editorial.

Todo esto, sin embargo, fue mero preámbulo para el ataque al anarquismo. Familiarizado como estaba con la afirmación del anarquismo de que el artista liberado era una fuerza social revolucionaria, Eastman fue directo al grano. “El anarquismo”, escribió, “es una filosofía natural para los artistas. Es literario, no científico: un evangelio emocional, no un movimiento práctico de hombres”⁸²⁴. Minor el anarquista era también Minor el artista, y ambos eran poco prácticos, emocionales, literarios. Eastman, un autodenominado poeta y crítico literario, continuaba:

Con el espíritu de los libertarios del siglo XVIII, que nunca vieron el capitalismo industrial, los anarquistas todavía piensan que la libertad humana puede lograrse mediante la mera negación de las restricciones. No aprecian el terrible problema de organización

823 *Ibidem*.

824 Eastman, “Bob Minor”, 6.

involucrado en revolucionar el mundo. Lo que tiene que hacer la clase obrera es reconstruir una tremenda y compleja máquina de industria social, de modo que además de producir una mayor cantidad de bienes económicos, distribuya esos bienes a las personas que los produjeron. Tienen que abolir la esclavitud económica involucrada en el sistema actual y hasta que eso se logre, cualquier ideal conflictivo de libertad es una impertinencia superficial. Eso es lo que a los anarquistas, como a los liberales, les resulta imposible ver. Así que no es novedad que un honesto y artístico apóstol de la rebeldía anarquista denuncie “la marcha de los batallones de hierro del proletariado” como “nacionalizada” y “centralizada”, y todos los demás malos nombres de la buena organización⁸²⁵.

En la página opuesta aparecía un segundo artículo, “Sabotaje anarquista”, en el que un escritor anónimo atacaba a los camaradas rusos de Minor, afirmando que eran “matones y ladrones”, “aumentados por conversos de la aristocracia”, a quienes los bolcheviques finalmente habían “expulsado” y derrotado” por la fuerza. Los artículos de Minor eran simplemente “un refrito de la propaganda que aparecía día a día en los periódicos anarquistas de Petrogrado”: los restos contrarrevolucionarios de una fallida “campaña de sabotaje contra la reorganización de

825 Ibid.

Rusia bajo el régimen bolchevique”⁸²⁶. Un dibujo de William Gropper representaba a un corpulento sacerdote señalando el artículo y estaba subtítulo: “¡Antes de ayudar a Rusia, debemos matar a los bolcheviques!”. La viñeta era una bofetada final a Minor, el “apóstol artístico” de un “evangelio emocional” de una era preindustrial que el marxismo “científico” actual había borrado.

En otro momento, las críticas de Eastman podrían haberse pasado por alto como intrascendentes. Pero en 1919 tenía detrás de sí la fuerza de los acontecimientos en Rusia. Los bolcheviques, después de todo, eran un partido político marxista, y ellos, no los anarquistas, estaban al mando en Rusia. Minor, el anarquista, estaba pidiendo a los radicales estadounidenses que negaran la credibilidad revolucionaria del bolchevismo, un acto equivalente a declarar un fracaso a la Revolución Rusa. En respuesta, Eastman el marxista instaba a los radicales a desechar el anarquismo en favor del bolchevismo y todas las esperanzas y sueños que la revolución rusa había llegado a encarnar para la asediada izquierda estadounidense. Buscando un contradiscurso efectivo al modelo de liberación de Minor, aprovechó la radicalización del arte por parte del anarquismo y le dio la vuelta, transformando el estatus del arte como un lugar de revolución en el signo de la anticuada impracticabilidad “pequeño-burguesa” del anarquismo.

826 “X”, “Sabotaje anarquista”, *Liberator* 1 (marzo de 1919), pág. 6.

El artículo de Eastman estaba lleno de valentía, pero cuando Emma Goldman le respondió, se negó a publicar su respuesta. La negativa de Eastman podría haber borrado su respuesta del registro histórico si la revista anarquista *Freedom* no la hubiera publicado en noviembre de 1919. Sin embargo, a todos los efectos, la respuesta de Goldman fue negada. La libertad no disfrutaba de derechos postales de segunda clase ni de financiación estable. Fundado en enero de 1919 y publicado bimensualmente con una pequeña tirada (dos mil quinientas copias en el mejor de los casos), apelaba continuamente a los lectores en busca de apoyo para mantenerlo en marcha⁸²⁷. Los editores tuvieron que trasladarse a New Brunswick, Nueva Jersey, después de que su oficina de Nueva York fuera saqueada durante una redada policial en mayo⁸²⁸. El periódico cojeó hasta noviembre de 1919, cuando se dobló.

El *Libertador*, por otro lado, llegó a una amplia audiencia. Había sido lanzado por Max Eastman y su hermana, Crystal, con un cheque de guerra de 30.000 \$, y apoyaba a un

827 La tirada se menciona en un pedido de dinero, “A todos los camaradas”, *Freedom* 1 (abril–mayo de 1919): 7.

828 Durante este período, Nueva Jersey no se involucró en las mismas medidas antirradicales intensas que el estado de Nueva York; no es casualidad que la *Escuela Moderna* se publicara aquí también. La oficina de *Freedom* había estado ubicada en la sede de Nueva York de la Unión de Trabajadores Rusos, que fue allanada y clausurada en mayo de 1919; *Revolutionary Radicalism: Its History, Purpose, and Tactics: Part 1*, 845, 862. La incursión de mayo se describe en J. Isaacson, “The Ways of the Department of Justice”, *Freedom* 1 (junio de 1919): 6.

personal numeroso y bien pagado⁸²⁹. Aunque se le negaron los privilegios de correo de segunda clase, se distribuyó mensualmente a una tarifa competitiva, por suscripción y en quioscos, en todo el territorio continental de los Estados Unidos y en el extranjero⁸³⁰. Cualquiera que sea la falta de argumentación de Eastman, por lo tanto, sabía que podía compensarlo negándole al portavoz más formidable del anarquismo un foro efectivo para el debate. O tal vez estaba avergonzado.

Emma Goldman, después de todo, había sido “arrestada un poco”: su refutación fue escrita en mayo “a *The Liberator* desde la penitenciaría de Missouri en Jefferson City”, donde esperaba la deportación a Rusia⁸³¹.

829 Max Eastman, *Love and Revolution* (Nueva York: Random House, 1962), 58–61. Blanche Wiesen Cook escribe que Crystal Eastman, graduada de Vassar College, recibió su “salario habitual” de \$90 a la semana. Al editor asociado Floyd Dell se le pagó \$ 75 y al propio Eastman, \$ 60. Además, hubo trece editores colaboradores pagados. Durante estos años, Crystal y su esposo, Walter Fuller, compartieron dos casas y un patio en Greenwich Village con Max, Eugen Boissevain (propietario de una flota de barcos mercantes) y dos mujeres: la actriz Florence Deshon y la graduada de Vassar Ruth Pickering (ambas se “casarían bien”). Mantenían sirvientes y se retiraban a cabañas en Croton-on-the-Hudson los fines de semana. Blanche Wiesen Cook, introducción a *Crystal Eastman sobre Mujeres y Revolución*, ed. Blanche Wiesen Cook (Oxford: Oxford University Press, 1978), 26–28.

830 Los detalles de distribución y publicación están tomados de la declaración de la publicación, “*The Liberator*” *Liberator* 1 (marzo de 1918): 3.

831 Emma Goldman, “An Unpublished Letter”, *Freedom* 1

Como hemos visto, los anarquistas argumentaron que el individualismo libre y liberado era el punto de partida y la meta final de la revolución. Las luchas culturales, económicas y artísticas eran parte integral del proyecto revolucionario del anarquismo, que en última instancia exigía el desmantelamiento del capitalismo mismo. Sobre esta base, el discurso del modernismo anarquista valorizó el arte como un lugar de liberación, en primera instancia del artista y, a través del artista, de las instituciones relacionadas con el arte. La rebelión antiacadémica del artista era paralela a la rebelión anticapitalista del trabajador: ambas encontraban puntos en común, como argumentaron comentaristas como Zigrosser, Hapgood y la propia Goldman, en actos creativos de rebelión contra las fuerzas sociales de opresión.

Este discurso fue el eje de la réplica de Goldman a Eastman. “El anarquismo es una filosofía natural de los artistas”, escribió Goldman. ¿Por qué tan exclusivo, querido Max?... Seguramente queréis que el trabajador se convierta en creador más que en criatura de sus condiciones.... A menos que el trabajador comprenda que la sociedad debe organizarse sobre la base de un ámbito de expresión lo más libre posible, el futuro depara muy pocos cambios tanto para el artista como para el trabajador”. Cuando Eastman denigraba las capacidades revolucionarias del artista, denigraba las capacidades revolucionarias de la clase

trabajadora, argumentaba Goldman. Terminaba su artículo con una larga exposición del registro histórico, desde Bakunin hasta el presente, destacando el papel constructivo del anarquismo en el movimiento revolucionario internacional⁸³².

Sin embargo, las objeciones solitarias de Goldman desde su celda de la prisión no pudieron detener la ola antianarquista, ya que miles de radicales estadounidenses acudieron en masa a la bandera bolchevique. En 1919, el ala izquierda del Partido Socialista se dividió en cinco partidos comunistas probolcheviques, el más grande con más de 70.000 militantes⁸³³. Los ojos clavados en el este, una multitud de unionistas, publicaciones radicales e intelectuales cambiaron sus lealtades al bolchevismo. Con el Sindicato de Trabajadores Rusos y la IWW reducidos al caos por la persecución del gobierno, solo un puñado de periódicos anarquistas escasamente financiados y distribuidos, como *Freedom*, *The Modern School* y *Frayhayt*, quedaron para luchar⁸³⁴.

832 *Ibíd.*, 5, 6–7.

833 Weinstein, 209.

834 El lamentable estado de la IWW se describe en Melvyn Dubofsky, *"Big Bill" Haywood* (Manchester: Manchester University Press, 1987), 123–24. La Unión de Trabajadores Rusos se vio debilitada por el regreso de cientos de sus principales militantes a Rusia y luego destruida por redadas gubernamentales en Nueva York y otros lugares en la primavera de 1919.

El cambio también barrió a la comunidad artística radical, gracias, en parte, al éxito de *Liberator* al complementar la crítica del anarquismo de Eastman con un nuevo discurso “bolchevique” sobre el arte. En 1918, Eastman tradujo y publicó una serie de decretos titulados *Educación y arte en Rusia*, emitidos por el líder bolchevique del Comisariado Soviético de la Ilustración, Anatoli Lunacharsky⁸³⁵. Lunacharsky fue un partidario entusiasta de la Proletkult (organización cultural proletaria), un movimiento fundado por el también marxista Alexander Bogdanov y dedicado a la creación de cultura y arte “proletarios”. Durante un tiempo, más de un tercio del presupuesto educativo soviético se asignó a Proletkult, que rápidamente se convirtió en una organización de masas hasta que fue víctima, a principios de la década de 1920, de las luchas internas del Partido Bolchevique⁸³⁶.

Tras el ataque de Eastman a Minor, el *Liberator* se puso a trabajar para promover el “proletarismo artístico” entre la izquierda estadounidense. La incursión inicial fue realizada por el editor asistente de Eastman, Floyd Dell. En mayo de 1919, en una crítica mordaz del libro pro anarquista *Roads to Freedom* (1919) de Bertrand Russell, Dell sazónaba la crítica de Eastman con una acusación familiar, afirmando

835 *Education and Art in Soviet Russia*, prólogo de Max Eastman (Nueva York: Socialist Publication Society, 1918), 8

836 Lynn Maliy, *Cultura del futuro: El movimiento Proletkult en la Rusia revolucionaria* (Berkeley: University of California Press, 1990), *passim*.

que el anarquista era la antítesis “neurótica” del “animal humano común y excesivamente social”. Otra palabra para “neurótico” era “artístico”, el anarquismo era “la rebelión del artista sensible y esencialmente egoísta y solitario”. “¡Gracias a Dios que los socialistas no se han visto afectados de esa manera!” continuó⁸³⁷. “El genio de la ingeniería social de Lenin, científicamente audaz y matemáticamente contrastado” se encargaba de eso⁸³⁸.

El número de junio de *Liberator* presentaba una efusiva reseña de *Education and Art in Russia* en la que Dell elogiaba al bolchevismo por “sentar las bases de un genuino arte socialista proletario”. Los bolcheviques eran “constructores de un nuevo arte socialista proletario” destinado a “superar en grandeza al arte del pasado”, decía Dell con entusiasmo. Subordinando el arte a la psicología del proletariado, el objetivo de los bolcheviques era “la socialización del arte, convirtiéndolo en una emoción comunitaria “. “Nosotros en Estados Unidos, en medio de nuestra propia 'realidad artística muerta', estamos tan bajo por el hechizo de la filosofía del 'arte por el arte', motivo que puede ser difícil de entender”, escribió Dell, pero los bolcheviques habían

837 Floyd Dell, “El camino hacia la libertad”, *Liberator* 1 (mayo de 1919): 42.

838 Estoy citando la caracterización de Dell de Lenin en una reseña de *Diez días que estremecieron al mundo de John Reed*, “Lenin and His Time”, que siguió a su artículo sobre Russell; Floyd Dell, “Lenin and His Time”, *Liberator* 1 (mayo de 1919): 45.

puesto el arte en la vía correcta” ¡el arte debe ser de para y por el pueblo!”⁸³⁹

En este discurso emergente, la transferencia del contexto revolucionario del arte, de la subjetividad liberada del artista a la colectividad del proletariado, cerraba la diversidad y la invención del modernismo anarquista a favor de una nueva monocultura marxista: el arte proletario. El arte era clasificado por el contenido de clase. El artista se convertía en cómplice de la política. En resumen, no había nada revolucionario en absoluto en el individualismo artístico.

La nueva dirección se estableció con fuerza en enero de 1921 en el primer ensayo del *Liberator* sobre el *proletarismo artístico*: “Hacia el arte proletario”, de Irwin Granich (Mike Gold). Granich contrastaba su propia psicología de clase trabajadora con el individualismo burgués, escribiendo: “No soy un individuo; soy todo lo que el grupo de viviendas vertió en mí”. El mundo capitalista moría, y con él, los “viejos estados de ánimo” de la pintura que eran creación de sus “orgullosos y desconcertados solitarios”⁸⁴⁰. El individualismo en las artes fue el epítome de la decadencia

839 Floyd Dell, "Arte bajo el bolchevismo", *Liberator* 1 (junio de 1919): 15.

840 Irwin Granich, “Hacia el arte proletario”, *Liberator* 4 (enero de 1921): 21.

social y psicológica burguesa. “Todos los artistas mayores han estado enfermos”, reflexionaba:

No han tenido raíces en el pueblo. Los ideales artísticos del mundo capitalista aislaron a cada artista como en una celda solitaria, para meditar y sufrir en silencio y volverse locos. Los artistas del pueblo no enfrentaremos solos la Vida y la Eternidad. Lo enfrentaremos desde el pueblo. Debemos perdernos de nuevo en su cordura⁸⁴¹.

Sin duda, Granich sabía que la historia del modernismo anarquista desmentía estas afirmaciones, pero su proyecto era enterrar esa historia a favor de una lectura marxista de ese modernismo como un arte ultraindividualista de un orden burgués moribundo. Para redimirse, los artistas tenían que sumergirse en la psiquis “primitiva y limpia” del proletariado y dedicarse a “La Revolución”⁸⁴².

La Revolución, en sus manifestaciones seculares de huelga, boicot, mitin, encarcelamiento, sacrificio, agitación, martirio, organización, es... digno de la devoción religiosa del artista. Si registra el momento más humilde de ese drama en un poema, una historia, un cuadro o una sinfonía, está realizando la Vida más profundamente que si se hubiera preocupado por algún estado de ánimo personal transitorio.... [La Revolución]

841 Ibid., 21–22.

842 Ibid., 22.

es más grande que los estados de ánimo menores y pasajeros del hombre⁸⁴³.

La revolución en el arte se midió por el grado en que el artista registraba o constataba, en lugar de crear. La lucha de la clase obrera era el lugar real de la revolución; el arte radical, su espejo.

Desde sus inicios, la teoría estadounidense del arte proletario generó un trabajo realista y de agitación que, a pesar de todos sus méritos, palidece en comparación con los amplios experimentos del modernismo anarquista. Las ilustraciones para *El Álbum Rojo*, publicado por el Partido Comunista Estadounidense para conmemorar el Primero de Mayo de 1921, son un buen ejemplo. En la portada, un trabajador tosco y con el torso desnudo dibujado por Maurice Becker estaba de pie con los brazos extendidos, celebrando el nuevo “amanecer rojo”. En el interior, Hugo Gellert dibujaba a un segundo bruto con el torso desnudo que pateaba a un hombre de negocios con sombrero de copa fuera del globo terráqueo. La última página presentaba una caricatura de tres paneles, “La evolución del capitalismo”, de William Gropper en la que dos proletarios simiescos inflan a un burgués hasta que explota. Fotos de la Rusia bolchevique incluyen a Lenin colocando la piedra angular para una estatua del “Trabajo Liberado” y un ejemplo modelo de arte proletario: la gigantesca estatua de

843 Ibídem.

un trabajador del hierro musculoso, balanceando un martillo y con el torso desnudo de M. Bloch⁸⁴⁴.

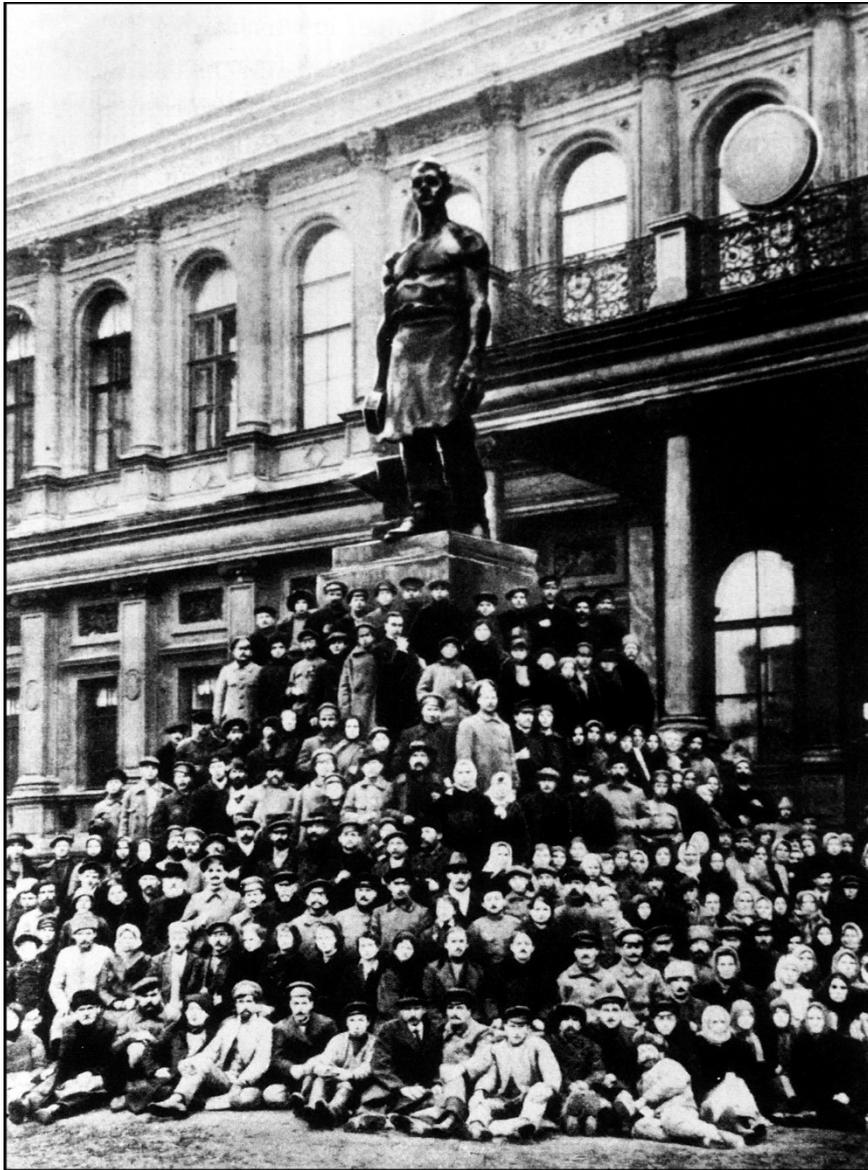


Maurice Becker, El amanecer rojo, ca. 1921

En resumen, la desaparición del modernismo anarquista estaba preparando el escenario para lo que Richard Fitzgerald llama el “gran fracaso” de los años treinta

844 *The Red Album: May Day, 1921* (Cleveland: *The Toiler* Press, 1921); Portada de “Worker” de Becker; “Iron Worker” de Bloch, 5; “Obrero”, de Gellert, 12; “Evolución del capitalismo”, pág. 16; foto de Lenin, 14.

dominados por los comunistas: “la suposición de que en la transición del capitalismo al socialismo, simplemente emergería una cultura proletaria indígena pura y que el problema del artista sería retratar y reflejar este proceso”⁸⁴⁵.



M Bloch, Iron Worker, 1918, reproducido en El álbum rojo, mayo de 1921

¿Qué papel jugó Minor en esta debacle? Cuando regresó de Francia en agosto de 1919, se puso en contacto con Marcus Graham, editor de un periódico clandestino de gran formato, *Anarchist Soviet Bulletin*, para organizar una gira de conferencias⁸⁴⁶. El colectivo *Bulletin* había estado siguiendo los acontecimientos en Rusia y apoyaba las críticas de Minor al régimen bolchevique, al igual que *Freedom*⁸⁴⁷. Sin embargo, el número de grupos anarquistas disminuyó tanto que Minor renunció a la idea de un evento patrocinado por anarquistas⁸⁴⁸. En cambio, viajó bajo los auspicios de contactos de izquierda en el movimiento obrero, dirigiéndose a multitudes desbordantes en Filadelfia, Boston, Nueva York, Chicago y otros lugares sobre el tema de la defensa de Rusia⁸⁴⁹.

Minor no renunció a su crítica anarquista del bolchevismo, pero tampoco la hizo pública. “Mi posición”, recordó, “era que como el único propósito de los ataques a la Rusia soviética era castigar a los trabajadores por expropiar capital, debemos defender a Rusia como representante de la causa de los trabajadores”. En cada charla, sin embargo,

846 Marcus Graham, "Nota autobiográfica", *¡Hombre!: Una antología de ideas, ensayos, poesía y comentarios anarquistas*, ed. Marcus Graham (Londres: Cienfuegos Press, 1974), 13–14.

847 “Anarquismo y bolchevismo”, *Anarchist Soviet Bulletin* 1 (agosto de 1919): 2, y Harry Kelly, “Reflexiones sobre el bolchevismo”, *Freedom* 1 (abril–mayo de 1919): 1–2.

848 Graham, 14.

849 North, 119.

los sentimientos pro-bolcheviques lo invadían en “una corriente tan profunda como las mareas del mar”⁸⁵⁰. Desorientado y deprimido, Minor se retiró en el verano de 1920 a la casa de Mary Heaton Vorse en Provincetown para reevaluar sus ideas sobre Rusia mediante el estudio de los escritos de Marx y Lenin. A él se unió Leo Caplan, un viejo amigo del Partido Socialista de St. Louis que se había vuelto fervientemente pro bolchevique⁸⁵¹. Bajo la tutela de Caplan, Minor cedió, para alegría de Max Eastman, quien lo convenció de anunciar su conversión en la edición de octubre de 1920 del *Liberator*. Volviendo a las palabras finales de Eastman en “Robert Minor y los bolcheviques”, el artículo se tituló “Cambié un poco de opinión”. Las manos de Eastman y Dell estaban por todo el artículo, en el que Minor descartaba el anarquismo como “culto sacerdotal a una libertad absoluta inexistente” y declaraba a Lenin “un científico” de la revolución. La dictadura del proletariado y su Estado eran necesidades férreas hasta que el último burgués tirase el fusil, razonaba Minor. Una vez que la guerra de clases terminara y el Estado obrero estuviera a salvo, se disolvería por sí solo y sobrevendría el comunismo mundial. Esta era la ciencia marxista de la revolución, que estaban llevando a cabo científicamente los bolcheviques.

850 Robert Minor, “Cambié un poco de opinión”, *Liberator* 3 (octubre de 1920): 6.

851 Dee Garrison, *Mary Heaton Vorse: The Life of an American Insurgent* (Filadelfia: Temple University Press, 1989), 172. En ese momento, Vorse y Minor eran amantes.

Minor concluía con una declaración: “Retiro todas las reservas que hice en mi artículo sobre la República Soviética Rusa”⁸⁵². Poco después se unió al Partido Comunista⁸⁵³.

Una vez comunista, Minor dedicó cada vez más tiempo a escribir artículos y organizar el partido. Hacia 1921 abandonó por completo las caricaturas, pero se vio obligado a retomar el lápiz en 1923 ante la insistencia de la dirección del partido, que argumentaba que sus ilustraciones tenían valor propagandístico⁸⁵⁴. Continuó dibujando, irregularmente, hasta 1926, cuando lo dejó definitivamente⁸⁵⁵.

En ese momento, Minor le dijo al ideólogo del partido Bertram D. Wolfe que dejaba el arte “porque Lenin nunca dibujó caricaturas, sino que dedicó todo su tiempo a la política”⁸⁵⁶. Más concretamente, Minor estaba ahora inmerso en un mundo político donde los artistas tenían poco o ningún lugar. Su amigo y camarada, Freeman, recordaba que en la década de 1920 los teóricos del partido no se tomaban el arte en serio, considerándolo, en el mejor de los casos, secundario al activismo político. Los artistas, poetas y escritores del movimiento, incluido el propio

852 Menor, “Cambio un poco de opinión”, págs. 11, 9, 11.

853 Garrison, 172–73.

854 Freeman, 307.

855 North, 168.

856 Wolfe, 153.

Freeman, compartían esta actitud. Trazaron una división absoluta entre la “política”, a la que el partido dedicaba todos los recursos, y el “arte”, que languidecía al margen. “Si quisiera un artículo político”, relata Freeman, “podría conseguirlo en la sede del Partido, siempre llena de miembros del Comité Central, organizadores sindicales, periodistas, organizadores de distrito, líderes de la Juventud Comunista; si quisiera una historia, un poema o un dibujo, tendría que rastrear las almas orgullosas y aisladas hasta su guarida en Greenwich Village”⁸⁵⁷.

Las reflexiones de Freeman dicen mucho sobre el prejuicio generalizado del marxismo contra el “individualismo burgués” de los artistas. Continúa relatando que él y muchos otros miraban a Minor como un “ejemplo vivo” de cómo solucionar su supuesta separación, como artistas, de la política: “abandonar por completo el arte y la literatura y trabajar en el Partido como organizadores activos”⁸⁵⁸.

857 Freeman, 310.

858 *Ibíd.*, 308.

CONCLUSIÓN

En marzo de 1917, con la campaña antianarquista del gobierno ya en marcha, el sucesor académico de la revista *Art and Progress*, *Art World: A Monthly for the Public Devoted to the Higher Ideals*, renovó el debate del Armory Show con fuerza. Calificó *Invention–Dance* de Man Ray como “una obra de arte degenerada” ejemplar del “espíritu de monstruosidad anarquista” que anima la revuelta modernista contra “ideales superiores”⁸⁵⁹. A medida que el terror político alcanzaba nuevas cotas a principios de 1918, el principal crítico de la revista, “Petronius Arbiter”, se creció con la esperanza de que una “opinión pública despierta” actuando en el mundo del arte reprimiría a “toda la pandilla de anarquistas futuristas” de una vez por

859 “Petronius Arbiter, “Análisis de obras de arte: una obra de arte degenerada: una creación cubista”, *Art World* 1 (marzo de 1917): 426–27.

todas⁸⁶⁰. De hecho, la represión en tiempos de guerra, ayudada e instigada por el jingoísmo⁸⁶¹ “patriótico” a gran escala, desempeñó su papel en el cierre del circuito de instituciones, publicaciones y activismo radicales que sustentaban el modernismo anarquista⁸⁶². Sin embargo, como se relata en el capítulo 9, el golpe más fatal provino del surgimiento del marxismo bolchevique.

Comencé este libro citando el recuerdo de Peter Blume de que el anarquismo fue el “residuo” del radicalismo entre los artistas de Greenwich Village durante la década de 1920. Blume agregaba que tenía una “tremenda consideración” por estos artistas anarquistas porque habían pasado por “la Purga”, sin embargo, su admiración no se extendía a una “convicción intelectual”. “No sé por qué me sentí atraído por ellos”, reflexionó: “principalmente porque, quiero decir,

860 Petronius Arbiter, "Análisis de obras de arte: una obra de arte degenerada: 'Los bañistas' de Cezanne", *Art World* 3 (enero de 1918): 332.

861 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. El término jingoism fue acuñado por el radical George Holyoake en una carta al periódico británico *The Daily News* el 13 de marzo de 1878. [N. d. t.]

862 En este sentido, el nacionalismo fue obviamente un tema mucho más complicado de lo que Wanda M. Corn lo presenta cuando escribe que, a partir de 1915, la primera vanguardia estadounidense “se organizó... en torno a diferentes interpretaciones de la americanidad”. Ver Wanda M. Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* (Berkeley: University of California Press, 1999), XVIII.

eran 'eso', eran las mejores personas que se podían encontrar en el Village”⁸⁶³. Una década antes, Blume se habría sentido atraído por un movimiento, no por una dispersión de individuos. Pero a principios de la década de 1920, el bolchevismo había vencido al anarquismo y, con ello, la relevancia política de la innovación artística. Esta es la razón por la que Blume caracterizaba el anarquismo como un “residuo” en lugar de una fuerza impulsora en la escena artística. La creatividad liberada que alimentaba el modernismo anarquista anticipó rebeliones igualmente creativas y liberadoras contra el capitalismo. Una vez que se cortó este vínculo, el modernismo “anarquista” se marchitó en la vida, dejando a artistas–militantes en ciernes como Blume para negociar los términos del radicalismo artístico con personas como Joseph Freeman. Pero la historia de esas negociaciones está más allá del alcance de este libro⁸⁶⁴. En cambio, cerraré con una reflexión final.

863 “Entrevista con Peter Blume”, 5.

864 Dicho esto, se impone una reevaluación del radicalismo artístico de las décadas de 1920 y 1930. Por ejemplo, uno de los historiadores más informados del período, Walter Kalaidjian, presenta a los contribuyentes de *The Masses* (que promueven una política de “reforma”) como los únicos artistas políticos de la era de la Primera Guerra Mundial (Walter Kalaidjian, *American Culture between the Wars: Modernismo revisionista y crítica posmoderna* [Nueva York: Columbia University Press, 1993], 21). Además, se nos dice que la vanguardia estadounidense solo “se movió hacia la izquierda” *después* de la revolución rusa y *bajo* la influencia del bolchevismo (35). Dado que Kalaidjian asume que no había una fusión preexistente de política radical y cuestiones estéticas en los Estados Unidos, los artistas estadounidenses tuvieron que viajar a Rusia para descubrir “una

Los capítulos anteriores han demostrado que el anarquismo desempeñó un papel fundamental en la formación y el desarrollo del modernismo estadounidense temprano.

De hecho, es justo decir que durante la era de la Primera Guerra Mundial, los discursos anarquistas relacionados con el arte fueron fundamentales para dar forma a lo que significaba “ser moderno”.

Al intentar definir el término, Sylvia Yount postula que el modernismo en los Estados Unidos fue “más una actitud cultural que un movimiento coherente: un esfuerzo por alejarse del pasado y mirar hacia el futuro, menospreciar lo viejo y celebrar lo nuevo”⁸⁶⁵. Este estudio ha rastreado los

escena estética vital y sofisticada" donde la vanguardia había suplantado "el alto callejón sin salida modernista de valores pictóricos con estrategias estéticas igualmente sofisticadas, pero menos claustrales" (28–33). Entre otras cosas, la relación de un vanguardismo marxista en ascenso y su contraparte anarquista derrotada, tanto en Rusia como en los Estados Unidos, clama por ser reconocida y abordada. El estudio reciente de Susan Platt, *Art and Politics in the 1930s: Modernism–Marxism–Americanism* (Nueva York: Midmarch Press, 1999), sigue el mismo patrón de omisión. Véase, por ejemplo, su análisis de la política de Stieglitz (3–11). Para una discusión de la política anarquista de los modernistas rusos antes del giro constructivista, véase Hubertus Gassner, "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization", *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant–Garde, 1915–1932*, catálogo de la exposición. (Nueva York: Publicaciones del Museo Guggenheim, 1992), 298–319.

865 Sylvia Yount, “Rocking the Cradle of Liberty: Philadelphia's Adventures in Modernism,” *To Be Modern: American Encounters with Cezanne and Company*, catálogo de la exposición (Philadelphia: Museum

orígenes de esa actitud hasta el anarquismo, desde el impulso inicial por el individualismo artístico y la independencia institucional hasta el polémico debate del Armory Show de 1913 y más allá.

En realidad, el modernismo anarquista implicó más que una actitud: generó cambios sustantivos en la forma de espacios expositivos alternativos, politizó la crítica de arte y fusionó la producción artística con la revolución social⁸⁶⁶. Agregue a esto experimentos que van desde el expresionismo de Henri hasta los *ready-mades* de Duchamp

of Art of the Pennsylvania Academy of Fine Art, 1996), pág. 9.

866 Así, la actividad artística anarquista era inseparable de una ola de activismo que iba desde el sindicalismo hasta las escuelas libres, el activismo contra la guerra y la revolución a gran escala en Rusia. Los anarquistas modernistas no buscaron el refugio de la “política” en el ámbito de la “cultura”, como ha afirmado recientemente el historiador literario David Weir en *Anarchy and Culture*. Por el contrario, las variaciones del anarquismo artístico discutidas en este libro fueron parte integrante de un amplio movimiento que reconoció que un cambio social significativo, agudizado por una crítica económica y cultural radical, necesariamente debe involucrar también a las artes. La respuesta de Emma Goldman a Max Eastman suena tan cierta hoy como en mayo de 1919: la separación de la política de la cultura es una formulación marxista, completamente ajena al anarquismo, que empobrece el significado de la revolución. Véase David Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1997). Para una crítica perspicaz de la tesis de Weir, véase Mark Antliff, "Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism", reseña de libro, *Modernism/Modernity* 6, no. 1 (1999): 167–69. Los lectores interesados en aprender más sobre la actividad anarquista del siglo XX, incluyendo su política cultural, pueden consultar mi libro, *“Only a Beginning”: An Anthology of Anarchist Culture* (Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2001).

y tendremos una profunda transformación del arte en los Estados Unidos.

En resumen, el anarquismo generó un modernismo distintivo: un modernismo de liberación para una cultura de anarquía⁸⁶⁷.

867 Estoy parafraseando a John Moore, quien escribe que el objetivo final del anarquismo, más allá del cambio político, es la realización de una nueva cultura. Moore señala que algunos anarquistas contemporáneos, en particular Murray Bookchin, descartan la esfera cultural como algo secundario.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

- Ben Benn Papers; Robert Henri Papers; Rockwell Kent Papers; John Mowbray-Clarke Papers; Max Weber Papers; John Weichsel Papers; Carl Zigrosser Papers. Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Artists' Colony Papers. Ridgefield Free Public Library, Ridgefield, New Jersey.
- Federico Arcos Archive. Windsor, Ontario.
- Louise and Walter Arensberg Papers. Philadelphia Museum of Modern Art, Philadelphia, Pennsylvania.
- Ananda Coomaraswamy Papers; Dora Marsden Papers. Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Firestone Library, Princeton University, Princeton, New Jersey.
- Emma Goldman Papers*. Alexandria, Virginia: Chadwyck-Healey, 1990. Microfilm.
- Manuel Komroff Papers; Robert Minor Papers. Rare Book and Manuscript Library, Butler Library, Columbia University, New York.
- Labadie Collection. Special Collections Library, Harlan Hatcher Graduate Library, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan.
- The Modern School Collection. Special Collections and University Archives, Archibald S. Alexander Library, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey.

John Sloan Papers. Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware.

Alfred Stieglitz/Georgia O'Keeffe Archive. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Connecticut.

Tamiment Library. New York University, New York.

Carl Zigrosser Papers. Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania.

Libros y artículos

Abbott, Leonard D. "The Advance of Insurgent Art." *International* 7 (April 1913): 98. . "The Art Revolutionists of New York." *International* 7 (March 1913): 53-54. . "The Ferrer Center in New York." *Everyman* 10 (December 1914): 8-4.

---- . "The Free Comrade." *Free Comrade* 2 (July 1911): 154-58.

---- . "The Renaissance of Paganism." *International* 6 (June 1912): 9-10.

---- . "The Renaissance of Paganism: A Rejoinder and an Explanation." *International* 6 (October 1912): 107-8.

Abbott, Leonard D., and William J. Lloyd. "The Free Comrade." *Free Comrade* 1 (July 1910): 3-10.

Abrahams, Edward. *The Lyrical Left: Randolph Bourne, Alfred Stieglitz, and the Origins of Cultural Radicalism in America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1986.

Abrams, Ann Uhry. "Catalyst for Change: American Art and Revolution, 1906-15." Ph.D. diss., Emory University, 1975.

Adams, Adeline. "The Secret of Life." *Art and Progress* 4 (March 1913): 925-32.

"Adolf Wolff: Sculptor of the New School." *Vanity Fair* 3 (October 1914): 54.

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso, 1992. "Alaska Drawings by Rockwell Kent." *Arts and Decoration* 9

(June 1919): 71-72.

Alaska Drawings by Rockwell Kent: With an Imaginary Letter from Rockwell Kent to Christian Brinton. Exhibition catalog. New York: M. Knoedler and Company, 1919.

Alexander, Jeffery C., and Piotr Sztompka, eds. *Rethinking Progress: Movements, Forces, and Ideas at the End of the Twentieth Century.* Boston: Unwin Hyman, 1990.

Almanacco Sovversivo. Barre, Vermont: Biblioteca Circolo Studi Sociali, 1906.

L'Almanach du Pere Peinard: 1894-1896-1897-1898-1899. Ed. Pierre Drachline. Paris: Papyrus, 1984.

"The American Federation of Arts." *American Magazine of Art* 10 (November 1918), frontispiece.

"Anarchism and Bolshevism." *Anarchist Soviet Bulletin* 1 (August 1919): 1.

Anarchism on Trial: Speeches of Alexander Berkman and Emma Goldman before the United States District Court in the City of New York, July 1917, n.d.

"Anarchist Papers Bared." *New York Times*, March 22, 1908, sec. 2, 5.

Anderson, Margaret. *My Thirty Years' War.* New York: Covici, Friede Publishers, 1930.

Antliff, Allan. "Carl Zigrosser and the Modern School: Nietzsche, Art, and Anarchism." *Archives of American Art Journal* 14, no. 4 (1994): 16-18.

----. "The Culture of Revolt: Art and Anarchism in America, 1908-20." Ph.D. diss., University of Delaware, 1998.

----. *"Only a Beginning": An Anthology of Anarchist Culture.* Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2001.

Antliff, Mark. "Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism." Book review. *Modernism/Modernity* 6, no. 1 (1999): 167-69.

----. "Bergson and Cubism: A Reassessment." *Art Journal* 47 (Winter 1988): 341-49. . *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian*

Avant-Garde. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

----. "The Jew as Anti-artist: Georges Sorel, Anti-Semitism, and the Aesthetics of Class Consciousness." *Oxford Art Journal* 20, no.1 (1997): 50-67.

----. "Organicism against Itself: Cubism, Duchamp-Villon, and the Contradictions of Modernism." *Word and Image* 12 (January-March 1997): 366-88.

Arcos, Duke of. "International Control of Anarchists," *North American Review* 173 (December 1901): 758-67.

Avrich, Paul. *An American Anarchist: The Life of Voltairine de Cleyre*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

----. *Anarchist Portraits*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

----. *Anarchist Voices: An Oral History of Anarchism in America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

----. *Kronstadt, 1921*. New York: W. W. Norton, 1970.

----. *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

----. *The Russian Anarchists*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.

----. *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

----, ed. and trans. *The Anarchists in the Russian Revolution*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1973.

Avrich, Paul, and Naumann, Francis M. "Adolf Wolff: 'Poet, Sculptor, and Revolutionist, but Mostly Revolutionist.'" *Art Bulletin* 67 (September 1985): 486-500.

Baginski, Max. "Constantin Meunier." *Mother Earth* 8 (February 1914): 371-73.

- Bakunin, Mikhail. *The Political Philosophy of Bakunin*. Ed. G. P. Maximoff (New York: Free Press, 1953).
- . *God and the State*. Sheffield: Pirate Press, 1980.
- Banta, Martha. *Imaging American Women: Idea and Ideals in Cultural History*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Barker, Debi, and Jerry Mander. *Invisible Government*. San Francisco: International Forum on Globalization, 1999.
- Barrell, Charles Wisner. "Robert Henri—Revolutionary." *Independent* 64 (June 25, 1908): 1427-32.
- Beith, Gilbeth, ed. *Edward Carpenter: In Appreciation*. London: George Allen and Unwin, 1931.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stokes, 1914.
- Ben Benn: An American Painter, 1884-1983*. Exhibition catalog. New York: Hammer Galleries, 1983.
- Benn, Ben. "An Appreciation." *Revolt* 1 (February 19, 1916): 2.
- "The Bloodhounds." *Blast* 1 (April 15, 1916): 2.
- Berkman, Alexander. *Life of an Anarchist: The Alexander Berkman Reader*. Ed. Gene Fellner. New York: Four Walls Eight Windows, 1992.
- "Bob'Minor." *New York Call*, June 1, 1915, 1.
- Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon Press, 1991.
- Bookchin, Murray. *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. London: AK Press, 1996.
- Bourne, Randolph. *The Letters of Randolph Bourne; A Comprehensive Edition*. Ed. Eric J. Sandeen. Troy, New York: Whitston Publishing, 1981.
- . *The Radical Will: Selected Writings, 1911-18*. Preface by Christopher Lasch, selections and introductions by Olaf Hansen. New York: Urizen Books, 1977.
- . "The Twilight of the Idols." *Seven Arts* 2 (October 1917): 688-702.

- Bowlt, John E., and Rose-Carol Washton Long. *The Life of Vasilli Kandinsky in Russian Art: A Study of the Spiritual in Art*. Newtonville, Massachusetts: Oriental Research Partners, 1980: 43-61.
- Bricianer, Serge. *Pannekoek and the Workers' Councils*. St. Louis: Telos Press, 1978. Brinton, Maurice. *The Bolsheviks and Workers' Control*. Detroit: Red and Black, 1972. Brown, Milton W. *The Story of the Armory Show*. Repr. New York: Abbeville Press, 1988. Buhle, Paul M. *A Dreamer's Paradise Lost*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press, 1995.
- Bullen, J. B., ed. *Post-Impressionists in England: The Critical Reception*. London: Routledge, 1988.
- Burke, Margaret R. "Futurism in America, 1910-17." Ph.D. diss., University of Delaware, 1986.
- Cahill, Holger. *Max Weber*. Exhibition catalog. New York: Downtown Gallery, 1930.
- Carpenter, Edward. *The Intermediate Sex*. London: Unwin Brothers, 1908.
- . *Intermediate Types among Primitive Folk*. New York: Mitchell Kennerley, 1921. . *Love's Coming of Age*. New York: Modern Library, 1911.
- "The Challenge of Futurist Art." *Current Literature* 52 (June 1912): 106-9.
- Chomsky, Noam, and Edward Herman. *Manufacturing Consent: The Political Economy of Mass Media*. New York: Pantheon Books, 1988.
- Clarke, Bruce. *Dora Marsden and Early Modernism: Gender, Individualism, Science*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.
- Commemorative Exhibition by Members of the National Academy of Design, 1825-1925*. Exhibition catalog. Washington, D.C.: Corcoran Gallery of Art, 1925.

- Cook, Blanche Wiesen, ed. *Crystal Eastman on Women and Revolution*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Coomaraswamy, Ananda. *Buddha and the Gospel of Buddhism*. New York: Harper and Row, 1964.
- . "The Cave Paintings of Ajanta: An Almost Unique Type of Classic Indian Art Which Appeals Strongly to Modernists." *Vanity Fair* 7 (September 1916): 67, 98.
- . *The Dance of Siva*. New York: Sunwise Turn, 1924.
- . *Essays in National Idealism*. Colombo: Colombo Apothecaries Company, 1909.
- . *The Indian Craftsman*. London: Probsthain and Company, 1909.
- . "Love and Art." *Modern Review* 17 (May 1915): 575-80.
- . *Medieval Sinhalese Art*. Broad Campden: Essex House Press, 1908.
- . "The Purposes of Art." *Modern Review* 13 (June 1913): 605-8.
- . "Rajput Painting and Its Artistic Sisterhood to 'Modernist' Art." *Vanity Fair* 7 (July 1916): 69.
- Coomaraswamy, Ananda, and Penty, A. J., eds. *Essays in Post-Industrialism: A Symposium of Prophecy concerning the Future of Society*. London: T. N. Foulis, 1914.
- Coon, Deborah J. "Courtship with Anarchy: The Sociopolitical Foundations of William James' Pragmatism." Ph.D. diss., Harvard University, 1988.
- Cork, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the Machine Age*. 2 vols. London: Gordon Frazer, 1976.
- Corn, Wanda M. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Cortissoz, Royal. "The Post-Impressionist Illusion." *Century Magazine* 85 (April 1913): 805-15.
- Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven,

- Connecticut: Yale University Press, 1987.
- Courtois, Martine, and Jean-Paul Morel. *Elie Faure: Biographie*. Paris: Librairie Seguir, 1989.
- Cox, Kenyon. *The Classic Point of View*. New York: Charles Scribner's Sons, 1911.
- . "'Cubists and Futurists Are Making Insanity Pay': Kenyon Cox, Member of the National Academy, and Recognized Here and Abroad as One of America's Foremost Painters, Gives a Straight-from-the-Shoulder Opinion of the New Movements in Art." *New York Times*, 16 March 1913, magazine sec. pt. 6, 1.
- . "The Illusion of Progress." *Century Magazine* 86 (May 1913): 39-43.
- "Cubists of All Sorts," *New York Times*, March 16, 1913, 6.
- Craven, David. *Abstract Expressionism as Cultural Critique*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Dallmyer, Fred. "Introduction." *Nineteenth-Century Contexts* 18, no. 1 (1994): 1-6.
- Daniels, R. V. *The Conscience of the Revolution*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.
- Darbel, Aline. *Les Temps Nouveaux: 1895-1914*. Paris: Editions de la reunion des musees nationaux, 1987.
- Davidson, Abraham A. *Early American Modernist Painting, 1910- 35*. New York: De Capo, 1994.
- "The Daylight Burglary." *Blast* 1 (January 1, 1917): 3.
- Debouzy, Marianne. *In the Shadow of the Statue of Liberty*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1992.
- De Casseres, Benjamin. "Potpourri." *Revolt* 1 (January 29, 1916): 2.
- Decaudin, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes: Vingt ans de poesie fran^aise*. Toulouse: Editions privat, 1960.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and Philosophy*. Trans. Hugh Tomlinson. London: Athlone Press, 1983.

- Dell, Floyd. "Art under the Bolsheviks." *Liberator* 1 (June 1919): 11-18.
- . "The Road to Freedom." *Liberator* 1 (May 1919): 41-44.
- . "Lenin and His Time." *Liberator* 1 (May 1919): 44-45.
- Dijkstra, Bram, ed. *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*. New York: New Directions, 1978.
- Dixmier, Michel. *Jossot*. Paris and Saint Denis: Le vent du chi-min and Limage, 1975. Dodge-Luhan, Mabel. *Movers and Shakers*. New York: Harcourt, Brace, 1936.
- Doezma, Marianne. *George Bellows and Urban America*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1992.
- Donahue, Neil H., ed. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*. University Park: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Drucker, Johanna. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Dubofsky, Melvyn. "Big Bill" Hay wood. Manchester: Manchester University Press, 1987. Debouzy, Marianne, ed. *In the Shadow of the Statue of Liberty*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1992.
- Dubois, Felix. *The Anarchist Peril*. Trans. Ralph Derechef. London: T. Fisher Unwin, 1894. Eastman, Max. "Bob Minor and the Bolsheviks." *Liberator* 1 (March 1919): 5-6.
- . "The Liberator." *Liberator* 1 (March 1918): 3.
- . *Love and Revolution*. New York: Random House, 1962.
- Education and Art in Soviet Russia*. Foreword by Max Eastman. New York: Socialist Publication Society, 1918.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Engels, Friedrich, Karl Marx, and Vladimir I. Lenin. *Anarchism and Anarcho-*

- Syndicalism*. Moscow: Progress Publishers, 1972.
- Erkkila, Betsy. *Walt Whitman among the French: Poet and Myth*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Erskine, John. "A Criticism." *East and West* 1 (April 1915): 21-23.
- "Evoe." *Revolt* 1 (January 1, 1916): 2.
- "Explanatory Note." *Camera Work*, no. 41 (January 1913): 26.
- Faure, Elie. "Paris in War-Time." *Modern School* 5 (October 1918): 297-99.
- Feshbach, Murray, and Alfred Friendly Jr. *Ecocide in the USSR: Health and Nature under Siege*. New York: Basic Books, 1992.
- "Fight 'Preparedness' to Avoid Europe's Horror, Advice of Minor, Back from War Front." *New York Call*, Tuesday, January 11, 1916, 2.
- Fink, Lois Marie. *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*. Washington, D.C.: National Museum of American Art, 1990.
- Fitzgerald, Richard. *Art and Politics: Cartoonists of "The Masses" and "The Liberator"*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1973.
- Fleming, Marie. *The Geography of Freedom*. Montreal: Black Rose Press, 1988.
- Ford, Earl C., and William Z. Foster. *Syndicalism*. Repr. Chicago: Charles H. Kerr Publishing, 1990.
- Foresta, Merry, ed. *Perpetual Motif: The Art of Man Ray*. Exhibition catalog. Washington, D.C.: National Museum of Art, Smithsonian Institution and Abbeyville Publishing, 1986.
- Forrester, Izola. "New York's Art Anarchists: Here Is the Revolutionary Creed of Robert Henri and His Followers." *New York World*, June 10, 1906, magazine sec., 6.
- Forum Exhibition of Modern American Painters*. Exhibition catalog. New York: Anderson Galleries, 1916.
- Frankel, Jonathan, and Baruch Knei-Paz, eds. *Revolution in Russia: Reassessments of 1917*. Cambridge: Cambridge University Press,

1992.

- Frazer, Winifred L. *E. G. and E. G. O: Emma Goldman and the "Iceman Cometh."* Gainesville: University of Florida Press, 1974.
- Freeman, Joseph. *An American Testament.* New York: Farrar and Rinehart, 1936.
- Garrison, Dee. *Mary Heaton Vorse: The Life of an American Insurgent.* Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- Gassner, Herbertus. "The Constructivists: Modernism on the Way to Modernization." *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932.* Exhibition catalog. New York: Guggenheim Museum Publications, 1992.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* New York: Basic Books, 1973.
- Gilchrist, Alexander. *Life of William Blake in Two Volumes.* London: Macmillan and Company, 1880.
- Giles, Steve, ed. *Theorizing Modernism: Essays in Critical Theory.* London: Routledge, 1997.
- Girard, Frank, and Ben Parry. *The Socialist Labour Party, 1876-1991: A Short History.* Philadelphia: Livra Books, 1991.
- Gleizes, Albert. "The Abbey of Creteil: A Communistic Experiment." *Modern School* 5 (October 1918): 300-315.
- Gleizes, Albert, and Jean Metzinger. *Cubism (1912), in Modern Artists on Art.* Ed. Robert L. Herbert. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964.
- Goldberg, Nancy Sloan. "French Pacifist Poetry of World War One." *Journal of European Studies* 21 (December 1991): 239-58.
- "The Golden Rule." *Blast* 1 (January 15, 1916): 2.
- Goldman, Emma. *Anarchism and Other Essays.* Repr. New York: Dover Press, 1969.
- . "Artist-Revolutionists." *Mother Earth* 2 (November 1907): 357-59.

- . "Intellectual Proletarians." *Mother Earth* 8 (February 1914): 363-70.
- . *Living My Life*. 2 vols. Repr. New York: Dover Press, 1970.
- . "Nation Seethes in Social Unrest—Goldman." *Denver Post*, April 26, 1912, 1, 11.
- . "An Unpublished Letter." *Freedom* 1 (October-November 1919): 4-6.
- Goldwater, Walter. *Radical Periodicals in America, 1890-1950*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1966.
- Golin, Steve. *The Fragile Bridge: Paterson Silk Strike, 1913*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- Goodman, Jonathan. "The Idealism of Elie Nadelman." *Arts Magazine* 63 (February 1989): 55-59.
- Graham, Marcus. "Autobiographical Note." *Man! An Anthology of Anarchist Ideas, Essays, Poetry, and Commentaries*. Ed. Marcus Graham. London: Cienfuegos Press, 1974.
- Granich, Irwin. "Towards Proletarian Art." *Liberator* 4 (January 1921): 20-22.
- "The Greatest Exhibition of Insurgent Art Ever Held." *Current Opinion* 64 (March 1913): 230-32.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, eds. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996.
- Hall, Bolton. *Selections from Free America and Other Works*. Ed. Mark Sullivan. Port Townsend, Washington: Loompanics Unlimited, 1987.
- Halperin, Joan. *Felix Feneon: Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siecle Paris*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1989.
- Hand, John Oliver. "Futurism in America: 1909-14." *Art Journal* 41 (Winter 1981): 337-42.
- Hapgood, Hutchins. *An Anarchist Woman*. New York: Duffield, 1909.
- . "Authority in Art." *New York Globe*, January 28, 1912, 10.
- . "Art and Unrest." *New York Globe*, January 27, 1913, 10.
- . "Creative Liberty." *New York Globe*, June 7, 1913, 12.

- . "Hospitality in Art." *New York Globe*, February 18, 1912, 8.
 - . "In Memoriam." *Camera Work*, no. 39 (July 1912): 53-54.
 - . "The Insurgents in Art." *New York Globe*, October 24, 1911, 6.
 - . "Life and Death." *New York Globe*, March 19, 1913, 8.
 - . "Life at the Armory." *New York Globe*, February 17, 1913, 8.
 - . "The Picture Show." *New York Globe*, March 17, 1913, 4.
 - . "To My Readers." *New York Globe*, May 1, 1913, 8.
 - . *The Spirit of the Ghetto*. New York: Schocken Books, 1976.
 - . *The Spirit of Labor*. New York: Duffield, 1907.
 - . "The Trend of the Time." *New York Globe*, March 12, 1912, 4.
 - . "What Is Anarchism?" *New York Globe*, October 14, 1911, 10.
 - . "What We Overlook." *New York Globe*, December 13, 1912, 10.
 - . *A Victorian in the Modern World*. New York: Harcourt, Brace, and Company, 1939.
- Harris, R. Bain, ed. *Neoplatonism and Indian Thought*. Albany: State University of New York Press, 1982.
- Haskell, Barbara. *The American Century: Art and Culture, 1900-1950*. New York: Whitney Museum of American Art in Association with W. W. Norton and Company, 1999.
- Havel, Hippolyte. "Impressions of Paris." *Mother Earth* 6 (November 1911): 276-81.
- . "Literature: Its Influence upon Social Life." *Mother Earth* 3 (October 1908): 329-31.
 - . "The Spirit of the Village." *Greenwich Village* 1 (January 20, 1915): 1-2.
 - , ed., *The Revolutionary Almanac*. New York: Rabelais Press, 1914.
- Hay, Stephen N. *Asian Ideas of East and West: Tagore and His Critics in Japan, China, and India*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

- Hays, K. Michael. *Modernism and the Posthumanist Subject*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995.
- Haywood, Bill. *Bill Haywood's Book*. New York: International Publishers, 1929.
- Heilig, Sterling. "The Home of the Cubists." *Sunday Record-Herald*, April 13, 1913, 6. "Held Up!" *Revolt* 1 (March 11, 1916): 3.
- Heller, Adele, and Lois Rudnick, eds. *1915: The Cultural Moment*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991.
- Henderson, Linda. "Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension." *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*. Exhibition catalog. New York: Abbeville Press and the Los Angeles County Museum of Art, 1987.
- Henri, Robert. "An Appreciation by an Artist." *Mother Earth* 10 (March 1915): 415. . "My People." *Craftsman* 21 (February 1915): 450-69.
- . "Our Little Nationalism." *New York Call*, June 27, 1915, magazine sec., 3. . "The New York Exhibition of Independent Artists." *Craftsman* 18 (May 1910): 160-72.
- . "Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School." *Craftsman* 4 (January 1909): 387-401.
- . "The War Machine." *New York Call*, July 4, 1915, magazine sec., 11.
- Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-98*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1961.
- Hind, Lewis C. "Rockwell Kent in Alaska and Elsewhere." *International Studio* 67 (June 1919): cv-cxii.
- Hoeber, Arthur. "Art and Artists." *New York Globe*, January 30, 1912, 8.
- . "Art and Artists." *New York Globe*, February 12, 1912, 13.
- . "Art and Artists." *New York Globe*, February 13, 1912, 12.
- . "Art and Artists." *New York Globe*, February 17, 1913, 8.

- . "Art and Artists." *New YorkGlobe*, February 21, 1913, 6.
- . "Art and Artists." *New YorkGlobe*, February 28, 1912, 5. .
 "The Year 1912 in Art." *New York Globe*, December 30, 1912, 8.
 Holton, Bob. *British Syndicalism: 1900-1914*. London: Pluto Press, 1976.
- Homer, William Innes. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. Boston: New York Graphic Society, 1977.
- . *Robert Henri and His Circle*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1969. Hong, Nathaniel. "Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature, 1880-1903." *Critical Studies in Mass Communication*, no. 9 (1992): 110-30.
- Honsam, Stephen. "Underground New York 'Sees Red' Once More." *New York Times*, March 15, 1908, pt. 5, 2.
- Hough, Emerson. *The Web: A Revelation of Patriotism*. Chicago: Reilly and Lee, 1919. Hulme, T. E. "Contemporary Drawings." *New Age* 14 (April 30, 1914): 821.
- . "Contemporary Drawings —No. 1." *New Age* 14 (March 19, 1914): 689. . "Contemporary Drawings—No. 2," *New Age* 14 (April 2, 1914): 814.
- . "Contemporary Drawings—No. 4." *New Age* 14 (April 30, 1914): 814.
- . "Contemporary Drawings—No. 5." *New Age* 14 (April 30, 1914): 815. . "Mr. Epstein and the Critics." *New Age* 14 (December 25, 1913): 251-52.
- . *Further Speculations*. Ed. with an introduction by Sam Hynes. Lincoln: University of Nebraska Press, 1955.
- . "Modern Art—1: The Grafton Group." *New Age* 14 (January 25, 1914): 341. . "Modern Art—2: A Preface Note and Neo-Realism." *New Age* 14 (February 12, 1914): 467.
- . *Speculations*. Ed. Herbert Read. London: Routledge and Kegan Paul,

1924. Hutton, John G. *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and*

Anarchism in Fin-de-Siecle France. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.

“Interview with Peter Blume.” *Archives of American Art Journal* 32, no. 3 (1992): 2-13. “An Interview with Stuart Davis.” *Archives of American Art Journal* 31, no. 2 (1991): 5-8.

Isaacson, J. “The Ways of the Department of Justice.” *Freedom* 1 (June 1919): 6. Jenison, Madge. *The Sunwise Turn: A Human Comedy of Bookselling*. New York: E. P. Dutton, 1923.

“John Mowbray-Clarke Reveals Himself,” *Arts and Decoration* 9 (June 1919): 64.

Johns, Margaret. “Free Footed Verse is Danced in Ridgefield, New Jersey.” *New York Tribune*, July 25, 1915, sec. 3, 2.

Johnson, Fridolf. *Rockwell Kent: An Anthology of His Works*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

Kadlec, David. “Pound, *Blast*, and Syndicalism.” *ELH*, no. 60 (1993): 1015-29.

Kaiser, Daniel H., ed. *The Workers' Revolution in Russia, 1917: The View from Below*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Kalaidjian, Walter. *American Culture between the Wars: Revisionary Modernism and Postmodern Critique*. New York: Columbia University Press, 1993.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. Trans. Michael T. Saddler. New York: Dover Press, 1970.

Kandinsky, Wassily, and Franz Marc, eds. *The Blaue Reiter Almanac*. New York: Da Capo, 1989.

Kelly, Harry. “Reflections on Bolshevism.” *Freedom* 1 (April-May 1919): 1-2.

----. “War.” *Modern School* 1 (September 1, 1914): 5-7.

- Kemal, Salim. *Kant and Fine Art*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Kent, Rockwell. "Art and the Child." *Modern School* 5 (January 1918): 3-5.
- . *It's Me O Lord*. New York: Dodd, Mead, 1955.
- . *The Seven Ages of Man*. 1918. Library Collection, Whitney Museum of American Art, New York.
- . *Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska*. With drawings by the author and an introduction by Dorothy Canfield. New York and London: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press, 1920.
- Khamsin, An Anthology: Forbidden Agendas*. Selected and introduced by Jon Rothschild. London: Al Saqi Books, 1984.
- Kiernan, Rev. Edward J. *Arthur J. Penty: His Contribution to Social Thought*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1941.
- Kirstein, Lincoln. *Elie Nadelman*. New York: Eakins Press, 1973.
- Kleeblatt, Norman L., and Susan Chevlowe. *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900-1945*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Koenker, Diane P, William G. Rosenberg, and Grigor Suny, eds. *Party, State, and Society in the Russian Civil War: Explorations in Social History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Kolakowski, Lesek. *Main Currents of Marxism: The Golden Age*. Trans. P. S. Falla. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Komroff, Manuel. "Art Transfusion." *Modern School* 1 (Spring 1913): 12-15.
- Kowalski, Ronald I. *The Bolshevik Party in Conflict: The Left Opposition of 1918*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991.
- Kreymborg, Alfred. "Adolf Wolff—Man of Ideas: Concerning the Anarchist Who Has Enlivened Washington Square." *Morning Telegraph*, January 31, 1915, magazine sec., 7.
- . "Man Ray and Adon Lacroix, Economists: They Live on Twenty-Five Dollars a Month and Enjoy It," *Morning Telegraph*, March 14, 1915, 7.

- . "The New Washington Square: The Rendezvous for Persons of Genius." *Morning Telegraph*, November 29, 1914, 3.
- Kropotkin, Peter. *'Anarchism' and 'Anarchist Communism: Its Basis and Principles.'* London: Freedom Press, 1987.
- . *The Conquest of Bread.* Introduction by Alfredo Bonanno. London: Elephant Editions, 1985.
- . *Kropotkin's Revolutionary Pamphlets.* Ed. Richard N. Baldwin. New York: Dover Press, 1972.
- . *Mutual Aid.* Montreal: Black Rose Books, 1989.
- Kuh, Katherine, ed. *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists.* New York: Harper and Row, 1962.
- Kuenzli, Robert E., ed. *New York Dada.* New York: Willis Locker and Owens, 1986.
- Lacroix, Adon. *A Book of Divers Writings by Adon Lacroix.* Ridgefield, New Jersey: Designed and published by Man Ray, 1915.
- . "Statement." *Exhibition of Paintings and Drawings by Man Ray.* Exhibition catalog. New York: Daniel Gallery, 1917.
- Laglais, Roger. *Le Pere Peinard.* Paris: Galilee, 1976.
- Lamar, Solicitor William H. "The Government's Attitude toward the Press." *Forum* 59 (February 1918): 129-40.
- Langtoft, Geoffrey. "Socialism or Anarchism." *Fortnightly Review* 68 (October 1900): 544-58.
- Leeds, Valerie Ann. *My People: The Portraits of Robert Henri.* Seattle: University of Washington Press, 1994.
- Leighten, Patricia. *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- . "Reveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art." *Modernism/Modernity* 2 (April 1995): 17-47.
- Lemon, Courtenay. "Independent Art in New York." *New York Call*, May 29, 1910, 16. Lenin, Vladimir I. *Collected Works.* Vol. 31. Moscow:

Progress Publishers, 1966. Le Roy, Jean. "Moment of Light." *Modern School* 5 (July 1918): 289-90.

Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Levin, Gail. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. New York: Knopf, 1995.

Levin, Gail, and Lorenz, Marianne. *Theme and Improvisation: Kandinsky and the American Avant-Garde, 1912-1950*. Boston: Little, Brown, 1992.

Levine, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Lewis, Wyndham. "The Cubist Room." *Egoist* 1 (January 1, 1914): 83-85.
. "Our Vortex." *Blast* 1 (June 20, 1914): 147-49.

"Life in Moscow: A Letter from a Comrade's Brother Who Is Now in Moscow." *Freedom* 32 (September 1918): 49.

Lipsey, Roger. *Coomaraswamy: His Life and Work*. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1977.

Lloyd, J. William. "The Free Comrade." *Free Comrade* 1 (March 1911): 99-103.

Loeb, Harold. *The Way It Was*. New York: Criterion Books, 1959.

Lowy, Michael. "Consumed by Night's Fire: The Dark Romanticism of Guy Debord." *Radical Philosophy* 87 (January-February 1998): 31-34.

MacGowen, Christopher J. *William Carlos Williams's Early Poetry; The Visual Arts Background*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984.

Maciejunes, Nannette V., and Hall, Michael D. *The Paintings of Charles Burchfield*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

Mah, Harold. *The End of Philosophy, the Origin of "Ideology."* Berkeley: University of California Press, 1987.

- Maliy, Lynn. *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Man Ray. *Self-Portrait*. Boston: Little, Brown, 1963.
- Marsden, Dora. "Views and Comments." *Egoist* 1 (January 1, 1914): 83-85.
- Martin, James J. *Men against the State*. Colorado Springs, Colorado: Ralph Myles Publishers, 1970.
- Marx, Karl. *Capital*. 3 vols. Moscow: Progress Publishers, 1984.
- . *Karl Marx: Selected Writings*. Ed. David McLellan. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Maximov, Gregorii. *The Guillotine at Work*. Chicago: Alexander Berkman Memorial Fund, 1940.
- "May Stop Anarchist Paper." *New York Times*, March 16, 1908, 1.
- McCarthy, Laurette E. "Walter Pach: Artist, Critic, Historian, and Agent of Modernism." Ph.D. diss., University of Delaware, 1997.
- Mecklenburg, Virginia M., Robert W. Snyder, Rebecca Zurier. *Metropolitan Lives: The Ashcan School and Their New York*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1995.
- Mercier, Lucien. *Les universites populaires, 1899-1914: Education populaire et mouvement ouvrier au debut du siecle*. Paris: Editions ouvrieres, 1986.
- Merkle, Judith. *Management and Ideology: The Legacy of the International Scientific Management Movement*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Miller, Martin A. *Peter Kropotkin*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Minor, Robert. "I Change My Mind a Little." *Liberator* 3 (October 1920): 5-13.
- . "Every Nation Lies in This War." *New York Call*, January 14, 1915, 1.
- . "'Finding Hers' on the Battle Field of the Marne." *New York Call*,

November 24, 1915, 1.

- . "France, Fighting Cradles Dream of Warless, Kingless World!" *New York Call*, January 28, 1914, 1.
- . "A Night on an Ambulance!" *New York Call*, January 24, 1916, 1.
- . "The Paintings of William Sanger." *Liberator* 3, no.1 (January 1920): 64.
- . "Russia as Minor Sees It." *Butte Daily Bulletin*, July 8, 1919, 5.
- . "Lenin is Eager for Peace, He Tells *World* Man; Asks 'When Will Revolt Reach Us?'" *New York World*, February 4, 1919, 2.
- . "Lenine [sic] Created Socialist State after Overcoming Syndicalism, Says Minor." *Butte Daily Bulletin*, July 3, 1919, 4.
- . "War—I'm Going to Rip the Brass Buttons Off It!" *New York Call*, October 24, 1915, magazine and editorial sec., 1.
- . "When It Happens!" *New York Call*, January 23, 1916, magazine and editorial sec., 1.
- . "When You Stick a Man You Can't Look!" *New York Call*, January 13, 1916, 1.

Mitter, Partha. *Art and Nationalism in India, 1850-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Moore, John. *Anarchy and Ecstasy*. London: Aporia Press, 1988.

"More Repression." *Blast* 1 (July 1, 1916): 2.

Morgan, H. Wayne. *Keepers of Culture*. Kent, Ohio: Kent State Press, 1989.

Morgan, Charles H. *George Bellows: Painter of America*. New York: Rayal, 1965.

Morris, William. *Hopes and Fears for Art*. London: Longmans, Green and Company, 1882.

- . *The Letters of William Morris to His Family and Friends*. Ed. Philip Henderson. London: Longmans, Green and Company, 1950.

Motte, Dean de la, and Jeannene Przyblyski, eds. *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*.

- Boston: University of Massachusetts Press, 1998.
- Murray, Robert K. *Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919-1920*. New York: McGraw-Hill, 1961.
- Myers, Jane, and Linda Ayers. *George Bellows: The Artist and His Lithographs*. Fort Worth, Texas: Amon Carter Museum, 1988.
- Nathanson, William. "Sign of the Times." *Social War Bulletin* 1 (March 1918): 2.
- Naumann, Francis M. "Man Ray and America: The New York and Ridgefield Years: 1907-1921," Ph.D. diss., Graduate Center of the City University of New York, 1987.
- . "Man Ray, Early Paintings 1913-1916," *Art Forum* 20 (May 1982): 37-46.
- . *New York Dada*. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Naumann, Francis M., and Beth Venn, eds. *Making Mischief: Dada Invades New York*. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.
- Nehring, Neil. *Flowers in the Dustbin: Culture, Anarchy, and Postwar England*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- Nelson, Robert S., and Richard Shiff, eds. *Critical Terms in Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- "The New Cult of Futurism Is Here." *New York Herald*, December 14, 1911, magazine sec., 6.
- Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*. Trans. Walter Kaufman. New York: Vintage, 1974.
- . *Untimely Meditations*. Trans. Walter Kaufman. New York: Vintage, 1983.
- . *The Will to Power: An Attempted Transvaluation of All Values*. Trans. Anthony M. Ludovici. 2 vols. New York: Macmillan, 1910.
- Norish, P. J. *Drama of the Group: A Study of Unanimism in the Plays of Jules Romains*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

- North, Joseph. *Robert Minor: Artist and Crusader*. New York: International Publishers, 1956.
- North, Percy. *Max Weber: American Modern*. Exhibition catalog. New York: Jewish Museum, 1982.
- North, Percy. "Turmoil at 291." *Archives of American Art Journal* 30, nos. 1-4 (1990): 80-82.
- Normand, Tom. *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Oaklander, Christine I. "Clara Davidge's Madison Art Gallery: Sowing the Seed for the Armory Show." *Archives of American Art Journal* 36, nos. 3-4 (1996): 20-37.
- Oliver, Hermia. *The International Anarchist Movement in Late Victorian London*. London and Canberra: Croom Helm, 1983.
- "Only Books That Teach Anarchy Are Sold in This Sixth Avenue Shop," *New York Herald*, April 12, 1908, sec. 3, 6.
- Opitz, Glenn B. *Mantle Fielding's Dictionary of American Painters, Sculptors, and Engravers*. Poughkeepsie, New York: Apollo Book, 1986.
- Pach, Walter. "Jean Le Roy." *Modern School* 5 (October 1918): 226.
- . *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art*. New York: Harper and Brothers, 1938.
- . "Universality in Art." *Modern School* 5 (February 1918): 46-55.
- Pataud, Emile, and Emile Pouget. *How We Shall Bring about the Revolution: Syndicalism and the Cooperative Commonwealth*. Repr. London: Pluto Press, 1990.
- Pation, Paul, ed. *Nietzsche, Feminism, and Political Theory*. London: Routledge, 1993.
- Patsouras, Louis, ed. *The Crucible of Socialism*. Atlantic Highlands, New Jersey: Humanities Press International, 1987.

- Pene du Bois, Guy. "Exhibition by Independent Artists Attracts Immense Throngs." *New York American*, April 4, 1910, 8.
- . "Great Modern Art Display Here April 1." *New York American*, March 17, 1910, 8.
- . "National Academy of Design Has Reached Its Zenith." *New York American*, March 14, 1910, 8.
- Penty, A. J. *Old Worlds for New: A Study of the Post-Industrial State*. London: George Allen and Unwin, 1917.
- . *Post-Industrialism*. New York: Macmillan, 1922.
- Perlman, Bennard B. *Robert Henri: His Life and Work*. New York: Dover Publications, 1990.
- Petronius Arbiter. "Analysis of Works of Art: A Degenerate Work of Art: A Cubist Creation." *Art World* 1 (March 1917): 426-27.
- . "Analysis of Works of Art: A Degenerate Work of Art: 'The Bathers' by Cezanne." *Art World* 3 (January 1918): 326-32.
- Pick, Daniel. *Faces of Degeneration: A European Disorder, c. 1848-c. 1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Phillips, Duncan. "Revolutions and Reactions in Painting." *International Studio* 51 (December 1913): cxxiii—cxxix.
- Phillips, Sandra S. "The Art Criticism of Walter Pach." *Art Bulletin* 65 (March 1983): 106-22.
- Platt, Susan. *Art and Politics in the 1930s: Modernism—Marxism—Americanism*. New York: Midmarch Arts Press, 1999.
- Polenberg, Richard. *Fighting Faiths: The Abrams Case, the Supreme Court, and Free Speech*. New York: Viking Press, 1989.
- Pound, Ezra. "Edward Wadsworth, Vorticist." *Egoist* 1 (August 15, 1914): 306-7. . *Literary Essays*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1954. . *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York: New Directions, 1970.
- . "The New Sculpture." *Egoist* 1 (February 16, 1914): 67-68. .
- . "Vortex. Pound." *Blast* 1 (June 20, 1914): 153-54.

- . "Wyndham Lewis." *Egoist* 1 (June 15, 1914): 233-34.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *What Is Property? An Inquiry into the Principle of Right and of Government*. New York: Dover Publications, 1970.
- Quail, John. *The Slow-Burning Fuse: The Lost History of the British Anarchists*. London: Paladin, 1978.
- "A Raid and a Visit." *Blast* 1 (January 1, 1916): 5.
- "A Rare Opportunity: Complete Works of Nietzsche." *Blast* 1 (June 1, 1914): 8.
- Raymond Duchamp-Villon: 1876-1918*. Introduction by George Heard Hamilton with notes by William C. Agee. New York: Walker and Company, 1967.
- The Red Album: May Day, 1921*. Cleveland: The Toiler Press, 1921.
- Reed, John. *John Reed and the Russian Revolution*. Ed. Eric Hornberger and John Biggart. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Regier, Kathleen J., comp. *The Spiritual Image in Modern Art*. Wheaton, Illinois: Theosophical Publishing House, 1987.
- Revolutionary Radicalism: Report of the Joint Legislative Committee Investigating*
- Seditious Activities: Part 1*. Albany: J. B. Lyon, 1920.
- Rightmire, Robert. "I Hated War." *Kent Collector* 1 (Spring 1996): 3-4.
- Robbins, Daniel. *Albert Gleizes: 1881-1953: A Retrospective Exhibition*. Exhibition catalog. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1964.
- . "The Formation and Maturity of Albert Gleizes: A Biographical and Critical Study, 1881 through 1920." Ph.D. diss., New York University, 1975.
- . "From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Creteil." *Art Journal* 23 (Winter 1963-64): 111-16.
- . *Jacques Villon*. Exhibition catalog. Cambridge, Massachusetts: Fogg

Art Museum, 1976.

“Robert Minor’s War Sketches.” *New York Call*, November 25, 1915, 6.

Roberts, Michael. *T. E. Hulme*. Manchester: Carcanet New Press, 1982. Robinson, Alan. *Poetry, Painting, and Ideas, 1885-1914*.

London: Macmillan, 1985. Rodchenko, Alexander. “O Muzee Morozova.” *Anarkhiia* n.d.

Romains, Jules. *The Death of a Nobody*. Trans. Desmond MacCarthy and Sydney Waterlow. New York: Huebsch, 1914.

----. *La vie unanime*. Paris: Librairie Gallimard, 1926.

“Roosevelt Demands Action on Anarchy.” *New York Times*, April 10, 1908, 8.

Roslak, Robyn Sue. “Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth: The Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory.” Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1987.

“Ruled out of the Mails.” *New York Times*, April 10, 1908, 8.

Russell, Philips. “Constantin Meunier, Sculptor of Labor.” *International Socialist Review* 14 (May 1914): 661-63.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.

Sandos, James A. *Rebellion in the Borderlands: Anarchism and the Plan of San Diego, 1904-1923*. Norman: University of Oklahoma Press.

Sayre, Robert, and Michael Lowy. “Figures of Romantic Anti-Capitalism.” *New German Critique* 32 (Spring-Summer, 1984).

Schaack, Michael. *Anarchy and Anarchists: A History of the Red Terror and the Social Revolution in America and Europe*. Chicago: F. J. Schulte and Company, 1889.

Schapiro, Leonard. *The Communist Party of the Soviet Union*. New York: Random House, 1960.

Schwartz, Arturo. *Man Ray: The Rigor of the Imagination*. New York: Rizzoli, 1977. . *New York Dada: Duchamp, Man Ray, Picabia*. Berlin: Prestel-Verlag, 1974. “Sees Artists’ Hope in Anarchist

Ideas." *New York Times*, March 18, 1912, 8.

- Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Service, Robert. *The Bolshevik Party in Revolution: A Study in Organizational Change, 1917-1923*. London: Macmillan, 1979.
- Shapiro, Leonard. *The Communist Party of the Soviet Union*. New York: Random House, 1960.
- Shatov, Vladimir. "Putevya Zam'tii." *Golos Truda*, no. 30 (August 1, 1913): 7.
- Sherry, Vincent. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Shiva, Vandana. *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*. London: Zed Books, 1997.
- Sinclair, Upton. "A Sculptor of Revolt." *Independent* 76 (October 16, 1913): 128-30.
- Singam, S. Durai Raja, ed. *Ananda Coomaraswamy: Remembering and Remembering Again and Again*. Kuala Lumpur: Malaysia, 1974.
- Sloan, John. *John Sloans New York Art Scene*. Ed. Bruce St. John. New York: Harper and Row, 1963.
- Smith, Gibbs M. *Joe Hill*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.
- Smith, S. A. *Red Petrograd: Revolution in the Factories, 1917-18*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Smith, Warren Sylvester. *The London Heretics: 1870-1914*. New York: Dodd, Mead, 1968.
- Sonn, Richard. *Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siecle France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- Sorel, George. *Reflections on Violence*. Trans. T. E. Hulme. New York: Peter Smith, 1941. Spring, Joel. *A Primer of Libertarian Education*. Montreal: Black Rose Press, 1980.
- Stavitsky, Gail. "John Weichsel and the People's Art Guild." *Archives of*

American Art Journal 31, no. 4 (1991): 13-15.

Stirner, Max. *The Ego and Its Own*. Trans. Steven T. Byington. Introduction by J. L. Walker. London: A. C. Fifield, 1915.

Stieglitz, Alfred. "The First Great 'Clinic to Revitalize Art.'" *New York American*, January 26, 1913, sec. C, 5.

Street, Julien. "Why I Became a Cubist." *Everybody's Magazine* 28 (June 1913): 814-25. Stromer, Hans. "Leo Tolstoy." *Der Strom* 1 (December 7, 1910): 72-73.

Sund, Judy. "Fernand Leger and Unanimism: Where There's Smoke There's Fire." *Oxford Art Journal*, no. 7 (1984): 49-56.

Swin, Martica R. "Abraham Walkowitz: The Years at 291: 1912-1917," Ph.D. diss., Columbia University, 1967.

Tarbell, Roberta K. *Hugo Robus*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980. Taylor, Joshua C. *The Fine Arts in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Tietjens, Eunice. "Blast." *Little Review* 1 (September 1914): 33-34.

"To All Comrades." *Freedom* 1 (April-May 1919): 7.

"To India the Great War Is a Civil Conflict." *New York Tribune*, March 5, 1916, sec. 5, 2.

Tolstoy, Leo. *Government Is Violence: Essays on Anarchism and Pacifism*. Ed. David Stephens. London: Phoenix Press, 1990.

Tolstoy, Leo. *What Is Art?* New York: Funk and Wagnalls, 1904.

"Tot' Den." *Anarkhiia*, April 23, 1918, 1.

Traxel, David. *An American Saga: The Life and Times of Rockwell Kent*. New York: Harper and Row, 1980.

Tridon, Andre. "Adolph Wolff: A Sculptor of To-Morrow." *International* 8 (March 1914): 86-89

---- . "The Futurists, Latest Comers in the World of Art." *New York Sun*, Sunday, February 25, 1915, sec. 6, 9.

---- . *The New Unionism*. New York: B. W. Huebsch, 1913.

- . "The Quintessence of Futurism." *International* 7 (February 1913): 29-31.
- Tripp, Ann Huber. *The I. W. W. and the Paterson Silk Strike*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Tunney, Thomas J. *Throttled! The Detection of the German and Anarchist Bomb Plotters*. Boston: Small, Maynard, 1919.
- Tyrrell, Henry. "The Battle of the Artists." *New York World*, June 5, 1910, magazine sec., 6.
- United States Military Intelligence Reports: Surveillance of Radicals in the United States: 1917-1941*. Frederick, Maryland: University Publications of America, 1984.
- "Vers L'Amorphisme." *Camera Work*, special number (June 1913): 57-8.
- Volin. *The Unknown Revolution*. Trans. Holley Cantine and Fredy Perlman. Detroit: Black and Red/Solidarity, 1974.
- "War—I'm Going to Rip the Brass Buttons Off It!" *New York Call*, October 23, 1915, 1.
- Ward, Martha. *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Watson, David. *Against the Megamachine: The Empire and Its Enemies*. New York: Automedia, 1999.
- Watson, Steven. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*. New York: Abbeville Press, 1991.
- Weber, Max. *Essays on Art*. New York: William Edwin Rudge, 1916.
- . "The Fourth Dimension from a Plastic Point of View," *Camera Work*, no. 31 (July 1910): 25-26.
- . "The Outcast." *Revolt* 1 (January 1, 1916): 5.
- . "The Toilers." *Modern School* 1 (Autumn 1913): 6.
- . "The Workmass." *Revolt* 1 (February 1916): 5.
- West, Richard V., with contributions by Fridolf Johnson and Dan Burne Jones. *The Paintings of Rockwell Kent—A Retrospective Exhibition*.

Exhibition catalog. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1985.

Weichsel, John. "A Century of Jewish Art." *East and West* 1 (June 1915): 86-89. . "Cosmism or Amorphism." *Camera Work*, nos. 42/43 (April-July 1913): 69-82. . "The Crystallic Sculpture of Adolf Wolff." *East and West* 1 (February 1916): 321-23.

---- . "Elie Nadelman's Sculpture." *East and West* 1 (August 1915): 144-48.

---- . "Humanity Needs a New School." *Modern School* 5 (March 1918): 143-49. . "New Art and Man Ray." *East and West* 1 (November 1915): 242-48.

Weichsel, John, Jr. "The People's Art Guild." M.A. thesis, Hunter College, City University of New York, 1965.

Weinstein, James. *The Decline of Socialism in America, 1912-1925*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1984.

Whelan, Richard. *Alfred Stieglitz: A Biography*. New York: Little, Brown, 1995.

Wilde, Oscar. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Ed. Richard Ellmann. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Williams, William Carlos. "The Great Opportunity." *Egoist* 3 (September 1916): 137. . "Postlude." *New Freewoman* 1 (September 1, 1913): 114.

Washton Long, Rose-Carol. *German Expressionism*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Weir, David. *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1997.

"Why *The Blast*?" *Blast* 1 (January 15, 1916): 2.

Wolfe, Bertram D. *A Life in Two Centuries*. New York: Stein and Day, 1981.

Wolff, Adolff. "The Art Exhibit." *Modern School* 1 (Spring 1913): 10.

---- . "The Temple." *Glebe* 1 (September 1913): 40.

Woodworth, Fred. "Anarchists: Boris Yelensky." *Match!* 5 (August 1974): 8.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy*. Trans. Michael Bullock. New York: Meridian Books, 1969.

Wright, Willard Huntington. *Modern Painting: Its Tendency and Meaning*. New York: John Lane, 1915.

"X." "Anarchist Sabotage." *Liberator* 1 (March 1919): 6.

Yelensky, Boris. *In the Struggle for Equality: The Story of the Anarchist Red Cross*. Chicago: Alexander Berkman Aid Fund, 1958.

---- . "A Visit with Kropotkin." *Match!* 5 (August 1974): 9.

Yount, Sylvia, and Elizabeth Johns. *To Be Modern: American Encounters with Cezanne and Company*. Exhibition catalog. Philadelphia Museum of Art of the Pennsylvania Academy of Fine Art, 1996.

Zayas, Marius de. *How, When, and Why Modern Art Came to New York*. Ed. Francis M. Naumann. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.

Zigrosser, Carl. "Book Reviews: *The Dance of Siva*." *Modern School* 5 (November 1918): 344-48.

---- . *The Modern School*. Ferrer Colony, Stelton, New Jersey, n.d.

---- . *My Own Shall Come to Me: A Personal Memoir and Picture Chronicle by Carl Zigrosser*. Haarlem: J. Enshede en Zonen, 1971.

---- . "Sunday at Haledon," *New York Call*, June 11, 1913, 6.

---- . *A World of Art and Museums*. Art Alliance Press, 1975.

---- . "Rockwell Kent: An Appreciation." *Modern School* 5 (January 1918): 12-13.

Zurier, Rebecca. *Art for "The Masses": A Radical Magazine and Its Graphics*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

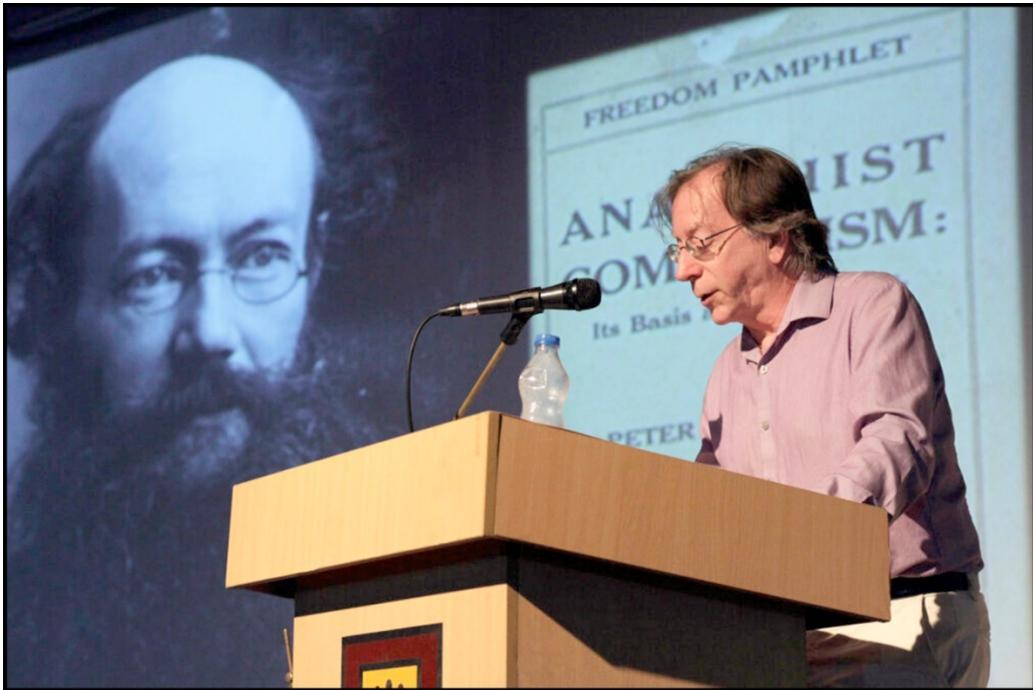
EXPRESIONES DE GRATITUD

En el curso de completar este estudio y la disertación en la que se basa, he contado con la ayuda de numerosas personas. Primero, deseo agradecer a mi familia por sostenerme durante mis propios años de pobreza havelesca. Además de Bernie Munich, Sue Alexanian, Adrian Blackwell, Kika Thorne, Luis Jacob, Bob Helms, Alexis Buss, Lorraine Perlman, David Watson, Marilyn Rashid, Peter Werbe, Marilyn Werbe, Richard Campo, Scott Harris, Susan Simensky Bietila, Kristel Smentek, Sandra Chang, Georgia Krantz, Sebouh Aslanian, Poldi Basalau-Binder, Eugena Ordonez, Christine Oaklander, David Raskin, Aline Brandauer, Wayne Craven, Bernie Herman y Paul Avrich ayudaron con el proyecto de formas demasiado diversas para enumerarlas. Mención especial merece mi antiguo asesor en la Universidad de Delaware, William Innes Homer. Este libro nunca podría haberse escrito sin su incansable apoyo, entusiasmo, apertura a nuevas ideas y conocimiento

enciclopédico de la vanguardia estadounidense. Linda Dalrymple Henderson y Judith Zilcher revisaron una primera versión del libro y contribuyeron mucho a su forma final. También agradezco a Susan Bielstein y al personal de University of Chicago Press por su asistencia en cada etapa del proceso de producción.

La investigación fue apoyada por una beca de posgrado en la Universidad de Delaware y por subvenciones del Instituto de Estudios Anarquistas y la dotación de la Fundación Luce para la investigación en Arte Americano en la Universidad de Delaware. Como muchos antes que yo, me beneficié de la ayuda de coleccionistas, archivistas, curadores y personal de bibliotecas de numerosas instituciones, en particular Jake Wien, académico de Rockwell Kent; Fernanda Peronne, archivista de la Colección Escuela Moderna de la Universidad de Rutgers; Julie Herrada, curadora de manuscritos de Labadie Collection, Universidad de Michigan; Beth Venn, curadora asistente del Museo Whitney de Arte Americano; Michael Taylor, curador asistente del Museo de Arte de Filadelfia; Valerie Komor, archivista asistente del Centro de Investigación de los Archivos de Arte Estadounidense de Nueva York, Institución Smithsonian; Judy Throm, archivista de Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC; Nancy M. Shawcross, curadora de manuscritos de la Universidad de Pensilvania; Andrew Lee, bibliotecario de la Biblioteca Tamiment, Universidad de Nueva York; Paula

Reems, coleccionista de Ben Benn y directora de la Galería Branchville Soho, Ridgefield, Connecticut; y el personal de la Biblioteca Pública Gratuita de Ridgefield, Ridgefield, Nueva Jersey. Mi profunda gratitud va dirigida a Mirel Bercovici por compartir su arte, su excelente conversación, sus puntos de vista y sus reflexiones sobre el anarquismo. También estoy en deuda con Federico Arcos, tanto por permitirme acceder a su extraordinario archivo como por su espíritu indomable. Finalmente, me gustaría agradecer a Kerry Mogg, Patricia Leighten y mi hermano, Mark. En la vida de todos hay algunos que son insustituibles. A ellos les dedico este libro.



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.