

Jeffrey Swartz

EL NEO-IMPRESIONISMO Y LA ANARQUÍA



El presente trabajo presentado para el Máster Oficial en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, propone una lectura actualizada del neo–impresionismo a partir del marco teórico anarquista actual. Más concretamente, el trabajo desarrolla un análisis crítico del concepto de las políticas prefigurativas, asociadas con los movimientos de transformación social del siglo XXI, para después iluminar el comportamiento cultural, cívico y personal de los neo–impresionistas, que desarrollaron su actividad en Francia a finales del siglo XIX.

La conclusión propone abrir el campo activo de la prefiguración, en la búsqueda de una solución para la problemática de la utopía anarquista, que responde en buena parte a la práctica de los neo–impresionistas.

Jeffrey Swartz

EL NEO-IMPRESIONISMO Y LA ANARQUÍA

Prefiguraciones de un compromiso político

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Universidad de Barcelona

Junio de 2016

Tutor: Martí Peran

Edición digital: C. Carretero

Imagen de cubierta: Paul Signac: *Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

I. Introducción. La anarquía prefigurativa y el neoimpresionismo

II. Limitaciones y problemáticas en el estudio anarquista

III. Figura y prefigura

IV. El neo-impresionismo y la anarquía. Un compromiso político

V. El problema de la utopía anarquista: *Au temps d'harmonie*

VI. Hacia las utopías ambiguas

Referencias Bibliográficas

Lista de ilustraciones

Agradecimientos

I. INTRODUCCIÓN: LA ANARQUÍA *PREFIGURATIVA* Y EL NEO-IMPRESIONISMO

Las revisiones profundas de los movimientos históricos se impulsan principalmente de dos maneras: por un lado, en base al estudio de fuentes primarias previamente desconocidas o ignoradas; por el otro, a partir de nuevos marcos teóricos o interpretativos, que faciliten la relectura de fuentes y documentación ya conocidas. El presente trabajo se enmarca dentro del último variante. Su propósito es proponer una relectura del movimiento pictórico conocido como el neo-impresionismo a partir de aspectos centrales de la teorización contemporánea de la anarquía. Más específicamente, el trabajo propone llevar la conceptualización de la prefiguración y las prácticas prefigurativas, con un papel central en los estudios anarquistas actuales, al estudio del neo-impresionismo. Según nuestra lectura, que revisa la prefiguración críticamente, actualizando algunos de sus postulados, la

práctica política de los neo–impresionistas ejemplifica una ética o metodología muy particular, plenamente anarquista, que en la actualidad se identifica a través de parámetros prefigurativos.

El objetivo de este trabajo, así resumido, es revisar la manera en que el neo–impresionismo, entendido como una tendencia artística y movimiento cultural, expresaba o significaba la anarquía a través de su producción artística y las formas de su práctica social. En lugar de aplazar hasta un futuro alejado la expresión de la anarquía, los neo–impresionistas se atrevieron a plasmar sus creencias por medio de un conjunto variadísimo de obras y acciones, a veces fáciles de reconocer, a veces considerablemente ofuscadas. De manera destacada, los ejercicios prefigurativos en el neo–impresionismo dieron lugar a dos manifestaciones al límite de la expresión anarquista: la acción terrorista en nombre de la anarquía; y la producción de una obra pictórica dispuesta a representar la consumación armónica del sueño anarquista en su totalidad. Este último tema y la obra en cuestión centran la parte final del trabajo.

1.1 Resumen de contenidos

El trabajo arranca, en este primer capítulo, con una justificación histórica, teórica y personal del interés del

estudio. Se trata de posicionar algunos de los temas que han servido de motivación para la investigación realizada, desde el marco actual de estudios y su teorización hasta mis motivos académicos particulares.

En el capítulo siguiente, por su importancia general en el estudio de temas anarquistas, se reflexiona sobre las dificultades que surgen de cualquier intento de construir a partir de marcos anarquistas. La naturaleza esquiva de su identidad corresponde a aspectos de su metodología. También consideramos la estigmatización del término, que precede al periodo de violencia a finales del siglo XIX, además de la teoría de la ubicuidad implícita de la anarquía.

El tercer capítulo responde a la necesidad de entender la cuestión de la figura y la figuración desde una óptica general, donde lo prefigurativo se perfila como sub-categoría. Después de considerar su teorización filológica, estética y teológica, pasamos a contextualizar el uso de la terminología prefigurativa entre analistas de los nuevos movimientos político-sociales del siglo XXI. Por un lado, existe un conjunto de parámetros sobre el sentido y funcionamiento de la figura y de la figuración que corresponden a un marco general de generación de significados, igualmente aplicable a los ejercicios de significación anarquista. Por otro lado, a partir de una mayor comprensión de la figura y la prefigura en los campos indicados, nos posicionamos para analizar el uso del

término “prefigurativo” en el contexto actual. Nuestra reflexión nos lleva a la conclusión de que el término no corresponde adecuadamente a la teoría anarquista, hecho ampliamente ignorado entre sus defensores contemporáneos. Al surgir desde dentro del marxismo revisionista, no responde adecuadamente al contexto en que se utiliza. Efectivamente, buena parte de la ética o metodología de la práctica que se describe en términos prefigurativos es, efectivamente, la anarquía en acción.

Las reflexiones teóricas y contextuales de los primeros tres capítulos dan paso en los últimos apartados al análisis histórico del movimiento neo–impresionista en relación con la anarquía. En el cuarto capítulo el trabajo se centra en los nexos anarquistas presentes en las obras, los valores y las prácticas de los neo–impresionistas, a finales del siglo XIX. No se pretende ofrecer una introducción general a la corriente neo–impresionista, tema ampliamente tratado en la historia del arte y fuera del alcance de este estudio. Nuestro propósito es ofrecer una visión general de la variedad de maneras en que los neo–impresionistas se manifestaron en coherencia con sus convicciones e intuiciones anarquistas. La historiografía existente se pone a la altura de la tarea, ya que abarca la totalidad de la práctica de aquellos artistas asociados con la técnica divisionista en la Francia de finales del siglo XIX. En su arte – pintura sobre tela, dibujos, grabados– los neo–impresionistas manifestaron sus convicciones políticas

y sociales directa e indirectamente. Pero sus convicciones también se volcaban en su comportamiento colectivo e individual, en su manera de concebir la vida misma. La complejidad del movimiento neo–impresionista requiere entender a la teoría divisionista que distingue su técnica formal principal, junta con el carácter de las geografías de sus paisajes y el activismo pictórico de sus protagonistas. Pero es igual de importante comprender cómo se desarrolla en el neo–impresionismo la ética o metodología de la práctica anarquista (aquí llamada “prefigurativa”), que insta a operar en todos los detalles de la vida en consonancia con los valores defendidos, y más allá de cualquiera solución concebida desde dentro de la creación cultural tradicionalmente entendida.

El quinto capítulo se dedica monográficamente a un trabajo singular en cuanto a su ambición de proyectar una imagen del sueño anarquista consumado.

Si en las múltiples manifestaciones artísticas y sociales de los neo–impresionistas la anarquía se proyecta o se prefigura de manera fragmentaria y parcial, sin pretender resumirla en su totalidad, hubo una obra que rompía con el patrón. Se trata del cuadro de Paul Signac, *Au temps d'harmonie (l' age d'or n'estpas dans le passé, il est dans l'avenir)* (1893–95), que nos lleva a un análisis de los modos arcádicos y utópicos en el anarquismo. La problemática utópica del cuadro, comentado por muchos críticos e

historiadores, conduce a la necesidad de reformular la noción de la utopía *En los tiempos de la armonía* (La edad de oro no está en el pasado, está en el futuro) para la anarquía. ¿Cómo se puede hablar desde la anarquía de la prefiguración, necesariamente parcial y anticipativa, y de la utopía, abocada a la consumación total?

El último capítulo, que hace de conclusión, profundiza en las cuestiones planteadas en el capítulo 5 acerca del cuadro de Signac. Se plantea una salida para la problemática de la utopía anarquista a partir de la noción de la utopía ambigua. Nuestra conclusión es que la utopía ambigua permite encontrar puntos en común con la ética prefigurativa, para así salvar la distancia conceptual expuesta.

1.2 El reemerger de las interpretaciones anarquistas en la cultura

La aparición en 2010 de una revista dedicada a los estudios culturales desde una perspectiva anarquista marcó un cambio en la formalización de un campo propio para la investigación académica del tema. *Anarchist Developments in Cultural Studies*² se inauguró con un número sobre el

² *Anarchist Developments in Cultural Studies*, revista online a (consultado 30 de abril, 2016): <http://www.anarchist-developments.org/index.php/adcs_journal>. El vínculo se ha vuelto inestable a partir de mayo de 2016. La revista se describe así: “... an International, peer-reviewed, open-access journal devoted to the study of

pos-anarquismo. El segundo número reproducía algunas ponencias del congreso “The Anarchist Turn”,³ que como el título indica quería señalar un cambio de paradigma acerca de las posibilidades de interpretación anarquistas. El “turn” o giro anunciado tenía la voluntad de situar la anarquía en el centro del debate académico sobre la radicalidad política y cultural, largamente dominado por el marxismo en todas sus variantes. Si la nueva anarquía posibilitara una teorización concreta de carácter referencial para temas culturales, ya no sería tan fácil relegarla a tareas subalternas o periféricas en la construcción de una cultura de oposición a la sociedad matriz a desafiar, habitualmente entendida como capitalista, poscapitalista o neo-liberal.⁴

El auge de estudios académicos sobre temas anarquistas y su vinculación con la cultura en los últimos años corresponde a desarrollos tanto en la teoría como en la práctica. Una parte de esta labor tuvo sus orígenes en el emerger de un nuevo radicalismo político-social en los años

new and emerging perspectives in anarchist thought and practice from or through a cultural studies perspective.” Traducción: “Una revista internacional arbitrada y de libre acceso, dedicada al estudio de las perspectivas nuevas y emergentes en el pensamiento y la práctica anarquista, desde o a través de la perspectiva de los estudios culturales”.

3 “The Hannah Arendt and Reiner Schurmann Symposium: The Anarchist Turn”, The New School for Social Research, Nueva York, 6–7 mayo, 2011.

4 Véase BLUMENFELD, Jacob; BOTTICI, Chiara; CRITCHLEY, Simon (eds.), *The Anarchist Turn*, Londres: Pluto Press, 2013.

60 y 70 del siglo pasado. Durante aquel período se resucitaron algunos modos de la práctica cultural de la anarquía, tal y como se habían visto en épocas previas: la cultura de la resistencia, que apuntaba directamente a los abusos y contradicciones de los poderes fácticos; el interés por la auto-organización y la participación democratizadora en la cultura, así como la pedagogía alternativa, respuestas estructurales a las formas jerárquicas del dominio; y las prácticas vanguardistas radicales, que buscaban revolucionar a través de la renovación radical de las formas. Por motivos diversos, los propios protagonistas solían limitar el uso de la terminología anarquista en la identificación de prácticas claramente coherentes con sus preceptos.⁵ La persistente estigmatización de la anarquía, generada desde todos lados (incluyendo desde corrientes izquierdistas concordantes con muchos de sus propósitos), explica parcialmente la inhibición. El emerger reciente del concepto de “políticas prefigurativas”, que no siempre se identifican como anarquistas, responde en parte a la persistencia de esta coyuntura.

Más adelante, y sin duda incitado por el desmoronamiento del comunismo de Estado en Europa del Este, desde mediados de los años 90 se ha introducido el

5 Basándose sobre todo en fuentes escritas, André Reszler identifica entre las excepciones destacadas el artista Jean Dubuffet, el músico John Cage y el proyecto escénico del Living Theatre, de Judith Malina y Julian Beck. Véase RESZLER, André, *La estética anarquista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 106–121.

concepto del posanarquismo. Ya desde el principio se identificaba como una continuación de corrientes de pensamiento crítico como el pos-estructuralismo. A pesar de su carácter eminentemente académico y sus preocupaciones filosóficas, el pos-anarquismo ha dialogado y discutido con proponentes del anarquismo clásico, a la vez que ha encontrado correspondencias y justificaciones en los cambios sociales y convulsiones políticas de su entorno. Muchos estudiosos pos-anarquistas aplican sus lecturas retrospectivamente, recuperando a autores como Deleuze y Foucault para buscar semejanzas entre sus metodologías críticas diversas.⁶

Más allá de la academia (pero también al entorno de ella), la caída del Muro de Berlín y el subsecuente desmontaje del comunismo del bloque soviético han servido para abrir nuevos espacios para pensar las políticas de transformación radical desde otras ópticas, las anarquistas entre ellas. A continuación, a partir de finales del siglo XX y hasta nuestros días, las protestas contra la globalización financiera y el renovado carácter de los movimientos sociales llegaron a impulsar debates sobre la anarquía, esta vez generados desde la calle, con nuevas teorizaciones derivadas de la praxis, sin abstraerse de modos activistas. Muchas de estas

6 Para los variantes del pos-anarquismo, véase ROUSSELLE, Duane; EVREN, Süreyya (eds.), *Post-Anarchism: A Reader*, Londres: Pluto Press, 2011. Para la lectura pos-estructuralista en su versión inicial, véase MAY, Todd, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*, University Park, PA.: Penn State University Press, 1994.

iniciativas sociales prestan atención específica a la manera de formular la crítica e idear un mundo diferente, dando prioridad a sus propias éticas de resistencia y edificación, que se canalizan a través de una multitud de manifestaciones en todos los ámbitos, incluyendo los culturales.

¿Cómo se puede entender un activismo político surgido desde las bases, coherente con sus fines, reticente con las jerarquías, que a la vez proyecta a través de sus propias estructuras militantes la imagen de una transformación integra de la sociedad que reconoce como irrealizable en el presente? Una de las interpretaciones predominantes habla de la práctica prefigurativa, en el sentido de aceptar como legítimo e incluso imperativo construir en el presente, en lugar de esperar una coyuntura futura idónea que a lo mejor no llegue nunca.

Aplazadas las soluciones totalizadoras (aunque no siempre sus retóricas) para un futuro lejano, la práctica prefigurativa promueve iniciativas fragmentarias y parciales en núcleos humanos, temporales y geográficos reducidos que permiten vislumbrar en el presente las formas, lógicas y éticas de los valores últimos. Estos núcleos después se relacionarían entre sí. En este sentido las prácticas prefigurativas son también imágenes manifiestas que figuran, ya que muestran o visualizan formas inéditas o difíciles de imaginar, estructuras que a lo mejor no se

perciben por el hecho de representar valores en contraste radical a los paradigmas estructurales dominantes. Las prefiguraciones en este sentido son contra-figuras, opositoras además de anticipativas. En este trabajo entendemos que la nomenclatura prefigurativa describe posiciones éticas y metodológicas propias de la anarquía.

Articulada para servir de formulación descriptiva de aspectos distintivos de la New Left norteamericana (especialmente) de los años 60 y 70, y recuperada para tipificar las metodologías de los nuevos movimientos sociales internacionales a partir del cambio de siglo, la política prefigurativa ha llegado a ser la manera de describir la práctica activista, que por su parte corresponde con aspectos del pos-anarquismo como expresión filosófica. Aún así, la academia y la calle no siempre coinciden.

La teoría y la práctica en la nueva anarquía tienen algunos puntos referenciales comunes, pero andan a menudo en direcciones contrarias, la academia afinando sus formulaciones y atendiendo a sus detractores, el activismo dedicado al desarrollo de estrategias para favorecer el cambio real, sin preocuparse por el perfeccionamiento conceptual. La cuestión de un auge anarquista no siempre armonioso y poco concordante entre sus partes, pero con indudables coincidencias, se ilustra igualmente con la consideración de su incidencia en temas culturales.

Veremos, en nuestra consideración de la prefiguración

política (capítulo 3.5), que la noción tiene dificultades importantes en su teorización. Es una terminología que no surge del marco conceptual anarquista propiamente entendido, sino de la revisión del marxismo, todavía en la época soviética. No se ajusta adecuadamente a la lógica anarquista. Una buena parte del capítulo explora la figura y la prefigura a través de las definiciones y precisiones filológicas, estéticas y religiosas (judeocristianas) tradicionales, con el propósito de matizar el sentido de su uso extendido en la actualidad activista. Acabaremos dudando de la base teórica del marco prefigurativo, aun respetando su uso convencional entre amplios sectores del activismo político contemporáneo.

Cualquier repaso histórico del nexo entre la anarquía y la cultura nos permite constatar que no estamos en la actualidad ante un crecimiento excepcional de la cultura entendida como anarquista. El caso neo–impresionista lo demuestra: la cultura anarquista tiene un rico historial. Los aspectos más destacados del legado cultural de la anarquía están presentes en el neo–impresionismo, en las iconografías de resistencia radical y en las manifestaciones más utópicas, en la teoría estética y en la fusión entre la acción cultural y la acción política. Ante la riqueza y complejidad de las referencias históricas de la anarquía en la cultura, las nuevas teorizaciones no representan más que una inflexión de otra índole, ya que se construyen sobre el pasado a la vez que buscan desmarcarse de aspectos del

anarquismo clásico. Lo que significaría el anunciado “giro anarquista”, en caso de aceptarlo, es un aumento de visibilidad reciente en un entorno más propicio y receptivo. Los contextos académicos y activistas actuales facilitan la posibilidad de un marco interpretativo que despierte una riqueza de lecturas y relecturas, además de una mayor comprensión de un tema tan complejo y estimulante como la anarquía en sus vertientes culturales.

1.3 Una justificación de la investigación actual y perspectivas futuras

Mi interés particular por la cultura en clave anarquista surgió de una reflexión secundaria que apareció en un estudio anterior sobre el activismo artístico en Barcelona a caballo entre el siglo pasado y el actual. En aquel trabajo, “Space–Run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona”⁷, se describe un cierto tipo de

7 El artículo ha pasado por cuatro versiones. Se publicó primero como SWARTZ, Jeffrey: “Space–Run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona”, *Fillip*, núm. 7 (2008). Online a (consultado 3 marzo, 2016):

<<http://fillip.ca/content/art-activism-and-urban-conflict-in-contemporary-barcelona>>. Una versión abreviada aparece como SWARTZ, Jeffrey: “Space Run Artists: Cultural Activism in Contemporary Barcelona”, *Leonardo*, vol. 43, núm. 1 (2010), pp. 6–7. Una versión revisada del artículo de *Fillip* aparece en la página web *Arcpost*. Online a (consultado 25 mayo, 2016):

práctica artística colaborativa dedicada a incidir críticamente en cuestiones políticas, sociales y urbanísticas. En el citado texto se observa que muchas de las iniciativas barcelonesas comentadas (impulsadas a partir de la década de 1990) se organizaban a partir del modelo de la asamblea no–jerárquica, donde las decisiones se discutían para llegar a un consenso no impuesto entre las partes. Expliqué esta como una manifestación de valores libertarios o anarquistas, un legado quizás del anarquismo catalán del período de la Segunda República, y algo sublimado desde entonces.

Ya que pocos de los proyectos artísticos estudiados se declaraban inequívocamente en un sentido político u otro, me parecía de alguna manera que la inspiración anarquista de la práctica asamblearia había persistido residualmente en la consciencia colectiva del lugar estudiado.⁸

<<http://arcpost.ca/articles/space-run-artists-art-activism-and-urban-conflict-in-contemporary-barcelona>>. Por último, una versión actualizada y revisada aparece con el nombre original en el libro KHONSARY, Jeff; PODESVA, Kristina Lee (eds.), *Institutions by Artists. Volume 1*, Vancouver: Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, 2012, pp. 129–145. Reflexiono sobre el trabajo y su significado en un texto publicado en catalán: SWARTZ, Jeffrey: “Cultura crítica en l'alterespai: a la recerca d'un model per a l'activisme artistic”. En: *Art Jove 2010–2011*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2012, pp. 128–134. Online a (consultado 25 mayo, 2016):

<http://saladartjove.cat/sites/default/files/SALA_ART_2010-2011_0.pdf.

8 Xavier Diez describe el poso anarquista en el contexto contemporáneo catalán como “implícito”. Véase DIEZ, Xavier, *L'anarquisme, fet*

A partir de esta escueta reflexión, más corta en el texto original que lo descrito aquí, empecé a formular un conjunto de preguntas e hipótesis de trabajo en relación con el significado “anarquista” para la cultura, para así afinar mis investigaciones posteriores. Me he preguntado por la historia de la relación entre la anarquía moderna y sus implicaciones culturales, que ahora entiendo como un campo inmenso y complejo, con algunos conceptos principales compartidos y generalizables. Me he interesado por un posible enfoque específico desde la anarquía para los temas culturales, precisamente lo que el “giro” actual y los estudios culturales anarquistas parecen proclamar. ¿Cuáles eran los temas que habían dominado las reflexiones históricas sobre la cultura, vista y practicada desde el enfoque anarquista? ¿Cómo se habían evolucionado? Mientras tanto, había la cuestión del significado específico de la anarquía para el arte, entendido tanto en el sentido tradicional como en función de sus prácticas más innovadoras. ¿Tiene sentido hablar de la cultura anarquista, de la estética anarquista, del arte anarquista? ¿Se tratan de categorías relevantes que correspondían a realidades tanto teóricas como prácticas? Tales proposiciones y preocupaciones, así enmarcadas en interrogantes, han impulsado la investigación del nexo entre la cultura y la anarquía que se manifiesta en este trabajo.

En mi citado artículo sobre el activismo artístico en *diferencial catalá*, Barcelona: Virus, 2013, pp. 104.

Barcelona, el tema prefigurativo ya estaba presente, aunque no sabía ni identificarlo ni tampoco articular sus características. Se manifestaba a partir de una caracterización de la cara metodológica, ética y representativa de la crítica radical expresada en la práctica artística colectiva.

En referencia a este trabajo final de Máster, comprendo ahora que lo descrito en aquel artículo corresponde en muchos aspectos a la práctica prefigurativa, tal y como se ha perfilado en referencia a las nuevas políticas activistas de la izquierda. Lo que falta, seguramente, es aquella parte de la ecuación que mejor justificaría el uso específico del término “prefigurativo”, ya que las prácticas culturales no parecen mirar de manera visionaria o utópica hacia una apurada realización futura: su ética no se resuelve por sus proyecciones largoplacistas sino por un compromiso radical con el presente. En este sentido, y salvando las distancias formales, coinciden en parte con los neo–impresionistas, que se ejercitaban así de vigorosamente a través de su obra y sus vidas. Si la práctica social del arte en sus manifestaciones contemporáneas ha ido más allá, tiene que ver en parte con la conceptualizada fusión de lo estético y lo social, escenificada en una multitud de experimentos dentro y “fuera” del arte.

Nuestra investigación se debe en buena parte al margen de maniobra otorgado por la identificación de un terreno

específico para los estudios culturales anarquistas y las nuevas exigencias surgidas de ello. Preguntamos aquí por las posibles implicaciones culturales de la prefiguración política, pero sin enfocarla de manera preferencial hacia manifestaciones contemporáneas. Al contrario, se remiten a un contexto histórico, con los fines de reinterpretación historiográfica ya indicados. En este sentido, hacer un retrato de la cultura artística contemporánea en clave prefigurativa, con todas sus consecuencias, nos presenta como un tema a profundizar en el contexto de una investigación doctoral futura. Además de exigir una comprensión amplia de la cultura anarquista en toda su complejidad, requeriría profundizar en el marco teórico de la prefiguración específicamente anarquista, para después indagar en un amplio abanico de prácticas artísticas contemporáneas (la mayoría sin llevar la etiqueta anarquista explícitamente). Esto obligaría a un trabajo de campo en contacto cercano con manifestaciones recientes y actuales, muchas sin documentación académica. En todo caso, entendemos que una buena parte de lo que se expone en el presente trabajo debería sentar las bases para un estudio dedicado a las éticas y metodologías de la práctica anarquistas en la cultura contemporánea.

1.4 El caso del neo–impresionismo

Para este trabajo de máster, entender el marco conceptual del presente en función de una posible cultura anarquista prefigurativa permite profundizar en un período bien conocido y ampliamente analizado de la historia del arte. Se trata del neo–impresionismo, que abarca el periodo desde mediados de la década de 1880 hasta finales del siglo XIX. Una buena parte de sus producciones pictóricas están realizadas con la técnica divisionista, que se basa en la aplicación de puntos de color contrastantes, con resultados altamente llamativos. Su ámbito de actividad se centra en Francia⁹, y sobre todo en París y su periferia, aunque algunos de los cuadros que más nos interesan se realizaron a orillas del Mediterráneo. El neo–impresionismo no llega a tener más de una decena de protagonistas importantes, de los cuales los más conocidos son Camille Pissarro y su hijo Lucien, Georges Seurat, Paul Signac, Henri–Edmond Cross, Maximilien Luce, Albert Dubois–Pillet, Charles Angrand y

9 Théo Van Rysselberghe y Henry Van de Velde apuntan a una presencia del movimiento en Bélgica. Además, hay una producción importante de obras neo–impresionistas en Inglaterra, que coinciden con estancias programadas y experiencias de exilio de algunos de los protagonistas franceses. Asimismo, se ha estudiado a fondo el interesante corriente italiano, que también se aproximaba a ideas y prácticas anarquistas. Un estudio temprano es QUINSAC, Annie–Paule, *La Peinture Divisioniste Italienne: Origines et Premiers Développements 1880–1895*, París: Éditions Klincksieck, 1972. Véase también FRAQUELLI, Simonetta, et al (eds.), *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891 – 1910*, cat. ex., Londres: National Gallery Company, 2008.

Théo Van Rysselberghe. Su crítico más destacado fue Félix Fénéon, que además acuñó el término “neo–impresionista” en 1886 para distinguir el corriente del movimiento anterior que su propio nombre referencia. A partir de la identificación de los valores dominantes y líneas maestras actuales de la cultura anarquista, que se perfilan como prefigurativos, se propone un ajuste temporal, historiográfico por excelencia, que nos permitiría generar nuevas lecturas de un movimiento artístico del pasado.

El neo–impresionismo es un caso de estudio complejo que suscita relecturas valiosas. Sus protagonistas plasmaban sus inquietudes sociales y visiones de un mundo mejor a través de sus cuadros, pero pocas veces de manera obvia o propagandística, por lo que sus intenciones no siempre se han comprendido. Entender esta aparente voluntad de comunicación indirecta, que algunos consideran una ocultación deliberada y hasta incoherente, forma parte de nuestras investigaciones. En cambio, los mismos protagonistas se manifestaban claramente activistas a través de imágenes de denuncia social –viñetas, dibujos y grabados para revistas anarquistas– nada ocultas en cuanto a sus intenciones políticas, pero a menudo presentadas sin firmar o bajo pseudónimo. Los casos de obras *mayores* (pintura sobre tela) con voluntad política manifiesta son pocos, pero precisamente por su excepcionalidad tendrán aquí un trato preferencial, dando prioridad a un cuadro en particular: *Au temps d'harmonie (L'âge d'or n'est pas dans le*

passé, il est dans l'avenir), pintado por Paul Signac entre 1893 y 1895.

Este trabajo lee el neo–impresionismo a través del filtro prefigurativo de la anarquía contemporánea, a la vez que entiende que los neo–impresionistas y los de su entorno aportan datos y conceptos que ayudan a iluminar los debates presentes. Nuestra conclusión más general es que los neo–impresionistas no aplicaban una metodología dogmática a la hora de plasmar sus ideas políticas. Efectivamente, en el neo–impresionismo se encuentra una multitud de canales por donde se sugiere y se señala a la anarquía, donde la anarquía se prefigura y se presagia, donde se significa y se expresa. En línea con nuestra teorización de la noción de la prefiguración en la contemporaneidad, esto corresponde a una ética anarquista, a una metodología de la práctica. Los valores anarquistas aparecen en la producción artística neo–impresionista en todas sus variantes, pero también a través de planteamientos constituidos más allá de los límites físicos de sus obras, patentes su comportamiento individual y social. En sus prácticas antagonistas en relación con estamentos culturales y sociales, en su defensa y ejercicio de la libertad creativa, en su concepto de la belleza –y también a través de la acción directa violenta– las convicciones anarquistas de los neo–impresionistas se estiraban más allá de sus obras para impregnar a sus vidas.

A través de un movimiento sobre todo pictórico de las últimas décadas del siglo XIX, entenderemos que la prefiguración como formulación terminológica de la praxis anarquista encuentra resonancias y correspondencias de gran interés. Sin embargo, como ya hemos sugerido, entender el neo-impressionismo *prefigurativamente* sólo será posible a partir de la re-conceptualización de la formulación actual de la prefiguración, permitiendo una reubicación de su campo de influencia y marco interpretativo, más allá de los significados que le otorgue un lugar privilegiado para el estudio de la anarquía en el período contemporáneo.

II. LIMITACIONES Y PROBLEMÁTICAS EN EL ESTUDIO ANARQUISTA

Desde los primeros intentos de articular una teoría moderna de la anarquía, con los escritos de William Godwin a finales del siglo XVIII,¹⁰ hablar de la anarquía o el anarquismo como opción política ha conllevado grandes dificultades. En buena parte es el mismo carácter anarquista, *enciclopédicamente* ambicioso en su pretensión

10 GODWIN, William, *An Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtues and Happiness*, vol. 1, Londres: G.G.J. and J. Robinson, 1793. Disponible online en inglés (consultado 28 febrero, 2016): <<http://oll.libertyfund.org/titles/90>>. Versión castellano: GODWIN, William, *Investigación acerca de la justicia política*, Madrid: Ediciones Júcar, 1985. Godwin escribió obras de teatro y una novela de renombre, *Caleb Williams*, en donde se perfilan muchas de las líneas maestras de la cultura anarquista, radicalmente crítica con la colusión estructural entre los estamentos del poder y la injusticia más despiadada. Véase *Las "Aventuras" de Caleb Williams o Las Cosas como Son*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid: Valdemar, 1996.

de “abarcar la totalidad de lo humano e informar una praxis política coherente aunque no rígidamente preestablecida y perenne”,¹¹ lo que dificulta el debate sobre el sentido y las implicaciones en la vida real de la anarquía, y con ello su nexos cultural. Poco propensa a sistematizar su aparato conceptual y reacia a las formulaciones dogmáticas, la anarquía no permite una categorización fácil, y eso repercute en todas sus lecturas, incluidas las culturales.

2.1 Cuestiones metodológicas

La categorización compleja de la anarquía y su naturaleza esquiva apuntan a lo que se podría llamar la metodología anarquista, que incluso se ha llegado a analizar en términos de una contra-metodología.¹² Como ocurre con la epistemología científica de Feyerabend, un aspecto destacado de la contra-metodología anarquista es el cuestionamiento constante y dinámico de los términos que dan nombre a las cosas. Esto no repercute únicamente en el

11 HOFMANN, Bert; JOAN Y TOUS, Pere; TIETZ, Manfred (eds.): “Prólogo”. En: *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt: Vervuet-Iberoamericana, 1995, p. ix.

12 FEYERABEND, Paul, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, traducción de Diego Ribes, Madrid: Tecnos, 1986. Feyerabend empieza cuestionando la confianza dogmática en la metodología científica baconiana por parte de Kropotkin, lo que considera poco anarquista (p. 5).

trato crítico a aquellas estructuras de poder y dominio a desmontar, sino a los referentes propios. El *dimanche* ocioso en la isla de Grand Jatte que Seurat retrata en su famoso cuadro, ya es un “domingo” en disputa, con todos sus referentes en flujo. De la misma manera, la armonía anarquista, proyectada como edad de oro futura en el cuadro de Signac, ya se ha desligado de una base estable de significación. Feyerabend, *contra-metodológicamente* coherente, hasta propone llamarse “Dadaísta” en lugar de “anarquista” para superar los escollos de esta última.¹³ En este sentido, la contra-metodología anarquista se asemeja a ciertas formas vanguardistas de ruptura y superación, desmontando formas, principios y estructuras, incluyendo los propios.

Es habitual que los anarquistas se enfoquen a sí mismos, apuntando a aquellos aspectos de sus prácticas que dependen excesivamente de convenciones heredadas. Por eso se plantea no ir con la etiqueta por delante, con la idea de que las identificaciones terminológicas encorsetan, acotando cualquier margen de maniobra.

Al dudar los propios anarquistas de la conveniencia de llamarse “anarquista” o hablar de la “anarquía”, para así diferenciarse de las demás opciones políticas (en el

13 *Ibidem*, p. 6. Dice Feyerabend: “Espero que tras la lectura del presente panfleto, el lector me recuerde como un frívolo Dadaísta y no como un anarquista serio.”

mercadeo de partidos políticos en busca del voto, por ejemplo), resulta sumamente difícil hablar del tema desde fuera.

Todo esto repercute en los investigadores externos. Si los propios protagonistas anarquistas no quieren etiquetarse como tales, ¿cómo van a poder los estudiosos externos identificar sus ideas y prácticas, acotarlas con confianza y discutir las abiertamente? Tema aparte es la cuestión de si la investigación de la anarquía debería ser coherente con sus principios y hacerse desde dentro de sus parámetros, desde la experiencia de la práctica anarquista. Este trabajo, sin embargo, no se plantea como una investigación desarrollada desde dentro de la metodología anarquista. La única concesión a la metodología anarquista en el presente trabajo es lingüística, por lo que se utiliza preferiblemente el término “anarquía” en detrimento de “anarquismo”, para establecer una equivalencia con otros modelos de organización política como la democracia, la oligarquía o la monarquía. De esta manera también se evita la inferencia de una ideología metodológicamente ordenada y sistematizada que agrupa a sus seguidores bajo una doctrina estricta, lo que el término “anarquismo” podría sugerir.¹⁴

14 En algunos casos donde la última circunstancia podría darse, o cuando un autor citado se expresa así, utilizamos el término “anarquismo”.

2.2 La estigmatización de la anarquía

En relación con el debate terminológico, es importante recordar que la anarquía fue estigmatizada como ideológicamente incoherente y sinónima de violencia mucho antes de su articulación afirmativa como opción política en el siglo XIX. En su *Leviatán* (1651), escrito en medio de la Guerra Civil inglesa, Thomas Hobbes observa como aquellos que no se conforman con vivir bajo una democracia “la llaman *anarquía*, que significa falta de gobierno.” Prosiguiendo con la argumentación, Hobbes descarta la anarquía como opción legítima entre los varios tipos de Estado, ya que “ningún hombre cree que la falta de gobierno es una nueva forma de gobierno.”¹⁵ Abandonar a las personas a su mera natura, que sería un tipo de libertad absoluta sin soberanos ni sujetos, conduciría, según Hobbes, a “la anarquía y Estado de guerra.”¹⁶ Dos siglos después, cuando Matthew Arnold escribió su *Cultura y anarquía* (1869)¹⁷, al contexto británico todavía le faltaban referentes anarquistas en el sentido afirmativo. Arnold defendía el papel de la cultura en la mejora de las clases

15 HOBBS, Thomas, *Leviatán, o la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, traducción de Carlos Mellizo, Madrid: Alianza, 2009, 2a ed., p. 170.

16 *Ibidem*, p. 301.

17 ARNOLD, Matthew, *Cultura y anarquía*, edición y traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid: Cátedra, 2010.

populares, siempre pensando en elevarles al marco cultural conservador establecido por las élites civilizadas. El libro se escribió en respuesta a una serie de manifestaciones a favor de derechos de trabajo, fuertemente reprimidas, pero Arnold seguía la “tradición” de asociar la virulencia de las demandas obreras con algo opuesto a la cultura: pedir así, tan insistentemente, sin respetar la autoridad, equivalía a la anarquía –sinónima además de una falta de cultura.

Tampoco tenía Arnold en mente la declaración de Pierre–Joseph Proudhon de algunas décadas antes en *¿Qué es la propiedad?* (1840), donde el filósofo francés se declara abiertamente anarquista. En el contexto francés algunas ideas libertarias y de democracia directa se habían manifestado durante la Revolución (por ejemplo con *Les Enragés*); a veces incluso se denunciaron durante la Revolución como formas anárquicas. Aun teniendo el precedente revolucionario como trasfondo, Proudhon reconocía el poco aprecio entre sus lectores por la terminología anarquista, que se consideraba por aquel entonces una especie de burla anti–autoritaria.¹⁸ Así que la estigmatización de la anarquía como sinónimo de violencia, o bien su tipificación de mofa retórica, se adelantan a su

18 “–¿Sois entonces demócrata? –No. –¿Acaso sois monárquico? –No. –¿Constitucional? –Dios me libre. – ¿Aristócrata? –En absoluto. –¿Queréis, pues, un gobierno mixto? –Menos todavía. –¿Qué sois entonces? –Soy anarquista. –Ahora comprendo; os estáis mofando de la autoridad.” PROUDHON, Pierre–Joseph, *¿Qué es la propiedad?*, traducción de Rafael García Ormaechea, Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, p. 218.

articulación política afirmativa en manos de los teóricos del XIX. Su reputación le precedía, con todas las consecuencias. La violencia terrorista bajo la rúbrica de la propaganda por el hecho, que coincide con el auge del neo–impresionismo, no fue la causa de la estigmatización de la anarquía, aunque sin duda llegaría a contribuir de manera definitiva a la consolidación de su reputación maldita.

Con todo, las dificultades terminológicas y de estigmatización no significan que la identificación entre el neo–impresionismo y la anarquía no tenga una base sólida: si hay alguna cosa que distinguían los neo–impresionistas fue su confianza y tranquilidad a la hora de identificarse como anarquistas y explorar sus principios.¹⁹ Arrestado y acusado en 1894 de violar las nuevas leyes estatales contra el anarquismo, el crítico Félix Fénéon se declaraba abiertamente ante sus acusadores: “Je suis anarchiste, c'est mon droit”²⁰. Es llamativa la manera en que los neo–impresionistas resistieron la amenaza de su posible exclusión social, lo que nos permite analizar el significado anarquista de su arte y vidas con cierta seguridad.

La estigmatización de la anarquía va mucho más allá de lo que aquí hemos sugerido, como algo generado desde

19 Tratamos las posibles excepciones en la introducción del capítulo 4.

20 HALPERIN, Joan U., *Félix Fénéon: Art et Anarchie dans le Paris Fin de Siècle*, traducción al francés de Dominique Aury con la colaboración de Nada Rougier, París: Gallimard, 1991, p. 311. Traducción: “Yo soy anarquista, es mi derecho”.

posiciones netamente conservadoras y aliadas con los poderes fácticos. El marxismo y sus formas posteriores también han contribuido a su deslegitimación, que continúa hasta el presente. La estructura de la crítica marxista al anarquismo se establece muy pronto, con la polémica entre Marx y Bakunin en el marco de la Primera Internacional, hacia principios de la década de 1870. El marxismo rechaza la anarquía sobre la base de algunos principios que todavía se barajan: no reconoce la importancia de un análisis científico de las condiciones económicas, que permitiría responder adecuadamente a la coyuntura capitalista en cuestión; menosprecia la acción política estratégica a través de los partidos políticos, la acción militar y el ejercicio del poder, lo que la aísla de la revolución efectiva; tiende hacia soluciones idealizadas o utópicas que la alejan de las dificultades del presente, dejándola en posiciones debilitadas; suele contentarse con respuestas parciales y simbólicas incapaces de enfrentarse a los modos de producción y canalizar su cambio radical. Por un lado, la crítica marxista de la anarquía persiste en la actualidad, sobre la base de su incapacidad de realizar sus propósitos, de su última ineffectividad.²¹ Por el otro lado, desde el propio anarquismo se denuncia la estigmatización dogmática de la anarquía desde el marxismo en algunos campos de estudio actuales. En un artículo reciente en relación con la geografía anarquista (campo de interés para

21 MOLYNEUX, John, *Anarchism: A Marxist Criticism*, Londres: Bookmarks, 2011.

nuestro estudio en relación con los trabajos pioneros de Piotr Kropotkin y Élisée Reclus), Simon Springer detalla la persistente tergiversación y menosprecio desde el marxismo hacía la aportación anarquista a la disciplina.²² En algunas secciones de este trabajo se analiza el debate entre el marxismo y la anarquía con más detención (véase el capítulo 3.4 y 3.5, y el capítulo 5.5).

2.3 Visualizar una anarquía implícita

Otra dificultad que ha impactado en la valoración de la anarquía es la falta de momentos de realización masiva que podrían convertirse en referenciales. La anarquía ha tenido pocas oportunidades de articularse como idea puesta en praxis por una mayoría o fragmento importante de una sociedad dada. Como consecuencia, los que defienden y militan a favor de la anarquía tienen dificultades cuando se les pide enseñar ejemplos concretos en el mundo que ilustren a sus ideas. De gobiernos anarquistas (más allá de la aparente contradicción) ha habido pocos. De sociedades

22 Véase SPRINGER, Simon: “Why a radical geography must be anarchist”. En: *Dialogues in Human Geography*, 2014, vol. 4, núm. 3, pp. 249–270. Una respuesta marxista conciliadora se encuentra en HARVEY, David: “‘Listen, Anarchist!’ A personal response to Simon Springer's ‘Why a radical geography must be anarchist’”. Online a (consultado 2 junio, 2016): <<http://davidharvey.org/2015/06/listen-anarchist-by-david-harvey/>>.

y sub-sociedades algunas más, pero sin llegar a poder identificar a muchos modelos con valor ilustrativo. El caso de España durante la Segunda República, sobre todo a partir de la Revolución de 1934, es el más citado entre los estudiosos modernos.²³ En una buena parte de su historia la anarquía ha tenido dificultades para enseñarse a los demás, para explicarse en un marco razonado, y especialmente señalar como ejemplo de referencia la ejecución de una política anarquista por parte de un ente social. ¿Cómo se puede hacer un trabajo pedagógico sobre la anarquía y contrarrestar las dudas y argumentos de sus detractores, además de inspirar a los defensores de la causa, si no existen ejemplos concretos de anarquía en el mundo?

El tema es capital, ya que este trabajo emerge de una doble complejidad. Por un lado, lo que se señala bajo la rúbrica de la prefiguración es efectivamente la anarquía

23 Véase BOOKCHIN, Murray, *Los anarquistas españoles: los años heroicos (1868–1936)*, Barcelona: Grijalbo, 1980; y RICHARDS, Vernon, *Enseñanzas de la revolución española*, París: Delibaste, 1971. En su ensayo pionero de 1969, “La objetividad y el pensamiento liberal”, Chomsky contrasta la lectura anarquista de la Revolución española con otras de carácter liberal-comunista. Véase CHOMSKY, Noam, *La objetividad y el pensamiento liberal*, Barcelona: Península, 2004. Enzenberger describe su ensayo sobre Durruti como una “novela” aunque se trata de una reflexión sobre aspectos de la anarquía durante la Guerra Civil. Véase ENZENBERGER, Hans Magnus, *El corte verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, traducción de Julio Forcat y Ulrike Hartmann, Barcelona: Anagrama, 2006.

puesta en escena, aunque de manera parcial. Por el otro lado, la noción de la “política prefigurativa” representa una ocultación eufemística de una realidad anarquista (o anarco-comunista, o anarco-socialista). Mientras muchos autores han relacionado las dos cosas, una parte del activismo político contemporáneo vinculado con las prácticas de prefiguración no siempre ha querido llegar hasta una identificación concomitante con el anarquismo. En el caso de los neo-impresionistas, veremos que el concepto prefigurativo respondía a una ética sin límites en cuanto a la expresión artística y personal de sus convicciones. Aunque podría parecer inabarcable, la totalidad de sus prácticas como artistas y como personas corresponden a la voluntad de hacer figurar sus nociones anarquistas, aunque por supuesto no eran los únicos principios conceptuales y prácticos que manejaban.

Ante la dificultad de responder a sus críticos con referencias ejemplares del campo político (el caso español, al acabar con guerra y derrota, ha resultado altamente problemático), el pensamiento anarquista ha desarrollado una línea de respuesta basada en la existencia tácita o implícita de la anarquía. Aquí la cuestión ha sido siempre analizar el mundo con el propósito de señalar casos de la anarquía que no se identifican abiertamente como tal. En casi todos los casos estamos hablando de ocurrencias *naturales*, por lo que la anarquía surge de una especie de naturaleza vital que ha podido escapar de la condición de

un Estado y sus estamentos de poder. Sin embargo, ya que en casi todos los casos se tratan de ocurrencias inconscientes, es difícil cuadrar los casos citados con una voluntad racional y concienciada de cambiar el mundo a partir de una expresión anarquista. Además, si la anarquía está por todas partes de manera natural, ¿en qué se basa tanto esfuerzo descomunal para avanzar su lugar en el mundo por parte de sus activistas?

De entre las disciplinas afectadas por esta línea de pensamiento, podemos citar la biología, la sociología, la antropología y la historia. A la primera, ejemplarizada en el libro de Piotr Kropotkin, *Apoyo Mutuo* (1902), dedicamos una parte del capítulo 5. Respaldándose en una interpretación de la evolución darwiniana más colectiva y menos agresiva, Kropotkin insiste en que la solidaridad social surge de manera natural en las poblaciones animales en respuesta a sus necesidades sociales. Kropotkin establece un principio biológico–evolucionista concorde con lo que llamaríamos en la actualidad el procomún, en un rechazo a la interpretación individualista y egoísta de un darwinismo simplificado. A partir de su extensiva reflexión sobre las comunidades biológicas, Kropotkin pasa al campo social, enfatizando los casos de organización comunitaria en pequeñas agrupaciones federadas, donde cada participante podrá desempeñar su libertad dentro del grupo. *Apoyo Mutuo* refuerza la anarquía en base a demostrar la capacidad innata de los hombres de vivir *naturalmente* en

una sociedad comunista no coercitiva.

A principios de los años 70 del siglo pasado, Colin Ward dedicó un libro a las maneras en que las personas se auto-organizan en cualquier tipo de sociedad humana. Siguiendo la tradición de *Apoyo mutuo*, Ward proponía examinar la “anarquía en acción”, la aplicación efectiva de principios anarquistas en una gran variedad de marcos de acción en la sociedad contemporánea. Según razonaba Ward en 1973, “[...] an anarchist society, a society which organises itself without authority, is always in existence, like a seed beneath the snow, buried under the weight of the state [...].²⁴ Ward deja de lado el anarquismo como programa o estrategia política, y repasa su presencia como un rasgo permanente y persuasivo de la existencia social. En este sentido, la anarquía se prefigura a través de “[...] the common experience of the informal, transient, self-organising networks of relationships that in fact make the human community possible [...]”.²⁵ La efectividad de la organización sin gobierno y su validez para la vida real se constatan en un sinfín de ejemplos extraídos de la vida

24 WARD, Colin, *Anarchy in Action*, Londres: Freedom Press, 2008, p. 23. Traducción: “[...] una sociedad anarquista, una sociedad que se organiza sin autoridad, siempre ha existido, como la semilla bajo la nieve, enterrada bajo el peso del Estado [...]”.

25 *Ibidem*, p. 10. Traducción: “[...] la experiencia compartida de redes de relaciones informales, transitorias y auto-organizadas que de hecho hacen posible la comunidad humana [...]”.

cotidiana.

Existe también una interpretación antropológica de la línea de interpretación implícita de la anarquía. En sus *Fragmentos de antropología anarquista*, David Graeber se propone examinar las culturas no-occidentales, ofreciendo algunos ejemplos de sociedades anarquistas actuales o recientes en Brasil o Madagascar. Para Graeber, tenemos que derribar el muro mental que descarta otras referencias de sociedades no-jerárquicas, por la mera razón de ser “primitivas”. Por un lado, insiste en que tales sociedades son igual de complejas que la nuestra. Pero dejando de lado la cuestión peliaguda del anarquismo “primitivo”, Graeber insiste en que las prácticas no-autoritarias son generalizadas, por lo que tampoco son reserva de culturas alejadas de la nuestra. Para Graeber, entonces, “[...] el anarquismo siempre ha sido una de las bases principales de la interacción humana. Nos autoorganizamos y ayudamos mutuamente todo el tiempo. Siempre lo hemos hecho.” Y añade una frase muy sugerente que enlaza el hecho antropológico al marco cultural: “También participamos en la creatividad artística [...]”.²⁶

Por último, desde la anarquía se ha esforzado en encontrar ejemplos proto-anarquistas en la historia. Es verdad que en esto coinciden con Marx y Engels, quienes se

26 GRAEBER, David, *Fragmentos de antropología anarquista*, Barcelona, Virus, 2014, 2a ed., p. 86.

interesaban por las primeras sociedades proto-comunistas y por el ejercicio de sus formas en sociedades pre-industriales. No obstante, no llegaban a ser realmente referenciales para la sociedad revolucionaria marxista, ya que la revolución significaba su suplantación (como analizamos en el capítulo 3.3.1). Desde el anarquismo el planteamiento ha sido diferente, ya que la propuesta de que el anarquismo pudiera estar presente de forma implícita, aunque de manera imperfecta, en todas las sociedades, pasadas y actuales, la libera de una estricta interpretación teleológica de la historia y la necesidad de desplazar su realización idónea a un futuro desconocido.

Haremos mención aquí de dos referencias históricas de épocas previas a la articulación de la anarquía moderna. En primer lugar, está el proto-anarquismo de la Edad Media europea, que también se erige como referencia esencial entre los precursores y primeros impulsores del socialismo inglés, desde Ruskin a Morris. En el libro de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), o el posterior ensayo de Tolstoi, *¿Qué es el arte?* (1880), lo que interesa es la relación entre el arte y la sociedad medieval, que se interpreta como un ejemplo de la no-alienación en el trabajo creativo y la integración de valores individuales y colectivos. Tolstoi elogiaba la capacidad de los artistas de la Edad Media de traducir los sentimientos y emociones de la masa del pueblo, por lo que su creación pertenecía

plenamente a la totalidad de la sociedad.²⁷ En referencia a los valores de la catedral gótica, Rudolf Rocker observa que su edificación se realizaba únicamente “gracias a la cooperación armoniosa de todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad.” Tanto es así que la catedral se convierte en la misma imagen o figuración arquitectónica de una sociedad federalista, “ignorante de todo principio de centralización [...] no es una estructura centralizada, sino una estructura constituida por partes orgánicas en la cual cada unidad respira su propia vida.”²⁸ Rocker encuentra valores parecidos de libertad y comunidad en la literatura de los trovadores medievales.

Otro ejemplo histórico citado entre pensadores y críticos más contemporáneos es la sociedad taoísta, tal y como se revela en escritos como el *Tao Te Ching* de Lao-Tsé, del siglo VI a.C.

Es verdad que la conexión entre la sociedad china regida por el taoísmo en aquella época y los libros filosóficos no importa tanto como la posibilidad de encontrar ejemplos de sociedades relevantes fuera del ámbito occidental. A la escritora Ursula K. Le Guin le atraía el grado de simplificación social y escuetez preceptivo que caracterizan los escritos taoístas, modelando algunas de sus sociedades noveladas a partir de elementos taoístas. En la introducción

27 Citado en RESZLER, *op. cit.*, p. 15.

28 *Ibidem*, p. 16.

de uno de sus cuentos cortos más conocidos, “El día antes de la revolución” (1974), Le Guin se refiere a una de sus novelas de ciencia ficción más claramente anarquistas, *Los desposeídos* (1974), explicando que la filosofía que rige la sociedad descrita es “el anarquismo prefigurado en el primer pensamiento taoísta [...]”.²⁹

En las conclusiones de este trabajo volveremos a la anarquía retratada por Le Guin por lo que significa para la construcción de una utopía realista y no dogmática, sujeta a la renovación continuada, lo que ella llama “ambigua”. En un sentido del todo relevante para el desarrollo de este trabajo, las múltiples referencias desde la biología, la sociología, la antropología y la historia, siguiendo la lógica de Le Guin, prefiguran la anarquía, permitiendo vislumbrar sus formas y maneras sin tener que esperar una realización conclusiva propia, directamente experimentada por la sociedad donde vivimos. Los escritos de Le Guin, por ejemplo, responden a la noción de que la atracción por la anarquía (su “belleza”, como diremos en el capítulo 4.2.3) corresponde a la larga experiencia humana. La constatación

29 LE GUIN, Ursula K., introducción de “El día antes de la revolución” (1974). Online a (consultado 3 de junio, 2016): http://argentina.indymedia.org/uploads/2014/02/el_dia_antes_de_la_revolucion.pdf>. Cita total: “[...] el anarquismo prefigurado en el primer pensamiento taoísta, y anticipado por Shelley y Kropotkin, por Goldman y Goodman. El principal enemigo del anarquismo es el Estado autoritario, sea capitalista o socialista; su principal componente práctico–moral es la cooperación (solidaridad, apoyo mutuo). De todas las teorías políticas es la más idealista y para mí la más interesante.”

de la anarquía implícita conduce a la proposición de que los seres humanos son capaces de concebir y buscar a la anarquía porque en muchísimas dimensiones de nuestra realidad nocional y práctica la reconocemos, nos es familiar. Existe implícitamente en nuestra realidad tanto biológica como sociológica, por lo que se podría decir que la tenemos a mano.

Esto sería el último de los argumentos a favor de la presencia tácitamente figurada del anarquismo: la anarquía está latente en muchos aspectos de la vida asociativa humana, por lo que ha entrado en nuestra sub-consciencia colectiva. El problema vendría si se quedase ahí, subyacente pero dormida, potente pero sin posibilidades de despertar. Por eso tiene que pasar al terreno de la acción concienciada, la acción política. Una vez que la anarquía se articula como respuesta legítima y necesaria al modelo político-económico en cuestión, que se agite a su favor, los seres humanos reconocerán sus méritos y la anarquía tendrá una acogida positiva.

III. FIGURA Y PREFIGURA

En este trabajo hemos dado relieve a la noción contemporánea de la política prefigurativa, que constituye una puesta en escena actual de valores políticos que hemos identificado como anarquistas. Como metodología ética de la práctica anarquista, la prefiguración describe una necesaria parcialidad y carácter fragmentario, por lo que avanza en el propósito de consolidar núcleos, islas y reductos de resistencia y construcción alternativa en medio de una sociedad antagónica. Estos núcleos, resistentes y muy probablemente denostados por la sociedad hegemónica, trabajan *prefigurativamente* en base a poner en praxis sus ideales, primero como una ética anarquista coherente con sus principios, y después para que su visualización pueda cumplir con fines pedagógicos, propagandísticos y ejemplarizantes.

Aun enmarcándose en la disciplina de la historia de arte,

nuestra investigación no genera su racionalización de la relevancia de la prefiguración de una definición concretamente artística o siquiera cultural: su formulación es netamente política. Para entender cómo se llegó a hablar en tales términos, y establecer las bases para su análisis crítico, en este capítulo se revisan a los significados de la “figura” y la “prefigura” en los campos donde su presencia sea más propia, para después indagar en su sentido político. Veremos, por un lado, que mientras los valores de la figura y la figuración se han tratado en detalle, el concepto de la prefiguración ha recibido una consideración más acotada y parcial, aunque de interés innegable. A partir de tales reflexiones, más propias del estudio de la literatura o la religiosidad, dirigiremos nuestras indagaciones a la tarea de una mayor comprensión del significado de la prefiguración para la teoría anarquista.

Una de nuestras conclusiones será que la formulación de la práctica anarquista como prefigurativa carece de una teorización adecuada, sobre todo si se compara con lo que se ha hecho en la filología, la estética y la teología. Veremos en la última parte de este capítulo, por ejemplo, que su desarrollo surge de la voluntad de responder y revisar el marxismo, por lo que no responde adecuadamente al contexto pos-marxista o bien pos-anarquista en que se utiliza. Aquí hemos aceptado el uso terminológico por distintos motivos: primero, por su convencionalidad, que lo hace útil a la hora de referirse a un conjunto de temas;

después, por lo que sugiere para algunos aspectos principales de este estudio, pensando en la formulación pictórica de la anarquía, analizada en los capítulos 4 y 5. Hablar de la prefiguración nos permite enmarcar la cuestión de un conjunto de valores de carácter idealista o utópico, poco homologables con las condiciones del presente, que a pesar de ello se intentan poner en práctica dentro de la matriz hostil por cuestiones sobre todo de coherencia ética. *El cielo no puede esperar*, para hacer eco de una idea milenaria. Efectivamente, la ética o metodología de la práctica que se describe en términos prefigurativos bien podría llamarse por otro nombre: la anarquía en acción.

3.1 Figura y figuración

La rica genealogía de los términos derivados de la raíz “figura”, de una gran diversidad ya desde su primera aparición,³⁰ solo en parte ayuda a despejar las dudas surgidas de la búsqueda de un sentido específico para la prefiguración y todo lo que concierne a lo prefigurativo. La palabra viene del latín *figura*, referente a una forma o molde, y del verbo *figere*, formar o moldear, pero también

30 Como demuestra Auerbach en su conocido ensayo de 1934. Véase AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid: Trotta, 1998. Prólogo de José M. Cuesta Abad.

representar.³¹ Los orígenes etimológicos tienen más relación con conceptos escultóricos, tridimensionales, que pictóricos, aunque eso cambiaría con el tiempo. En cuanto a la adición del prefijo “pre”, no aclara el significado de un conjunto de términos que podrían parecer propicios para una aplicación artística. La idea de algo previo a la “figuración”, algo que la precede, sugerido por el prefijo temporal “pre”, no se precisa con facilidad. ¿Cuál sería la diferencia entre moldear, formar o representar, y hacerlo antes, previamente, en un espacio temporal anterior?

El sentido actual más común del grupo léxico que abarca la figuración y lo figurativo apunta a la representación de “figuras u objetos identificables”, por lo que “‘el arte representacional’ se utiliza como sinónimo” del arte figurativo.³² Con la consolidación del arte abstracto, o no-representacional, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, el concepto de representación se ha reforzado en la búsqueda de un binomio distintivo simplificado (abstracción-figuración). Algunos historiadores han señalado las bases ideológicas de este contraste, forjado durante los años más intransigentes de la Guerra Fría.³³ Esto, sin embargo, no nos aleja de los

31 *Ibidem*, p. 46.

32 CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; y FARR, Dennis, *Diccionario de Arte*, Madrid: Alianza, 1992, p. 260.

33 Curley sostiene que incluso los análisis más importantes del fondo ideológico del estilo artístico durante el período, como el de Serge Guilbault con su *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (1983), no

significados anteriores fundamentados en la identificación de la figura como expresión comunicativa diferenciada de lo que representa. Para reforzar este concepto, nos remitimos también a las figuras retóricas, cuya primera y principal teorización fue discursiva, pasándose más adelante al contexto literario.³⁴ En la literatura, entonces, las figuras son expresiones que se alejan de los sentidos literales de las palabras o de su orden habitual, como ocurre con la metáfora y otros tropos como el símil, la metonimia, la hipérbole y la ironía.³⁵ Así que las figuras constituyen “el conjunt de formes expressives mitjangent les quals el llenguatge literari es distancia del normal.”³⁶

abandonan el dualismo abstracción–figuración propio de la Guerra Fría. Según Curley: “Scholars have yet to fully grasp the ways in which the divide between these two styles was itself an ideological and artificial construct of the Cold War [...] As I will argue, the distinctions between ‘abstract’ and ‘figurative’ can dissolve under even the slightest scrutiny.” Véase CURLEY, John J., *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2013, p. 12.

34 Auerbach explora la construcción en el siglo I del concepto diferenciado de figuras retóricas en Quintiliano: “En principio cualquier modo de hablar o discurso es una formación, una figura, pero esta palabra se aplica solamente a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial, por lo que se puede distinguir entre el discurso sencillo [...] y el figurado.” Véase AUERBACH, *op. cit.*, p. 64.

35 NORWICH, John Julius (ed.), *Oxford Illustrated Encyclopedia of the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 1990, p. 154.

36 ARIZETA, Margarida, *Diccionari de termes literaris*, Barcelona: Edicions 62, 1996, p. 91.

En el arte esta definición literaria no es del todo adecuada, ya que no permite un paralelismo coherente. Las representaciones pictóricas figurativas, aun siendo formas de expresión simbólica (retórica), no se distancian de lo que se podría llamar “representación normal”. Su distanciamiento está en relación con la realidad referida, sea cual sea su forma en el mundo. No puede haber una pintura *normal* y otra figurativa, igualando la distinción clásica entre lenguaje normal y lenguaje figurativo. Por eso, siguiendo a Aritzeta, consideramos útil la definición de Genette, quién propone que la figura es “la distancia entre signe i sentit, com a espai intern del llenguatge”.³⁷ Así, la figura se perfila como el mecanismo que activa un espacio dentro del lenguaje o bien dentro de la representación pictórica.

Sea cual sea la conceptualización concreta de la figura que se maneja, destaca en todos los casos la identificación de un campo de acción, que podría ser el espacio o brecha entre la figura y aquella cosa referenciada en la construcción figurativa, o bien el espacio que la figura ocupa en su función de activador de sentidos. La figura no solo muestra una “disposición de formas, masas y colores que haya que tomarse en sí misma [...] sino que además representa otra cosa...”.³⁸ Esto se ha interpretado como el *primer grado* y

37 Gérard Genette, citado en *Ídem*.

38 A.S. (SOURIAU, Anne): “Figurativo”. En: SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier

segundo grado de la obra, por lo que la figura “pone, a través de sí misma, algo distinto a ella.”³⁹

En la entrada del *Diccionario* de Souriau aquí citada, se prosigue a identificar un tercer grado, que sería la imagen de la *diégesis* representada. La *diégesis* se define como “el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte”.⁴⁰ La *diégesis* puede referirse a cosas tanto reales –personas retratadas, lugares reales, acontecimientos históricos, objetos existentes– como ficticias. Tiene que ver con lo que la obra representa, más allá de cualquiera relación con el mundo real. Por eso, la figuración no es el doble de lo que representa; no es una plasmación substancial correspondiente, sino una sugerencia que trasmite impresiones en relación con lo representado. De esta manera la distancia se mantiene, incluso cuando la ilusión nos podría hacer pensar que se ha alcanzado algún tipo de desdoblamiento entre figura y figurado.

La cuestión de la tensión entre figura y figurado es especialmente importante ante los numerosos ejemplos en la cultura moderna de plantear la borradura del espacio

Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego; revisión de la edición española, Fernando Castro Flórez, Madrid: Ediciones Akal, 1998, p. 582.

39 *Ídem.*

40 Los Souriau atribuyen la creación del término *diégesis* al contexto de sus investigaciones cinematográficas, llevadas a cabo en París alrededor de 1950. Véase *Ibidem*, p. 445.

entre la práctica cultural y las formas y prácticas del mundo real. Pensamos, por ejemplo, en la eliminación de la distinción entre el sonido musical y el ruido (John Cage), la práctica artística y la vida diaria (Allan Kaprow) e incluso la acción artística y la acción política y pedagógica (Joseph Beuys). Es interesante observar como algunos de los protagonistas más importantes en el impulso de reducir el espacio entre figura y figurado, en la disminución del estatus privilegiado de la acción cultural en relación con la acción humana, se manifestaron abiertamente como anarquistas.⁴¹

3.2 Prefigura y prefiguración

La figura, la figuración y lo figurativo ya apuntan a una estructura de distanciamiento en la representación. ¿Qué podría significar, entonces, querer alterar o estirar esta distancia en base a hablar de la prefiguración? Lo preguntamos, en primer lugar, porque el prefijo sugiere una distancia en el tiempo entre dos operaciones figurativas, una de pleno derecho y merecedora de la etiqueta aparentemente preferencial, y otra que ocupa un espacio

41 Véase CAGE, John, *Anarchy: New York City, January 1988*, Middletown, CT: Wesleyan, 2001; y ANTLIFF, Allan, *Joseph Beuys*, Londres: Phaidon, 2014.

anterior, que justifica el prefijo. Estamos preguntando por lo que aportaría la prefiguración al concepto de la figuración, con su promesa de una figuración previa a otra, en la lectura vulgar. Se podría pensar, en un sentido más literalmente temporal del término, que apuntaría a una figura construida antes de otra. ¿Pero cómo?

Si tal *prefigura* es igual o parecida a la posterior, en una línea secuencial de semblanzas, no aportaría una diferenciación suficiente como para justificar un término identificador aparte, distinto. En el arte, tales distinciones entre semblanzas figurativas de un mismo autor se indican habitualmente en la documentación de las obras: con la atribución de versiones (como la veintena de copias totales o parciales de *El expolio* de El Greco); con la numeración de cada una de una serie de obras, indicada en los títulos (en algunas secuencias de las *Composiciones* de Mondrian); o bien con las fechas distintas que aparecen en las fichas documentales de las obras (obras de la serie *Las Meninas* de Picasso). Para superar este marco estrictamente temporal sin variación cualitativa de importancia, se tendría que ofrecer una distinción más tipológica, apuntando a maneras de figurar claramente diferenciables –en la técnica, el formato o el estilo, en la intención comunicativa o retórica, o incluso por el sentido del uso en un contexto concreto. Para dar un ejemplo: ¿deberíamos imaginar una *pre*-figura como un tipo de garabato o esbozo en lápiz sobre papel, que apareciera antes de una figura representativa más

desarrollada y completa, y hecho con óleo sobre tela? Si fuera el caso, estaríamos hablando de una jerarquización que combina temporalidad, proceso creativo y tipología de mimesis, donde una figuración menos representacional y de un formato o técnica *menor*, proveniente de una fase creativa anterior, se diferencie terminológicamente de aquella figuración más avanzada, correspondiente a una fase posterior.

Esto sería, en todo caso, una definición de la prefiguración problemática. Ignoraría, por ejemplo, toda una serie de planteamientos y prácticas estéticas alrededor de la creación, desde los cuadros reciclados y repintados (analizados con las tecnologías radiográficas más avanzadas) y la obra *non finito* o inacabada, hasta las teorías de la recepción que rehúsan la obra como punto final, donde tanto la figuración como su interpretación hermenéutica tienen una continuidad más allá de la entidad física de la obra en sí. En el campo de la representación pictórica, tales distinciones pertenecen más a la recepción y socialización del arte, a los valores asociados a su estudio y valorización, o a éticas y jerarquías relacionadas con fragmentos y totalidades. Solo en función de factores de este tipo se podría dar más importancia a una obra de mayor dimensión y más precisa en la representación, por encima de los trabajos menos definidos que provienen de su proceso de creación previa. Para profundizar en tal construcción, se tendría que idear la posibilidad de una

distinción entre las manifestaciones fragmentarias ligadas a la creación de la obra y la concepción de un Estado final culminante. Esta tensión refleja, al menos metafóricamente, la aparente distinción entre la prefiguración anarquista y su posible consumación, tal y como se baraja en este estudio.

Llevada a un nivel más conceptual, la postulación de una figuración mejorada o superior situada en el futuro permitiría entender toda representación como la prefiguración de una representación ideal, mayor, más precisa, más acertada, una representación que ocupa un lugar futuro privilegiado en una proyección teleológica.⁴² Algo así preocupa a Norman Bryson cuando critica como mito historiográfico la proposición que sostiene que nada podría ser más honesto y real que una representación naturalista del mundo y del espacio objetivo. La voluntad de Bryson consiste en desmontar aquella lectura de la historia del arte que privilegie el impulso que lleva el artista individual (y a los artistas como conjunto) a aspirar a la borradura del espacio entre la pintura y la copia: “Cada “avance” consiste en la supresión de un obstáculo más entre la pintura y la Copia Esencial, cuyo estado definitivo se conoce de antemano, pues está prefigurado en la

42 La problemática de tal formulación en relación con la práctica anarquista y su consumación pictórica de carácter utópica se examina a fondo en el capítulo final.

Experiencia Visual Universal.”⁴³

La base de este mito es lo que Bryson llama la “Actitud Natural” en la pintura. Cada prefiguración recibe tal nombre en cuanto que facilita la plena preconización de la “Experiencia Visual Universal” antes de que se realice, siendo un paso en el camino hacia la figuración final donde se anulan todas las distancias.⁴⁴ Para Bryson se trata de una noción naif del mimesis que empieza con la visión inocente de Plinio, y se plasma, en la estética moderna, en Gombrich.⁴⁵

Las dificultades de definición para una figuración merecedora del prefijo “pre”, capaz de ofrecer una distinción tipológica útil, explican en parte la ausencia de una teorización de la prefiguración ampliamente compartida o consensuada en la estética moderna. La prefiguración no es una categoría estética admitida y manejada más allá de la lectura de autores aislados. En el contexto nuestro, lo que quisiéramos valorar es la capacidad de ir más allá de las cuestiones temporales o de la relación entre fragmentos y totalidades, para así lograr

43 BRYSON, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991, p. 23.

44 Ídem.

45 Según la lectura de W. J. T. Mitchell. Mitchell rechaza que la visión de Plinio fuese tan inocente y tan poca sofisticada como expresa Bryson. Véase MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 335.

una distinción más madura y solvente entre prefigura y figura.

3.2.1 La prefiguración en Gantner y Ricoeur

Una diferenciación entre prefigura y figura se logra, y de manera destacada, en las teorías de Joseph Gantner y Paul Ricoeur. Son casos excepcionales, pero aportan consideraciones valiosas que ayudan a superar algunos de los impedimentos que ya hemos indicado. Sus campos de estudio y enfoques conceptuales son diferentes. Sin embargo, en los dos casos la prefiguración se idea como un estado aparte con distinciones en cuanto a tiempo, espacio y grado, conceptuales pero también activadas desde y para la praxis. Asimismo, apuntan a los procesos internos, intuitivos y psicológicos, individuales pero también socialmente condicionados, que facilitan la generación creativa de formas. Como aspecto destacable para la consideración de las prefiguraciones anarquistas y su posible lectura cultural, son conceptualizaciones que no obedecen a criterios estrictamente temporales, y menos aún teleológicos, al establecer distinciones tipológicas entre la figuración y la prefiguración. De la misma manera, en los dos casos se construye una salida interesante para la imaginada consumación de la prefigura en la figuración final, ahora posibilitada como un nuevo comienzo, una

nueva prefiguración, rechazando el hito inamovible de la obra definitivamente terminada.

El historiador del arte suizo Joseph Gantner desarrolló su filosofía estética de la prefiguración en relación con la génesis de la obra de arte. Gantner enfocaba la cuestión de formas pre-existentes además de considerar el contexto de la tradición. Para Gantner, discípulo de Wolfflin, en el camino que se dirige a la creación de una obra de arte existen tanto un primer paso creativo, así como un resultado final que va más allá de la obra, y “el espacio entre los dos es el dominio de la Prefiguración”.⁴⁶ Gantner rechaza la idea, asociada con Croce, de que la obra existe en plenitud desde sus inicios, como un núcleo originario que se despliega en la forma final. Al contrario, la prefiguración designa un espacio cambiante, en flujo, donde la intuición se sitúa en el centro del proceso. La prefiguración apunta a “[...] all those preparatory forms which the artist creates in himself and out of himself until that moment when the work enters the state of the intended material completion”.⁴⁷

46 BARASCH, Moshe: “Gantner's theory of prefiguration”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, núm. 2, 1963, p. 150.

47 Traducción al inglés del alemán original en: BIRKMEYER, Karl S.: “Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna: Francke Verlag, 1958”, *Renaissance News*, vol. 12, núm. 1 (primavera, 1959), p. 53. Traducción: “[...] todas aquellas formas preparatorias que el artista crea dentro y desde su propia persona hasta el momento en que la obra entra en el estado de la finalización material intencionada”.

Esta concepción radicalmente inclusiva coincide con la metodología de los neo–impresionistas, como veremos en el capítulo 4. En este sentido, la formulación de Gantner de una prefiguración inclusiva, altamente variada y en flujo, se aproxima en muchos sentidos a la construcción de la anarquía prefigurativa.

Para Gantner hay dos fases o tipos de Prefiguración. La más compleja es su ideación de una “prefiguración invisible” o “inmaterial”. Son figuraciones que no aparecen al ojo del observador, en un sentido físico, sino que solo surgen del análisis e interpretación de la obra. Las prefiguraciones invisibles están en la obra y su entorno en el sentido más amplio, pero se perciben a partir de la tarea de los historiadores de arte, quienes a través de abstracciones y comparaciones conectan con la psicología colectiva del mirar para así encontrar sus casos particulares⁴⁸. Algo parecido ocurre en la historiografía del neo–impresionismo y la anarquía.

La otra fase ya la hemos anticipado, al referirnos a toda aquella obra que se genera como parte del proceso de trabajo; engloba todo el movimiento de pruebas, esbozos y correcciones. Gantner la llama la “prefiguración directa”. Uno de los aspectos más originales de la idea es que la prefiguración directa no requiere una ejecución material. Puede empezar incluso antes del primer esbozo o gesto

48 BARASCH, *op. cit.*, p. 152.

preparatorio. Se halla, por ejemplo, en el aspecto o fragmento de la naturaleza que se escoge para la representación, siempre reconociendo que la naturaleza no tiene estilo, que no puede seleccionarse a sí misma. En contraste, los artistas sí tienen “estilo”: combinan su predilección intuitiva con decisiones formales, que se plasman cuando escogen y seleccionan del mundo existente.

Gantner desarrolló el concepto en sus investigaciones sobre los paisajes de Leonardo. Describe como el pintor iba repitiendo ciertas configuraciones de montañas, valles y mares, que se iban ajustando con variaciones (sobre todo pensando en los fondos y escenarios de sus representaciones, ya que Leonardo no fue, estrictamente, un pintor de paisajes). Estas configuraciones indicadoras de operaciones prefigurativas también se expresan a través de detalles menores: “[...] wall stains, clouds, mud, rock”.⁴⁹

Tal y como lo describe Werner Hofmann, siguiendo a Gantner, el mundo real de Leonardo se revela en toda una serie de formas transitorias y fluidas (*la transmutazione di forme*) que se resumen con una relación de morfologías naturales que le distinguen estilísticamente, sin por ello ser fijas o inamovibles. Barasch resume la teoría de Gantner así:

49 Werner Hofmann (1960), citado en HAHN, Werner, *Symmetry as a Developmental Feature in Nature and Art*, Singapur: World Scientific, 1998, p. 384. Traducción: “[...] manchas en la pared, nubes, barro, piedra”.

“Gantner is no rigid determinist in the sense of believing that a given section of nature leads as easily to a geological survey as to an artistic shape. Leonardo, as we know, gives us both. As the ‘shaping’ process proceeds, Prefiguration takes on ever more definite form until it culminates in the completed work of art, that is until Prefiguration gives way to Figuration.”⁵⁰

Esta cesión, no obstante, no es definitiva; para Gantner el proceso no termina aquí. Señal de la riqueza de su formulación teórica del tema, insiste en que la figuración no significa una parada definitiva o punto terminal, sino que puede dar lugar a una repetición del proceso. Hasta puede tener carácter de bucle: “[...] even in the finished work the process of shaping does not always stop, even the ‘finished form’ can still be a Prefiguration”.⁵¹ Esta relación cíclica o espiral, donde las culminaciones figurativas se vuelven prefigurativas para operaciones futuras, también se encuentra en la obra de Ricoeur.

50 BARASCH, *op. cit.*, p. 153. Traducción.: “Pero Gantner no es un determinista rígido en el sentido de creer que una sección determinada de la naturaleza conduce igual de fácilmente a una prospección geológica y a una forma artística. Leonardo, como sabemos, nos aporta las dos cosas. Mientras procede el proceso de ‘formar’, la Prefiguración cobra una forma cada vez más definida hasta culminar en la obra de arte terminada, o sea, hasta que la Prefiguración cede a la Figuración”.

51 *Ídem.* Traducción: “[...] incluso en la obra acabada el proceso de formar no siempre se detiene, incluso la ‘forma acabada’ todavía puede ser una Prefiguración”.

Paul Ricoeur, desde una óptica diferente, plantea la prefiguración desde dentro de su proyecto de rehabilitación del mimesis, que también incluye la *configuración* (la creación de la obra) y la *refiguración* (que concierne a lo que pasa con el lector y la recepción de la obra). Ricoeur llama a este triunvirato de figuraciones Mimesis I (que corresponde a la prefiguración), Mimesis II (la configuración) y Mimesis III (la refiguración), con la segunda en papel de mediador entre las demás: “Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra”.⁵²

La prefiguración se refiere al marco de pre-entendimiento que precede a toda creación, haciéndola posible. Incluye los recursos estructurales, simbólicos y temporales disponibles para el autor. Apunta, asimismo, a la matriz contextual que establece el trasfondo de la configuración a realizar. El efecto de las normas de la sociedad y las circunstancias de la historia también forman parte de la prefiguración.

Para Ricoeur la prefiguración constituye un mundo opaco.⁵³ La tarea de la hermenéutica es la de “reconstruir el

52 RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Siglo XXI, 1995, p. 114.

53 Véase STIVER, Dan R., *Theology After Ricoeur: New Directions in Hermeneutical Theology*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, p. 67.

conjunto de operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar”⁵⁴. Desde la oscuridad la prefiguración se perfila, en su caracterización de un estado pre-forma, como tentativa e insegura. En su descripción del arco hermenéutico, Ricoeur lo describe como ‘naif’⁵⁵; es inocente, ya que no corresponde a un estado de control, ni para autores ni para receptores. En la prefiguración las formas y sus significados nos vienen encima, y los aceptamos (si así ocurre) en una operación de confianza. En su descripción de la prefiguración Ricoeur acabará asemejándola a un acto de fe (o un estado de operaciones de fe).

Tal y como la concibe Ricoeur, de la prefiguración dependen tanto autores como lectores, tanto creadores como aquellos que contemplan creaciones; el lector o quién interpreta, en el lado de la recepción, también emerge de este marco prefigurativo para encontrarse con la obra. Es más, y para ser del todo preciso: el concepto de la prefiguración en el “arco narrativo” que describe Ricoeur en *Tiempo y narración* refleja y extiende su conceptualización de un ‘arco hermenéutico’ donde la prefiguración se constituye de manera privilegiada en el lado de la recepción e interpretación.⁵⁶ Nuestras vidas y acciones tienen un

54 RICOEUR, *Tiempo y narración...*, *op. cit.*, p. 114.

55 STIVER, *op. cit.*, p. 59.

56 *Ibidem*, pp. 57–70.

trasfondo de figuras y figuraciones, marcado por prejuicios, o bien por narraciones previas y actuales, que indican la manera en que nos acercamos a la obra, sean como autores o receptores. Según la descripción de Stiver, la prefiguración implícita en nuestras vidas es una historia emergente que apunta hacia la configuración a la vez de estar moldeada por ella.⁵⁷

Además de hablar de un arco hermenéutico o narrativo, Ricoeur hace referencia a una noción espiral o circular.⁵⁸ Insiste en que no se trata de un círculo ni vicioso ni tautológico. Pensando más en la recepción o interpretación de la obra, describe un acto en tres momentos iterativos que permite a los individuos “refigurar” lo real al acercarse a un texto o a una obra, una figuración que después se reinvierte en el dominio tentativo de la prefiguración. El bucle se vuelve aún más bucle, la espiral se completa pero no se acaba.

La manera de concebir la creación en base a pasos previos a la obra en Ricoeur se asemeja, a menos estructuralmente, a la tesis de Gantner. En los dos casos la conceptualización de la prefiguración nos aporta una idea más completa que

57 *Ibidem*, p. 67.

58 STIVER, Dan R.: “Systematic Theology after Ricoeur”, *Journal of French Philosophy*, vol. 16, núms. 1 y 2, primavera–otoño, 2006, pp. 157–168. “In actuality, the arc might be better envisaged as a hermeneutical spiral because the second understanding can lead to further explanation and yet further appropriation”. (p. 159)

no se encierra en criterios meramente secuenciales o temporales. En los dos casos se reconoce un espacio esencial para la coacción de las formas, distinguido por una riqueza psicológica, social e histórica; los dos respetan la mirada de cada autor hacia el mundo real de las formas. No son aportaciones del todo homologables, en parte porque cada una se enmarca en campos distintos –la estética en el caso de Gantner, la hermenéutica textual en Ricoeur– y también por la riqueza del análisis del receptor y la refiguración en Ricoeur, ausente en Gantner. Aun así, en los dos casos se construye el espacio previo a la figuración de manera que no se relegue al estatus de figuración menor. A su vez, desmontan cualquiera posibilidad de ver en la figuración en sí un cumplimiento de un impulso necesario o teleológicamente destinado.

En base a las teorizaciones de Gantner y Ricoeur, se podría plantear una conceptualización de la prefiguración más avanzada que ayudaría a superar algunas de las dificultades de la prefiguración política asociada con la anarquía contemporánea. Lo enfatizamos aquí precisamente por la existencia de otra tradición prefigurativa en el arte, derivado de la hermenéutica bíblica, que acaba reforzando el tipo de estructuración lineal y jerarquizada que Gantner y Ricoeur se esfuerzan por superar.

Aún así, por su importancia tanto en la iconografía pictórica del occidente como en la consolidación de un

concepto de movimiento histórico más lineal, insistimos en la importancia de entender bien el modelo cristiano de la prefiguración.

3.3 La prefiguración cristiana y los tipos

Más allá de los avances hacía una relación complementaria y dialogante entre prefigura y figura en la estética moderna, en la historia del arte el análisis de la prefiguración se ha perfilado con particular intención y alcance en relación con el estudio de las iconografías del arte cristiano. A diferencia de la concepción complementaria y abierta de Ricoeur, considerablemente más interesante para una teoría de la prefiguración anarquista, en la exégesis cristiana de los textos bíblicos los impulsos teleológicos de la historia y los cumplimientos de presagios previos de todo tipo, marcan la manera jerárquica y básicamente lineal de conceptualizar la relación entre prefiguración y figuración.

Hay aspectos de la formulación de la prefiguración entre teóricos del activismo político actual que reflejan el trasfondo judeocristiano. En principio la relación entre prefiguras anarquistas parciales y su consumación posterior en una sociedad plenamente anarquista parece tener

similitudes con el modelo judeocristiano de profecía y culminación, algo que también ocurre con otras formulaciones político–sociales de carácter utópico o integrista. El mejor y más sofisticado punto de comparación vendría de la concepción de la comunidad transitoria articulada en *La ciudad de dios*, de San Agustín. Escrito en el siglo V, el libro articula una posición tensada para la comunidad cristiana, que se encuentra en el mundo entre la revelación de Cristo y la futura consumación de la ciudad paradisiaca de dios, más allá del Juicio Final. Agustín concibe la comunidad cristiana como una “ciudad peregrina”, en tránsito por el mundo, sin estar atada a la ciudad terrenal representada por el poder político corrompido de Roma. Al negarse a ser gobernada por Roma (el poder terrenal), la ciudad peregrina se encuentra en una situación apátrida por voluntad propia. De esta manera se establece una tensión dinámica entre la corrupción del mundo, la revelación de Cristo como fuerza de salvación y el descanso final anhelado. Al encontrarse en una época pos–revelación, con el espíritu de Cristo activado en el mundo, la comunidad cristiana (la iglesia en el sentido originario) se ve obligada a negociar entre la realidad física y humana de las cosas, todavía fallida, y la voluntad de superación espiritual.

Se podría argumentar que muchas teorías de resistencia política en la época moderna reconstruyen un modelo parecido a la ciudad peregrina de Agustín. El concepto de una vanguardia (la iglesia) política o artística cargada de

conciencia tiene puntos en común con estructuras activistas. Los anarquistas bajo el poder político de turno y sometidos a las injusticias de la sociedad capitalista regente, se ven en tensión con el mundo de una manera similar, más allá de algunas diferencias importantes (la revelación canónica, por ejemplo). El poder de la idea –el “sueño”, diría el neo–impresionista anarquista Camille Pissarro– de una sociedad justa y solidaria, ordenada por los valores de la anarquía, acaba aumentando la tensión entre la aspiración y la realidad; los activistas de políticas radicales con frecuencia se conciben en este sentido como “peregrinas”. Las muchas metáforas nómadas y de la acción ad hoc, atentas a la necesidad de responder a las contingencias de manera espontánea o *guerrillera*,⁵⁹ podrían tener similitudes con aspectos de la construcción peregrina de Agustín. Sin embargo, y en contra de lo que se podría pensar, este paralelismo no corresponde con lo que se entiende en el cristianismo por la “prefiguración”.

A pesar del legado ineluctable de la tradición cristiana en las propuestas políticas idealistas y utópicas de la modernidad, veremos que hay diferencias importantes que

59 Pensemos por ejemplo en las “zonas autónomas temporales” de Hakim Bey. Véase BEY, Hakim, *T.A.Z.: zona temporalmente autónoma*, traducción y notas de Guadalupe Sordo, Madrid: Talasa, 1996. Una crítica de las tesis de Bey y sus derivas individualistas se encuentra en BOOKCHIN, Murray, *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona: Virus, 2012. Véase también la referencia al “éxodo” de Paulo Virno en la nota 83.

sólo se pueden apreciar a partir de una comprensión adecuada de la relación prefigura–figura en el pensamiento cristiano. Quizás la conclusión más destacada es que la prefiguración cristiana describe la relación entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, y no la relación entre la comunidad cristiana constituida y su anticipación del paraíso terrenal. Hace falta indagar, entonces, en la naturaleza específica de la prefiguración cristiana para poder acotar la construcción específicamente anarquista de la cuestión.

Las composiciones pictóricas en el arte cristiano que ilustran el tema respondan a corrientes exegéticas que buscaban en los textos bíblicos indicios previos, presagios o bien prefiguraciones de cumplimientos posteriores. Hablamos principalmente de aquellas referencias del Antiguo Testamento que, según fuentes cristianas, apuntaban a la aparición de Jesús Cristo, su estatus como Mesías y la interpretación de los acontecimientos de su vida relatados en los Evangelios. Las interpretaciones cristianas se basan tanto en los mismos Evangelios y las Epístolas, como en el desarrollo exegético posterior de los padres de la iglesia, lo que refuerza el legado de la interpretación prefigurativa dominante en la teología cristiana (capaz incluso de resistir las brechas abiertas por cismas posteriores).

Hay tantos ejemplos de cómo los libros sagrados de los judíos se releen a fondo en busca de referencias para

iluminar la fe cristiana que no se requiere un conocimiento profundo para comprender su importancia. Un ejemplo destacado es el relato del profeta Jonás, que pasa tres días dentro de una ballena (o gran pez) antes de ser expulsado con vida sobre la costa. La representación de Jonás en el arte paleocristiano corresponde a la interpretación del periplo del profeta dentro de la bestia y su salida inverosímil, como presagio de la muerte y resurrección de Cristo. Está claro que no estamos hablando de una profecía directa, ya que en el relato del Libro de Jonás no aparece una voz profética. Se trata, al contrario, de una descripción narrada que en manos de intérpretes cristianos se convierte en un presagio leído retrospectivamente en base a puntos de correspondencia, algunos incluso poéticos (los tres días de oscuridad y oración desde el seno de la muerte).⁶⁰

60 Por su frecuencia en el arte funerario, la historia de Jonás es la referencia del Antiguo Testamento más frecuente en las pinturas de las catacumbas. Véase CARLETTI, Sandro, *Guía de la catacumba de Priscila*, Ciudad del Vaticano: Pontificia Comisión de Arqueología Sacra, 1985, p. 20. Esto demuestra la rápida asimilación del exegesis prefigurativo por parte de los primeros iconógrafos cristianos: “Jonah was a popular figure in early Christian painting and sculpture, especially in funerary contexts. The Christians honoured him as a *prefiguration* (prophetic forerunner) of Christ. [...] Old Testament miracles prefiguring Christ's Resurrection abound in the catacombs and in Early Christian art [.. Véase KLEINER, Fred S., *Gardner's Art through the Ages: A GlobalHistory*, Boston: Thomson, 2009, 13a ed., p. 292. Traducción: “Jonás fue una figura popular en la pintura y escultura paleocristiana, sobre todo en contextos funerarios. Los cristianos le honraba como una *prefiguración* (presagio profético) de Cristo. [...] Los milagros del Antiguo Testamento que prefiguran la resurrección de Cristo proliferan en

Es fácil entender las operaciones prefigurativas en la iconografía cristiana, una vez que se comprenda como funcionan prefigura y figura en la interpretación cristiana de los textos bíblicos. Está presente ya desde los Evangelios, bien en el “verbo se hizo carne” de Juan, bien en las palabras y acciones de Jesús, y se refuerza en las Epístolas. Los primeros teólogos de la iglesia construían a partir de la base textual. Para Erich Auerbach, la corriente figural dominante se articula y se consolida con Tertuliano (s. II–III), que además le sirve para resaltar el carácter histórico y no meramente alegórico de las operaciones. Una figura del Antiguo Testamento es una “profecía real o representación anticipadora de algo futuro; la figura es algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico.”⁶¹ Destacando la aversión de Tertuliano hacía interpretaciones espiritualistas, Auerbach

el arte paleocristiano [...]”.

61 AUERBACH, *op. cit.*, p. 69. El ensayo de Auerbach, judío alemán exiliado por la imposibilidad de seguir en la universidad bajo el nazismo, se ha interpretado en función de la coyuntura histórica de su génesis. *Figura* se ha leído como una reafirmación de la tradición cristiana vinculada históricamente no sólo con el libro de los judíos sino también con el pueblo judío, una relación reforzada por la tradición prefigurativa realista e historicista. En contraste, la naciente filología del nazismo impulsó una lectura aria que insistía en la desvinculación absoluta entre el cristianismo y judaísmo y su relación opuesta. Además, significaba una ruptura con la tradición filológica alemana vigente hasta entonces. Véase ZAKAI, Avihu; WEINSTEIN, David: “Erich Auerbach and His ‘Figura’: An Apology for the Old Testament in an Age of Aryan Philology”, *Religions*, 2012, vol. 3, pp. 320–338.

insiste en que la interpretación figural no disminuye “el alcance de la validez literal e histórica del Antiguo Testamento,”⁶² que incluye la historicidad de sus personajes (y por lo tanto de un pueblo concreto en un tiempo y lugar específico). Al insistir en la conexión substancial, *carnal*, entre la figura hecha prefigura y su consumación, Tertuliano huye de una deriva hacia abstracciones figurales que dejaría la fe cristiana en manos de una serie de debilitados vuelos poéticos.

El valor de prefigurar carnalmente, en un lugar y tiempo concreto a través de actos y gestos substanciales y visibles, también se plasma en la construcción anarquista de la prefiguración, como veremos en el capítulo final. La comunidad anarquista se construye como una revelación dinámica de sustancialidad ética,⁶³ lo que no descarta el manejo también gestual o simbólico de estas operaciones, que se aproximan a la “poesía social” (véase capítulo 6.2).

Es con Agustín que la interpretación figural alcanza su nivel de máxima maduración,⁶⁴ ya que el teólogo de Hipona busca una síntesis y una equiparación entre la postura insistentemente realista de Tertuliano y otras donde los

62 *Ibidem*, p. 70.

63 Véase la nota 257.

64 “Con todo, no parece haber nadie... que haya desarrollado estas ideas con tanta plenitud, perfección y profundidad como Agustín.” AUERBACH, *op. cit.*, p. 85.

aspectos abstractos, alegóricos y espirituales también se permitan florecer. Heredero de la tradición figural del clasicismo, además, Agustín maneja la terminología desde una óptica nada dogmática, desplegándose con una plena diversidad de sentidos estáticos y dinámicos, en relación tanto a contornos como cuerpos, aplicables al mundo y a la naturaleza y a todos los objetos allí encontrados, alcanzando tanto las imágenes de las cosas como sus propiedades físicas en cuanto a formas y colores.⁶⁵

Más específicamente, en los múltiples casos donde aparece la raíz latina “prefigura” en textos como *De civitate dei*, las traducciones han encontrado soluciones diversas, apuntando a figuras, significados, sentidos e imágenes –y también directamente a prefiguraciones, que tanto consuman figuras previas como figuran más allá de sí.

En uno de los fragmentos que más nítidamente ilumina el sentido global del libro (XV, 2), Agustín construye la relación figural vinculante a partir de una interpretación de la relación entre Sara y la esclava Agar, que acabaría *prestando* su vientre a su ama para dar un hijo a Abraham:

“Una parte, en efecto, de la ciudad terrena ha resultado imagen de la ciudad celeste, no significándose a sí misma, sino a la otra, y, por ello, haciendo de esclava. Pues no fue ella la razón de su fundación, sino el

65 *Ibidem*, p. 79.

significar a la otra, aunque también la misma ciudad que prefigura fue prefigurada por una imagen anterior [*et ipsa praefigurans praefigurata est*].”⁶⁶

Es precisamente en base a este vínculo (tan fuerte como las ataduras de la esclavitud) que Auerbach identifica una posición avanzada de Agustín en relación a figuras que encuentran a su eco en otras figuras, que a su vez consuman aquellas. Sin perder la consideración temporal que reafirma la historia, Agustín adelanta la superación de la “contraposición entre los dos polos, figura y consumación”, presentándola como un movimiento en tres grados a la vez que coincidentes:

“[...] la Ley o la historia de los judíos como figura profética del advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y el Juicio final; y por último la llegada de estos acontecimientos como consumación definitiva.”⁶⁷

66 XV, 2, en AGUSTÍN DE HIPONA, *Obras de San Agustín*, v. XVII, “La Ciudad de Dios” (2º), traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, 3ª edición, Madrid: La Editorial Católica, 1978, pp. 143–144. En el latín original: “Pars enim quaedam terrenae ciuitatis imago caelestis ciuitatis effecta est, non se significando, sed alteram, et ideo seruiens. Non enim propter se ipsam, sed propter aliam significandam est instituta, et praecedente alia significatione et ipsa praefigurans praefigurata est”.

67 AUERBACH, *op. cit.*, p. 83.

Así que, sin proponer una noción estrictamente espiral de la historia, Agustín establece las bases de una idea que ya hemos encontrado en relación con la obra de Gantner y Ricoeur: una figura culminante no se queda estancada, sino que se vuelve prefigura, dando lugar a una nueva operación que apunta más allá del cierre implícito de la consumación inicial. Volveremos a la cuestión de cómo superar el supuesto cierre de la consumación en el último capítulo de este trabajo.

En la teología cristiana, lo que aquí identificamos por su carácter prefigurativo se conoce más rigurosamente como *tipos* (o *tipologías*), por lo que las interpretaciones que se hacen en base a ellos son *tipológicas*. Siguiendo la explicación de Auerbach, “la palabra griega τύπος ha influido decisivamente, más allá de su referencia ‘a lo plástico’, en el término *figura* debido a su tendencia a designar lo general, lo regulado por leyes, lo ejemplar [...]”⁶⁸ El tipo es “[...] a figure or ensample of something future and more or less prophetic, called the ‘Antitype’”.⁶⁹ Según Bullinger, el uso teológico más literal del concepto del tipo en el Nuevo Testamento es Romanos 5: 14, que describe a

68 *Ibidem*, p. 49.

69 Véase BULLINGER, E. W., *Figures of Speech Used in the Bible*, Grand Rapids, MI: Baker, 1968, p. 768. En la interpretación de Ricoeur que desglosamos en el capítulo final, estas representaciones funcionan para reforzar la ideología existente, y son por lo tanto normativas. Traducción: “[...] una figura o ejemplo de algo futuro y más o menos profético, llamado el ‘Anti-tipo’”.

Adán como “el tipo del que había de venir”.⁷⁰ Así que “[...] the theological use of the word coincides more with what in the New Testament is called σκιά (*skia*), a shadow”.⁷¹ Según esta línea de interpretación, se aclara que el concepto de ‘sombra’ no tiene que ver con la oscuridad lumínica: “A type is a shadow cast on the pages of Old Testament history by a truth whose full embodiment or antitype is found in the New Testament revelation”.⁷²

Al entrar en detalle sobre el tema, Zuck insiste en que los tipos bíblicos requieren cinco características⁷³: *semejanza* entre los tipos y anti-tipos, que debe ser substancial y no superficial; *realidad histórica* (respetando que esto siempre será un factor asimilable para el creyente); *intensificación* de escala, por lo que los anti-tipos superan a los tipos,

70 La mayoría de traducciones al castellano utilizan el término “figura” en lugar de “tipo”. Este último sí aparece en la versión Nacar–Colunga: *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid: La Editorial Católica, 1985, 37a ed., p. 1348.

71 BULLINGER, *op. cit.*, p. 268. Traducción: “El uso teológico de la palabra coincide más con lo que se llaman en el Nuevo Testamento OKIÚ (*skia*), una sombra”.

72 Véase BROOMALL, Wick, *Baker Dictionary of Theology*, Everett F. Harrison, Geoffrey W. Bromiley, y Carl F. H. Henry (eds.), Grand Rapids, MI: Baker, 1960, p. 533. Traducción: “Un tipo es una sombra caída sobre las páginas de la historia del Antiguo Testamento por medio de una verdad cuya encarnación o anti-tipo se encuentra en la revelación del Nuevo Testamento”.

73 *Ibidem.*, pp. 172–175.

siendo superiores a ellos; *diseño divino*, donde los anti-tipos no sólo intensifican a los tipos sino también representan su cumplimiento; y *prefiguración*. La prefiguración abarca la característica de los tipos de tener aspectos predictivos, son presagios que anticipan a los anti-tipos del porvenir.

Por último, para entender bien la razón porqué la prefiguración no debería asociarse a la comunidad cristiana en anticipación del fin paradisiaco, Zuck proporciona una distinción útil entre las profecías y los tipos prefigurativos, que podrían confundirse: “Prophecy is prediction by means of words, whereas typology is prediction by correspondence between two realities, the type and the antitype.”⁷⁴ Tal diferenciación separaría las voces proféticas del Nuevo Testamento que visionan los últimos días y el paraíso terrenal (voces predominantemente orales o textuales), de las predicciones en base a personajes, lugares, objetos, ocurrencias y acontecimientos que constituyen los tipos prefigurativos del Antiguo Testamento. El Nuevo Testamento, entendido así, es profético en cuanto a los últimos días, pero no prefigurativo.

74 *Ibidem*, p. 173. Traducción: “La profecía es la predicción por medio de las palabras, mientras que la tipología es predicción por medio de la correspondencia entre dos realidades, el tipo y el anti-tipo”.

3.3.1 La suplantación

A partir del análisis de la interpretación cristiana de la prefiguración, se ha llegado a desarrollar una explicación teórica e histórica de la naturaleza representacional del arte occidental. Efectivamente, el movimiento que va de sombra a luz, de verbo a carne, de indicación parcial y ambigua a realización clara y en plenitud, sienta las bases para la representación iconográfica (figural) cristiana y su repercusión en la casi totalidad de arte occidental, vigente hasta los cambios provocados por las vanguardias modernas. Es la relación prefigura–figura que activa a la representación pictórica. Para entender esto adecuadamente, sin embargo, hace falta añadir un apunte a nuestro análisis de la prefiguración cristiana.

Volvemos a lo que Zuck denomina “intensificación” (*heightening*), que quizás no hace justicia a la naturaleza y complejidad de la operación que facilita el paso del tipo al anti–tipo. El vocablo sugiere un aumento de grado, que coloca al desarrollo del anti–tipo cristiano en una posición de superioridad en relación con su figura presagiadora; tal superioridad se basa en la imagen de un aumento cualitativo de la figura. Pero ¿qué significa este aumento? ¿Es una figura más nítida? ¿Se refiere a una figura representada con mayor realismo, una realización de la “Copia Esencial” de Bryson, que anula a todas las distancias

(véase el capítulo 3.2)? En función de cómo se interpreta la relación tipo–anti–tipo, y también en relación con la coyuntura específica de la relación entre el Judaísmo y el Cristianismo que influye las interpretaciones en cada época, la relación podría cambiar. Por este motivo se ha hablado también de la posibilidad de acentuar la intensificación hasta el punto de establecer una suplantación de la figura anterior. Si el tipo sólo tiene vigencia en base a su vínculo con su realización en el anti–tipo, se puede llegar a vaciar su validez como figuración independiente de este (como figura judía en este caso). Siguiendo la misma lógica, si la futura consumación del sueño anarquista representara una intensificación fundamental de la anarquía, podría llegar a suplantar la totalidad de lo previo, dejándolo como una referencia válida pero superada. Algo así parece haber ocurrido con el éxito de las revoluciones marxistas (sobre todo la rusa), que se han entendido como superaciones del conjunto de referencias prefigurativas previas. En el marxismo triunfante, los ejemplos de proto–comunismo (en sociedades tradicionales, como el ritual del potlatch amerindio), o de revolución popular (como la revuelta de 1848) se entienden como hechos reales e históricos respetables, pero suplantados por la consumación revolucionaria posterior. En la anarquía, al no poder consumarse en el marco de un Estado y sus poderes, no es el caso.

Si la prefiguración anarquista apunta hacia su propia

suplantación, habremos perdido el valor ético de la práctica anarquista en el presente, dejándola en posición de inferioridad.

La suplantación, tal y como se describe en la teología cristiana, contribuye a la caducidad de todos los tipos de carácter prefigurativo, que se relegan a un estatus inferior, basado en su esclavización a figuras posteriores culminantes.

Los tipos prefigurativos se convierten en sombras irrepresentables en comparación con las encarnaciones iluminadas que llegarían después. A partir de esta interpretación, se ha llegado a una conclusión interesante: [...] Jewish types figured in Christian art are, in essence, anti-Jewish because they best Hebrew Scripture even while they appropriate it”.⁷⁵ No parece ser la relación operativa para la tipología anarquista, ya que la realización o consumación del sueño anarquista no se plantea como una suplantación cualitativa del conjunto de prefiguraciones parciales y fragmentarias de la práctica anarquista en cualquier presente imperfecto. Seguramente la poca habilidad en la representación de esta condición de

75 Véase KESSLER, Herbert L.: “Shaded with Dust: Jewish Eyes on Christian Art”. En: *Judaism and Christian Art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Herbert L. Kessler y David Nirenberg (eds.), Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 80. Traducción: “[...] los tipos judíos en el arte cristiano son, en esencia, anti-judíos, ya que superan a la Biblia hebrea al mismo tiempo que se la apropian”.

no-suplantación es uno de los factores que problematiza el cuadro de Paul Signac, *Au temps d'harmonie*, tema de los últimos capítulos del trabajo.

3.4 La interpretación cristiana, el marxismo y la anarquía

Además de la distinción indicada en la sección anterior en relación con la suplantación, la noción de la prefiguración cristiana contrasta de manera clara con otros aspectos de la prefiguración anarquista. La primera diferencia es la no dependencia a referencias textuales. Al carecer de un cuerpo teórico-visionario escrito con valor referencial, la anarquía se distancia de la manera en que las religiones mesiánicas enmarcan prefiguraciones y figuras en base a estrictas operaciones hermenéuticas. Aunque existen textos reconocidos como importantes e incluso imprescindibles (sobre todo desde la óptica del valor histórico, o bien de la perspectiva de los estudios académicos, que requieren la identificación de una bibliografía canónica), el propio impulso anti-autoritario del anarquismo rehúye de la fijación de referencias textuales. No existe una biblia anarquista, canónica, apócrifa u otra. En este sentido, el carácter referencial y hasta canónico de los escritos de Marx para los marxistas, en términos generales, aproxima el

marxismo de manera más obvia a aspectos de la estructura judeocristiana.

Los autores de referencia o autoridades individuales siempre han tenido una importancia relativa entre los promotores y seguidores de corrientes anarquistas. Esto se debería matizar correctamente, ya que existe una posible excepción interesante: la documentación de posiciones llamadas bakuninistas, que se entienden como dependientes de los escritos y posiciones políticas defendidas por Mijaíl Bakunin. Sin embargo, la etiqueta “bakunista” y la referencia al “bakunismo” se deben en buena parte a una construcción marxista, que posicionaba a los dos pensadores en una relación de oposición a partir de los debates de la Primera Internacional. Seguidores de Marx han seguido con este uso terminológico, con frecuencia empleado como una forma de desprecio contra aquellos que cuestionaban aspectos de la teoría y la práctica en el marxismo.

El tema del contraste con posiciones marxistas es relevante, asimismo, por la indudable tendencia hacia la dependencia textual que caracteriza el marxismo. El fondo y alcance de los escritos de Marx, que destacan por su agudeza analítica así como la complejidad y extensión de sus formulaciones predictivas, hace que el paralelismo entre el marxismo y el cristianismo sea más factible, como así ha sido. El esfuerzo antes, durante y después de procesos

revolucionarios para leer los acontecimientos como indicadores o bien cumplimientos de nociones marxistas detalladas en sus escritos, indica cierta alineación con lo que ocurre con los procedimientos hermenéuticos cristianos. El condicionante marxista sobre la terminología prefigurativa parece innegable, por lo que aquí plantearemos dudas acerca de su adecuación al marco teórico anarquista.

Primero, no obstante, es útil ver como la teoría marxista concibe la función del arte, por razones que serán obvias. Según Donald Drew Egbert, la importancia del arte en la filosofía marxista es sobre todo funcional y social, ya que permite reflejar y “prefigurar” el cambio. En su análisis del arte en el marxismo aplicado (soviético), Egbert propone que para el marxismo el arte es “una suerte de espejo en el cual el cambio no es meramente reflejado, sino que hasta lo prefigura dinámicamente”.⁷⁶

Tal y como ya hemos señalado, el modelo marxista se aproxima más a la estructura judeocristiana, aunque existe una clara contradicción al no precisar si las obras de arte prefiguran otras realidades, o si por el contrario son hechos que consuman presagios previos. La paradoja se aclara algo en la apreciación de Trotski, en *Literatura y revolución* (1924), donde “el arte [...] significa profecía. Las obras de

76 EGBERT, Donald Drew, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, traducción de Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle, BCN: Tusquets, 1973. p. 9.

arte son corporizaciones de presentimientos [...]”.⁷⁷ Adaptando esto a nuestro marco de estudio, donde se privilegia el hecho artístico y la acción cultural de los neo–impresionistas en consonancia con los valores anarquistas, a lo mejor será el conjunto de sus prácticas culturales, surgidas en un espacio informado por una crítica radical al poder, que darían valor prefigurativo a estas “corporizaciones de presentimientos.”

En el marxismo todo esto está al servicio de la revolución pendiente, lo que instrumentaliza la tarea del artista, cuyo objetivo será el de impulsar las masas a reaccionar, a agitar la sociedad existente y educar en el contra–paradigma. Como bien sabemos a partir de las experiencias revolucionarias del último siglo, en una sociedad comunista el artista es “inevitablemente un propagandista del objetivo revolucionario”⁷⁸ que tiene que “crear un tipo de arte que puede ser fácilmente visto y entendido por un gran número de gente.”⁷⁹

El estricto acotamiento del papel del artista en el bloque soviético ha sido uno de los factores en el desmoronamiento de la teoría marxista del artista, sobre todo en su versión más ortodoxa.

77 *Ibidem*, p. 10.

78 *Ibidem*, p. 28

79 *Ibidem*, p. 29

3.5 La política prefigurativa y la anarquía contemporánea

El concepto de la política prefigurativa se articula como tal por primera vez en un texto de Carl Boggs sobre los consejos de trabajadores en los años del inicio de la Revolución Rusa.⁸⁰ En un texto de los años 70 del siglo pasado, Boggs señala como uno de los defectos de la tradición marxista la incapacidad de producir una teoría de la acción política que sirviese de base para un proceso democrático y no-autoritario. Rechazando el centralismo burocrático del leninismo, y exponiendo la debilidad de la formulación orgánica y teleológica de la revolución marxista, Boggs concluyó que el marxismo no tenía respuesta a la cuestión de cómo procurar la transición hacia una sociedad anti-capitalista. Dice Boggs:

“In the past century, the most direct attack on statist Marxism has come from what might be called the prefigurative tradition, which begins with the

80 BOGGS, Carl: “Marxism, Prefigurative Communism, and the Problem of Workers' Control”, *Radical America*, 11 (noviembre 1977), 99–122. Online en inglés a (consultado 21 febrero, 2016): <<https://libcom.org/library/marxism-prefigurative-communism-problem-workers-control-carl-boggs>>.

nineteenth century anarchists and includes the syndicalists, council communists and the New Left. By 'prefigurative', I mean the embodiment, within the ongoing political practice of a movement, of those forms of social relations, decision-making, culture, and human experience that are the ultimate goal".⁸¹

Así que Boggs reclamaba un renovado interés para el radicalismo prefigurativo. En su texto la práctica prefigurativa de referencia es el comunismo consejista, fundamentado en los consejos autónomos de trabajadores (los sóviets, en su concepción original), que emergían en las fábricas y núcleos industriales de Rusia, Italia (con el Biennio Rosso) y Alemania a finales de la primera guerra mundial.

Para Boggs, la práctica prefigurativa en el marxismo antes de la Revolución Rusa responde a tres preocupaciones principales: primero, la reticencia de reproducir relaciones jerárquicas de autoridad; segundo, la crítica a partidos políticos y sindicatos, que tienden a reproducir viejas relaciones de poder; y, finalmente, "el compromiso con la democracia a través de estructuras colectivas que anticipan

81 *Ídem*. Traducción: "En el último siglo, el ataque más directo contra el marxismo del Estado ha surgido de lo que se podría llamar la tradición prefigurativa, que empieza con los anarquistas del siglo XIX, e incluye los sindicalistas, los comunistas consejistas y la nueva izquierda. Con 'prefigurativo', me refiero a la encarnación, dentro de la práctica política continuada de un movimiento, de aquellas formas de relaciones sociales, toma de decisión, cultura y experiencia humana, que son el objetivo último".

a la futura sociedad liberada.”⁸² Los consejos de trabajadores no están dispuestos a abandonar o siquiera aplazar la expresión esencial de los valores comunistas para favorecer los intereses del partido revolucionario. Otra característica de la política prefigurativa de Boggs, claramente pro-activa, es que tiende a chocar con la sociedad matriz, ya que emerge de su propia conflictividad. Invita a un tipo de renuncia –como cuando los trabajadores retiran sus servicios a través de una huelga– o huida del entorno hostil.⁸³

Sin apenas reconocer los orígenes del término ni tampoco los méritos de su conceptualización, la “prefiguración” reaparece en los años 80 en un conocido análisis de la Nueva Izquierda norteamericana.⁸⁴ El libro de la socióloga Wini Breines contextualiza el activismo norteamericano y

82 *Ídem.*

83 Esta salida o huida deliberada se parece a lo que Marcuse llamó en 1969 “el Gran Rechazo”, la voluntad de decir “no” a formas múltiples de represión y dominio en la búsqueda de una sociedad liberada. Véase MARCUSE, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación* (1969), Madrid: Editorial Doble J, 2008. También evoca lo que Paolo Virno conceptualizó como el “éxodo”. En Virno el éxodo nos lleva a otras praxis, capaces de articular nuevos contextos habitables. En su formulación más firme, “...el éxodo hacía un lugar habitable...tiene que constituirse cada vez con la propia actividad.” Véase VIRNO, Paulo: “Ambivalencia del desencanto: oportunismo, cinismo, miedo”. En: Paulo Virno, *Virtuosismo y revolución*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003, p. 70.

84 BREINES, Wini, *Community and Organization in the New Left, 1962–1968: The Great Refusal*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.

europeo de los 1960, tomando prestada la noción del “gran rechazo” de Marcuse para el subtítulo.⁸⁵ Estudia sus fases y lógicas internas para entender el movimiento desde dentro, para después dirigirse a sus críticos, que acaban llamando “fracaso” a las políticas prefigurativas de la Nueva Izquierda (en términos políticos norteamericanos convencionales). Donde mejor incide Breines es en exponer como los detractores del nuevo radicalismo filtraban sus análisis a través de paradigmas y modelos del todo inadecuados, para nada ajustados a la necesidad de entender la nueva política en sus propios términos y desde la comprensión de sus propias lógicas. Breines propone que cuando la Nueva Izquierda enfatizaba la manera de hacer las cosas, su metodología práctica, este modelo anti-instrumental y más bien expresivo constituía su “política”. No es que no existían metas políticas, ligadas por ejemplo a demandas concretas (la salida de la Guerra de Vietnam); lo que ocurre es que estas metas nunca se planteaban sin también proponer formas de actuación y organización concordantes con los motivos fundamentalmente anti-políticos del movimiento. Volviendo a un marco de conceptualización weberiana, Breines admite que el esfuerzo que describe “would amount to a synthesis of an ethic of responsibility with an ethic of absolute ends”.⁸⁶ Este dilema, que quizás estaría mejor planteado en términos de una tensión entre la utopía

85 Véase la nota 83.

86 BREINES, *op. cit.*, p. 5. Traducción: [...] resultaría ser una síntesis de una ética de la responsabilidad y una ética de fines absolutos”.

crítica y la exigencia de la realidad existente, informa buena parte de la problemática de nuestro trabajo.

La tipificación que hace Breines del *modus operandi* del New Left es fundamental para su revitalización posterior como descriptora de los nuevos movimientos sociales.⁸⁷ Los activistas que estudia rechazaban la burocracia y jerarquización de los partidos comunistas tradicionales, optando por la tradición de la democracia directa (o participativa) a través de consejos o asambleas, operativos en una escala reducida. Estos grupos después buscarían un grado de afiliación a través de modelos federados, normalmente afiliándose a partir de una causa o un conjunto de causas afines. Una de las claves era renovar no solo el sistema en un sentido formal, cambiando los términos de sus lógicas por completo, sino también la manera de relacionarse de las personas. Breines resumía la política prefigurativa así: “For those who embraced prefigurative politics, if the new society were to be characterized by participatory democracy, anti-authoritarianism and liberation, the political means of achieving these goals had to be consonant.”⁸⁸

87 Véase sobre todo el Capítulo 4 del libro, “Politics as Community”, *Ibidem*, pp. 46–66.

88 *Ibidem*, p. 53. Traducción: “Para aquellos que abrazaron a las políticas prefigurativas, si la nueva sociedad se caracterice por la democracia participativa, el anti-autoritarismo y la liberación, los medios políticos para conseguir estos objetivos tenían que ser consecuentes”.

Las políticas personales no se separaban de la nueva política compartida. Habían ciertas variaciones en cuanto a énfasis: algunos planteaban un modelo más expresivo y gestual, enfocando la libertad individual; otros buscaban soluciones en la solidaridad comunitaria; algunos querían dar prioridad a la calidad de los medios, en un sentido de éticas humanistas y no coercitivas, por encima de la consecución de los fines; otros más entendían el nuevo marco de interrelación en función de su mejor efectividad en el desmontaje fundamental de los estamentos del poder, ya que representaba un contra-modelo efectivo desde donde se podían montar acciones y gestos de crítica y resistencia.

Se puede determinar con absoluta certeza que la construcción de la idea de políticas prefigurativas a partir del cambio de siglo se remite terminológicamente al estudio de Breines. Es la fuente más citada, aunque sin querer construir una genealogía hábil y bien estructurada que nos llevaría de “los anarquistas del siglo XIX” y soviets auténticos de Boggs, a la “ética de responsabilidad” de Breines, pasando por los movimientos anti-globalización y posteriores revueltas populares de base, tipificadas por la primavera árabe, el 15M español o el Occupy anglo-sajón. Existe, además, otra dificultad fundamental: la autora no conceptualiza su uso del término “prefigurativo” en ningún momento. Parece que asimila su acepción anterior en Boggs (que como decimos apenas menciona y parece

menoscabar) sin más, sin querer justificar su perpetuación en el debate. Ocurre algo parecido con el auge de referencias a la política prefigurativa desde el cambio del siglo: se habla del concepto y se baraja su marco terminológico, pero sin racionalizar su uso ni analizar los valores y prejuicios que conlleva. Una de las consecuencias de esta sorprendente inercia acrítica es la falta de estudios dispuestos a cuestionar la terminología de la prefiguración. Otra es la dificultad de explicar exactamente cómo la prefiguración pudiera representar una aportación útil a la teoría y práctica de la anarquía, contemporánea o histórica. Entre los profetas académicos del pos-anarquismo, los activistas anti-globalización y los militantes de los nuevos movimientos sociales, además de las nuevas hornadas de “indignados”, parece que se ha vuelto a caer, por estigma o por ignorancia, en la ofuscación de la anarquía y sus éticas propias de resistencia y construcción –inercias que la terminología de la prefiguración ha servido poco para frenar.

Algunos teóricos, notablemente aquellos más cómodos con una anarquía capaz de ajustarse a las circunstancias y operar sin etiquetas, intentaron construir la conexión muy al principio de la nueva conceptualización de la prefiguración, hacía el cambio de milenio. Aún sin referirse directamente a la prefiguración, Barbara Epstein caracteriza la conexión entre el anarquismo y el movimiento de “anti-globalización” de manera claramente prefigurativa.

Identifica el interés entre el nuevo activismo por las estructuras de organización descentralizadas, basadas en afinidades y trabajando ad hoc; las decisiones se toman por consenso. En general se sospecha de la autoridad y se prioriza la igualdad no-jerárquica, y se intenta vivir en consonancia con tales valores. El impulso no es solo anti-corporativo sino anticapitalista, algo que tendrían en común con activistas comunistas, por ejemplo. Todo esto no significa que tiene claro qué aspecto o forma tendrá la sociedad del futuro:

“For some, however, the society of the future remains an open question. For them, anarchism is important mainly as an organizational structure and as a commitment to egalitarianism. It is a form of politics that revolves around the exposure of the truth rather than strategy. It is a politics decidedly in the moment.”⁸⁹

No todos los comentaristas coinciden en rebajar la importancia de la estrategia, aunque el concepto central es

89 Véase EPSTEIN, Barbara: “Anarchism and the Anti-Globalization Movement”, *Monthly Review*, vol. 53, núm. 4, 2001, pp. 1-14. Online en inglés a (consultado 6 marzo, 2016):

<<http://monthlyreview.org/2001/09/01/anarchism-and-the-anti-globalization-movement/>>. Traducción: “Para algunos, sin embargo, la sociedad del futuro queda como una cuestión abierta. Para ellos la importancia del anarquismo es como una estructura organizativa y por su compromiso con la igualdad. Es una forma de política que se centra en la exposición de la verdad, más allá de estrategias. Es una política decididamente del momento”.

alejarse del grado de cinismo de las estrategias experimentadas por el comunismo de partidos y estados, que se apartan tan dramáticamente de las éticas del presente.

Uno de los primeros textos de identificar el vínculo entre prefiguración y anarquía es el artículo de David Graeber, “Los nuevos anarquistas”, que constata las conexiones sin justificar la terminología prefigurativa.⁹⁰ Graeber hace un repaso amplio a los muchos variantes internacionales de resistencia política; hasta menciona algunos casos de protesta humorística en forma de burla que enlaza con antecedentes de los 60 y 70. Observa que una de las características de las nuevas protestas es su carácter más transversal, menos dependiente de formas procedentes de los ejes del poder occidental. También insiste en desmontar las histerias de la prensa al asociar ciertos tipos de protesta con violencia:

“[...] estas nuevas tácticas están en perfecta consonancia con la inspiración general anarquista del movimiento, que no apunta tanto a la conquista del poder estatal como al desenmascaramiento, la deslegitimación y el desmantelamiento de mecanismos de dominio a la par que se consiguen espacios de

90 GRAEBER, David: “Los nuevos anarquistas”, *New Left Review* 13: 2002, pp. 139–151. Descarga online a (consultado 21 febrero, 2016): <<http://newleftreview.es/13>>.

autonomía cada vez mayores. Sin embargo, el aspecto crítico reside en que todo esto sólo es posible en una atmósfera general de paz”.⁹¹

Graeber también dedica una sección al análisis del revitalizado interés por la democracia participativa. Pero en sus reflexiones sobre las políticas prefigurativas, y a pesar de su manifiesta afinidad con posiciones anarquistas sin ambages, ignora la problemática crítica alrededor de la terminología “prefigurativa”.

Esta posición se resume con claridad más adelante en un gran número de textos que también refuerzan el vínculo entre prácticas prefigurativas y la estrategia, siempre que tenga éste un sentido renovado y consonante con las prácticas éticas de la anarquía. Uno de los autores que ha explorado el carácter interno de los movimientos contra y “alter” es Maeckelbergh, en un intento de extraer la teoría prefigurativa de los detalles y lógicas de su práctica, poco dispuesta a construirse en base a primeros principios articulados como teorías regentes.⁹² Efectivamente, la prefiguración corresponde más a la metodología de la práctica que a la acción como teoría implementada.

Como hemos dicho, entre los teóricos más curtidos en el

91 *Ibidem*, p. 146.

92 MAECKELBERGH, Marianne: “Doing is Believing: Prefiguration as Strategic Practice in the Alterglobalization Movement”, *Social Movement Studies*, vol. 10, núm. 1, 2011, pp. 1–20.

contexto anarquista, y más dispuestos a reforzar sus referentes, no se ha generado una crítica de las deficiencias terminológicas de la prefiguración. Ya en un estudio temprano, Uri Gordon establece las bases netamente anarquistas de los nuevos activismos socio-políticos, rehusando el recurso a eufemismos diversos dispuestos a ocultar lo que había de ser una caracterización de la anarquía contemporánea. En aquel texto, sin embargo, Gordon indica el respeto que se debía tener por lo prefigurativo:

“The centrality of prefigurative politics to the worldview of present-day anarchists is impossible to overemphasise. The effort to create and develop horizontal functioning in any collective action setting, and to maintain a constant awareness of interpersonal dynamics and the way in which they might reflect social patterns of exclusion, are accorded just as much importance as planning and carrying out campaigns, projects and direct actions.”⁹³

93 GORDON, Uri, *Anarchism and political theory: contemporary problems*, Oxford University, 2006, tesis doctoral. Online a (consultado 3 junio, 2016):

<<https://theanarchistlibrary.org/library/uri-gordon-anarchism-and-political-theory-contemporary-problems>>. Traducción: “El papel central de las políticas prefigurativas en la visión global de los anarquistas actuales no se puede subestimar. El esfuerzo de crear y desarrollar el funcionamiento horizontal en cualquier marco de acción colectivo, algo igual de importante para siempre mantenerse al tanto de las dinámicas personales y la manera

El uso acrítico de la terminología “prefigurativa” solo se ha empezado a cuestionar en los últimos años, y sin ahondar en sus problemáticas más importantes.

En un trabajo reciente,⁹⁴ donde Gordon avanza una de las únicas críticas de la prefiguración desarrolladas de la teoría anarquista. Se dispone a cuestionar la centralidad de las políticas prefigurativas para la anarquía, no en el sentido de lo que significan, sino en base a las imprecisiones terminológicas y conceptuales que conllevan.

Gordon observa que todas las ideologías y religiones visionarias que plantean una sociedad diferente tienen prácticas prefigurativas, en el sentido de plasmar una parte de sus valores en el presente. En este sentido, y sin rebajar el carácter específico de lo prefigurativo para la teoría y práctica anarquistas, se reconoce que la terminología correspondiente no puede tener un valor específico diferenciable para el conjunto de actuaciones y comportamientos que describe.

en que podrían ser un reflejo de patrones sociales de exclusión, reciban la misma importancia que la planificación y ejecución de campañas, proyectos y acciones directas”.

94 GORDON, Uri: “Prefigurative Politics and Anarchism”, 2015 (artículo pendiente de publicación en la revista *Constellations*). Consultado online en inglés (consultado 21 febrero, 2016; actualmente no disponible): <http://www.academia.edu/12991589/Prefigurative_politics_and_anarchism>.

3.6 Conclusión. El campo expandido de la prefiguración

En este capítulo hemos visto que el tema de la figura, donde la prefigura se perfila como subcategoría, ha sido ampliamente tratado en los estudios filológicos, estéticos y teológicos. En comparación con las investigaciones hechas en estos campos, en la teoría política la noción de la prefiguración se utiliza ampliamente, pero sin rigor. Incluso en el estudio reciente de Uri Gordon, uno de los pocos intentos de desmontar el uso indiscriminado de la terminología “prefigurativa” en la literatura sobre los movimientos sociales de carácter anarquista del siglo XXI, hace falta plantear una mayor profundización de su sentido terminológico. En nuestro estudio se ha planteado un posible reemplazo terminológico, enfocando los conceptos de una ética anarquista o metodología anarquista de la práctica, que superarían las debilidades de la terminología prefigurativa.

La prefiguración política corresponde a la ética del presente de la anarquía, a su metodología expresada en la acción diaria. Por este motivo, una anarquía renovada y actualizada tendría que hablar en términos de su ética o éticas propias, además de sus métodos –incluso en el caso

de ser contra-métodos o metodologías de oposición – para dejar la construcción de la “política prefigurativa” al lado. Esto es precisamente lo que proponemos encontrar en el caso de los neo-impressionistas, que ocupa los capítulos finales de este trabajo. Se podría decir que los neo-impressionistas tenían una metodología de la práctica coherente con sus convicciones que les llevaba a posicionarse tanto dentro de la obra como fuera de ella, y a través de una gran variedad de formas y manifestaciones. Se expresaban a través de una riqueza de matices en un campo expandido que demuestra que sus planteamientos políticos no tenían que realizarse a través de algunos cauces predeterminados. No acotaron su acción política, ni la limitaban a un conjunto de formas o manifestaciones determinadas. Por este motivo, la metodología prefigurativa de los neo-impressionistas significaba la impregnación de la totalidad de su obra y acción humana de valores anarquistas, en coherencia con sus creencias más profundas. En los capítulos finales de este trabajo se explora el marco expandido de la anarquía en la obra y práctica social de los neo-impressionistas, lo que permite revisar la terminología prefigurativa.

IV. EL NEO-IMPRESIONISMO Y LA ANARQUÍA. PREFIGURACIONES DE UN COMPROMISO POLÍTICO

La asociación entre el neo-impressionismo y la anarquía no se basa en un documento o manifiesto fundador, ni tampoco en ningún escrito unificado firmado por el conjunto de los protagonistas de la tendencia. Se fundamenta sobre todo en las manifestaciones y las acciones de los pintores neo-impressionistas a partir de los últimos años de la década de 1880. Una buena parte de la evidencia más firme tiene un carácter privado, ya que se encuentra en la correspondencia entre ellos mismos y con editores anarquistas como Jean Grave, y en sus colaboraciones con revistas radicales en la forma de dibujos y grabados de denuncia social. Este hecho ha dificultado algunas lecturas posteriores, ya que no toda la documentación alrededor del neo-impressionismo, y aún menos la documentación más fácilmente disponible, apunta a sus nexos políticos con la misma confianza.

Sabemos ahora, gracias a las investigaciones que se han hecho de los fondos de sus protagonistas, que el neo–impresionismo estaba dominado por personas afines al anarquismo. Pocas corrientes artísticas importantes en la historia se han posicionado tan claramente a favor de la anarquía como el neo–impresionismo.⁹⁵ No obstante, no es fácil constatar los vínculos políticos de los neo–impresionistas únicamente en base a la producción de cuadros tradicionales sobre tela, sus obras más conocidas y celebradas. Hace falta entender la totalidad de su actividad como artistas y miembros de la sociedad para calibrar el fondo de su compromiso anarquista, presente en todos los aspectos de su realidad como agentes culturales en un momento histórico concreto.

En este trabajo proponemos que los neo–impresionistas trabajaban en un sentido prefigurativo, sin aplazar la posible realización de sus valores para un futuro idóneo, y sin limitarse a estrategias al servicio de una futura consumación mejorada de sus ideales. Los neo–impresionistas se dedicaban a plasmar sus principios anarquistas con coherencia formal y ética en todos los aspectos de su existencia, sin aislar una parte o acotarla en una faceta de su arte o sus vidas, o dejarla en un terreno

95 Según Gevers, la anarquía tenía muchos seguidores entre los artistas simbolistas durante el mismo período. Véase GEVERS, Dick: “Anarchie et symbolisme”. En: *Anarchia*, Fernand Drijkoningen y Dick Gevers (eds.), Amsterdam / Atlanta: Rodopi, 1989, pp. 13–30.

meramente simbólico. Los neo–impresionistas se expresaban políticamente dentro de la obra y fuera de ella. Además, lo hicieron con atención a lo inmediato, a su realidad presente –incluso a riesgo de sufrir persecución policial y judicial. Al decir que su práctica político–cultural era prefigurativa, estamos diciendo que se comportaban en consonancia con sus principios en todo lo ancho del espectro de su existencia, comprometidos con su arte y con sus ideas. Esto significa que, aunque tenían una idea de dónde querían llegar en un sentido cultural y social, la dificultad de la consumación de sus ideales no les impedía ejercer como artistas e individuos anarquistas.

Antes de enfocar el propósito de este capítulo, que repasa las múltiples maneras mediante las que los neo–impresionistas se manifestaron políticamente, a través de su obra y sus acciones individuales y colectivas, es necesario acotar el tema de su orientación política adecuadamente. Por un lado, existen dificultades para identificar la postura política precisa de dos de los neo–impresionistas principales. Uno, Albert Dubois–Pillet, que fue militar de carrera que luchó en la Guerra Franco–Prusiana (1869–1871). Fiel a su profesión y a su arte, Dubois llegó a topar con las autoridades militares francesas debido a su actividad artística. Participaba en exposiciones contra el criterio del ejército, lo que le llevó a utilizar seudónimos (“Pillet” fue el apellido de soltera de su madre). Sus claras simpatías con la orientación estética y

política de sus colegas neo–impresionistas, y su apoyo incluso financiero a sus Salones, no llegaron a articularse públicamente. El hecho de morir en 1890 impidió constatar una posible participación activista durante la convulsa década siguiente, lo que hubiera aclarado sus posiciones políticas.⁹⁶

El segundo caso, más complejo e importante, es de Georges Seurat. El carácter tímido y racional de Seurat, combinado con su muerte inesperada por difteria a los 31 años, en 1891, hace que no contemos con manifestaciones abiertamente políticas que revelarían su orientación inequívoca. Sabemos que con 20 años dejó la École de Beaux Arts de París por la presión de sus compañeros, que le tildaban de radical y *communard*, es decir afín a las ideas de la Comuna de París. Después de su muerte algunos compañeros, como el crítico Félix Fénéon y el pintor Paul Signac, hacían lecturas específicas de su obra para reclamarle para la causa anarquista. Signac, por ejemplo, opinaba que las últimas obras de Seurat “embraced a critical view of their era of transition from decadent capitalism to the future worker's society.”⁹⁷ Sin embargo, George Herbert

96 CLEMENT, Russell T.; HOUZÉ, Annick, *Neo–impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo van Rysselberghe, Henri–Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce and Albert Dubois–Pillet*, Westport, CT: Greenwood Press, 1999, p. 35.

97 Citado en HERBERT, George, *Signac, 1859–1891*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 7. Traducción: “[...] aceptaron de

insiste en que durante su vida sus compañeros neo–impresionistas más comprometidos con la anarquía, como Camille Pissarro, Paul Signac y Maximilien Luce, no hacían mención de Seurat en sus correspondencias de contenido político. Mientras no hay dudas sobre sus sentimientos anti–burgueses y su actitud crítica con la cultura capitalista de la época, Herbert llega a una conclusión matizada: “On balance it appears most likely that Seurat was on the left but probably not an anarchist.”⁹⁸

La dificultad de asociar el pintor más importante del neo–impresionismo con el marco anarquista no puede ser un escollo menor a la hora de construir un relato cohesionado sobre la identidad política del movimiento. Pero no es la única dificultad que encontramos. Primero, los cuadros más conocidos del grupo, realizados sobre tela, raras veces se manifiestan claramente en un sentido político u otro. Sólo Luce, que solía ser más comprometido con temas sociales, y Signac, quien en una fase más avanzada de su carrera producía algunos cuadros de simbología radical y un manifiesto utópico (tema del capítulo siguiente) se acercaban con claridad a una pintura abiertamente politizada. La obra paisajística de Pissarro se ha leído a

buen grado una visión crítica de su época de transición desde el capitalismo decadente hasta la sociedad obrera del futuro”.

98 *Ídem.* Herbert cree que Seurat fue un republicano de izquierdas. Traducción: “En conclusión parece más probable que Seurat fuese de izquierdas, pero probablemente no era un anarquista”.

fondo en clave anarquista, con una gran riqueza de resultados, pero su pintura anarquista no se restringía a su época divisionista: sus afinidades políticas se manifestaron a lo largo de su vida, antes y después del divisionismo. En cuanto a la producción de viñetas y grabados para publicaciones anarquistas y ediciones independientes, sobre todo en la década de 1890, existen menos dudas en cuanto a su orientación política, incluso cuando algunas iconografías de denuncia se compartieron ampliamente entre corrientes de pensamiento variados en la época. La obra para revistas, sin embargo, se consideraba “menor” por sus propios productores. Además, al representar por su contundencia crítica un posible problema ante las autoridades, a menudo se presentaban estos trabajos bajo seudónimo o anónimamente.

Como veremos al final de este capítulo, se denota entre los neo–impresionistas un anarquismo que invade sus prácticas personales y colectivas por vías diversas. Por ejemplo, es desde círculos neo–impresionistas que se impulsa una separación parcial del Salón Impresionista que llevaría a una exposición periódica alternativa, el Salón de los Independientes. Además, los neo–impresionistas crean su propia galería de arte, gestionada por ellos mismos. En otro ámbito de activismo más allá de sus obras, se manifestaron claramente a favor de la reapertura del Caso Dreyfus⁹⁹, aliándose con la minoría *dreyfusard*. Ejemplos

99 El caso Dreyfus tuvo como origen una sentencia judicial de neto corte

como estos y otros, no obstante, requerirían estudios más extensos para determinar el alcance específicamente anarquista de la manifestación política de los protagonistas neo–impresionistas más allá de su obra.

Menos dudas se suscitan cuando los neo–impresionistas se esfuerzan por liberar la obra del peso tanto de la expresión estética como de la expresión política explícita. Por un lado, están sus ideas sobre la libertad artística del creador, que les hace matizar el sentido de un arte directamente politizado. Incluso la participación a través de su obra en actividades propagandísticas no les hace formular un conjunto de dogmas sobre el compromiso político del artista, lo que les separa de las visiones del artista *engagé*¹⁰⁰ de teóricos anarquistas de referencia como Proudhon y Kropotkin. Por otro lado, su conceptualización de la belleza la conciben como un valor social, perteneciente a su visión de la sociedad humana, y ya no se entiende como un referente estético.

antisemita, sobre un trasfondo de espionaje y antisemitismo, en el que la víctima fue el capitán Alfred Dreyfus (1859-1935), de origen judío-alsaciano, y que durante doce años, de 1894 a 1906, conmocionó a la sociedad francesa de la época, marcando un hito en la historia del antisemitismo. La revelación del escándalo en *J'accuse...!* (Yo acuso), un artículo de Émile Zola de 1898, provocó una sucesión de crisis políticas y sociales inéditas en Francia que, en el momento de su apogeo en 1899, revelaron las fracturas pronunciadas que subyacían en la Tercera República Francesa. [Wikipedia, (N. e. d.)]

100 Comprometido. [N. e. d.]

Finalmente, en un caso en concreto, los neo–impresionistas actuaron en consonancia con lo que se llamaba la “propaganda por el hecho” (*propagande par le fait*), una acción de confrontación o violencia contra el poder o sus símbolos, físicos o humanos, lo que provocaría la persecución judicial del Estado.

Este capítulo se dedica primero a la obra de los neo–impresionistas, para llegar al final a los indicadores del compromiso anarquista de los neo–impresionistas más allá de su producción artística.

4.1.1 El neo–impresionismo, formalista y anarquista

En los últimos años del siglo XIX el pintor Paul Signac escribe un manifiesto¹⁰¹ sobre el movimiento neo–impresionista que ha marcado buena parte de la tendencia interpretativa posterior. En *D' Eugene Delacroix au néo–impressionnisme* (1899), Signac enfoca las teorías del color y sobre la luz que se plasman en la obra de Seurat y sus sucesores, como la búsqueda de una coherencia pictórica armónica con base científica. En una

101 CACHIN, Françoise: “Introduction”. En: SIGNAC, Paul, *D' Eugene Delacroix au néo–impressionnisme*, París: Hermann, 1964, p. 11–12. En su presentación del libro Françoise Cachin insiste en referirse a “ce manifeste”.

interpretación por entonces novedosa, delinea una genealogía del neo–impresionismo que remonta a Delacroix, asociando las pinceladas divisionistas (que no son puntos) con las *hachures* o rayitas del pintor tardo–romántico. De esta manera, Signac consigue esquivar la tendencia de situar el neo–impresionismo siempre bajo la referencialidad del todopoderoso impresionismo. Clave para la crítica, entonces, el libro también llegó a ser consultado por toda una generación de pintores, sin por ello convertir a ningún artista de importancia al divisionismo neo–impresionista, del cual Signac se había convertido en el máximo exponente después de la muerte de Seurat. Françoise Cachin describe la influencia notable del tratado de Signac:

“Mais il a pu par sa religion de la couleur jouer son role aupres dels ‘fauves’; par son ascétisme aupres des cubistes, par son effort d'analyse rationnelle, aupres de Matisse; par sa volonté de style, son détachement de la nature et son obsession de la peinture pure et de la couleur aupres Delaunay, Klee, Kandinsky, peres de l'abstraction.”¹⁰²

Más allá del alcance de tales atribuciones, lo que debemos

102 *Ibidem*, p. 25. Traducción: “Pero fue capaz con su religión del color de jugar un papel para los ‘fauves’; con su ascetismo para los cubistas, con su esfuerzo de análisis racional, para Matisse; con su voluntad de estilo, su distanciamiento de la naturaleza y su obsesión de la pintura pura y el color, para Delaunay, Klee y Kandinsky, los padres de la abstracción”.

señalar en el contexto de la presente investigación es la aparente desvinculación entre el neo–impresionismo y el marco político ocupado por la anarquía. Con el acrecentar de la historiografía formalista del neo–impresionismo en el siglo XX y su elevación a tendencia canónica en la historia de la pintura moderna, la memoria de un neo–impresionismo anarquista también se iba diluyendo. Sería fácil acusar al alto formalismo de mediados del siglo pasado de distorsionar el fondo político del neo–impresionismo, pero eso sería faltar a una parte de la verdad. Lo que más llama a la atención es el papel de los propios protagonistas neo–impresionistas en la consolidación de corrientes dispuestas a despolitizar el movimiento, más allá de lecturas ajenas sesgadas.

Esto nos abre una clara contradicción: el neo–impresionismo es un movimiento fuertemente vinculado a ideas anarquistas, pero a su vez acaba contribuyendo a la ofuscación de tal vínculo para generaciones posteriores.

Incluso cuando se recuperan las conexiones anarquistas del neo–impresionismo, la historiografía del movimiento queda dividida.

Muchas investigaciones desde entonces han topado con una brecha interpretativa incómoda: por un lado, las ideas científicas y formales que dan lugar al divisionismo pictórico que lidera Seurat; por el otro, las convicciones anarquistas

de buena parte de los neo-impressionistas, plasmadas en su obra y en sus prácticas personales y colectivas. Tal y como señalaba Richard Brettell a finales del siglo pasado, los estudiosos habían llegado incluso a tratar los dos temas por separado, lo que nos permite visualizar la distancia entre historiadores 'formalistas' y aquellos de perfil más 'sociológico':

“The literature on Neo-Impressionism has taken two fundamentally different tracks during the past generation. One of these might be called scientific and concerns the optical and expressive theories of the artists in the heyday of the movement. The second shows almost a disregard for formal or purely aesthetic questions and measures the connections between artists and the political movements to which certain of them were devoted.”¹⁰³

Si la divisoria forzada entre forma y contexto social se ha

103 BRETTEL, Richard: “Review of Martha Ward, ‘Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde’, and John G. Hutton, ‘Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-siècle France’”, *The Art Bulletin*, vol. 81, núm. 1, marzo 1999, p. 169. Traducción: “La literatura sobre el neo-impressionismo ha tomado dos direcciones en general durante la última generación. Una se podría llamar científica, y enfoca las teorías ópticas y expresivas de los artistas durante el momento álgido del movimiento. La segunda no se preocupa casi nada por las cuestiones formales o puramente estéticas, y mide las conexiones entre los artistas y los movimientos políticos a que muchos pertenecían”.

superado en estudios más recientes sobre el neo-impressionismo y sus protagonistas, no se puede decir lo mismo de algunas de las exposiciones que se siguen dedicando al tema.

El catálogo de una reciente muestra dedicada a Pissarro en Madrid y Barcelona incluye un texto evocativo del mismo Brettell sobre la plenitud anarquista de la obra del pintor desde sus inicios, antes del impresionismo, hasta su salida del divisionismo en la década de 1890, pasando por todas sus épocas estilísticas.

El texto se ilustra con imágenes que no se incluían en la exposición, que resultaba del todo deficiente a la hora de apuntar los nexos políticos de la obra de Pissarro.

Se trataba de una muestra eminentemente paisajística y despolitizada del pintor, reforzando precisamente las lecturas sesgadas denunciadas en el artículo de Brettell.¹⁰⁴

En su texto Brettell se dedica a desmontar la opinión de historiadores de arte convencionales “poc interessats en política i molt comodes en el món de l'art més absolutament burgés dels segles XX i XXI [que] sovint havien remarcat que Pissarro havia ‘deixat fora’ del seu estudi l'anarquisme, perquè ell practicava serenament un modernisme [sic]

104 La exposición manifestaba una distancia contradictoria entre sus posiciones críticas y la obra expuesta, lo que sugiere que había cierta dificultad para conseguir préstamos de las obras más adecuadas a su tesis.

balsamic sense la visible mordacitat de les obres d'altres artistes compromesos”.¹⁰⁵

Volveremos a la cuestión de cómo se manifiesta el anarquismo en la pintura de los neo–impresionistas, Pissarro incluido, más adelante.

Por ahora nos vale insistir en que la exposición española reciente de Pissarro hacía más para evocar la imagen de una modernidad balsámica ejercida con serenidad, que no para reforzar la visión comprometida con la anarquía que describe Brettell.

4.1.2 El divisionismo y la anarquía

De la misma manera que los paisajes neo–impresionistas se exponen, por su contenido, a posibles lecturas múltiples,

105 BRETTELL, Richard R.: “Pissarro i l'anarquisme: l'art pot ser anarquista?” En: *Pissarro*, cat. ex., Madrid y Barcelona: Museo Thyssen–Bornemisza y Obra Social “la Caixa”, 2013, p. 56. Trad: poco interesados en política y muy cómodos en el mundo del arte más absolutamente burgués de los siglos XX y XXI [que] a menudo habían remarcado que Pissarro había 'dejado fuera' de su estudio al anarquismo, porque él practicaba serenamente un modernismo [sic] balsámico sin la visible mordacidad de las obras de otros artistas comprometidos

algunas satisfechas con ignorar sus inferencias políticas, pasa algo parecido con la misma técnica divisionista. Aquí también la aparente despolitización del divisionismo se ha criticado ampliamente entre historiadores modernos. Ya en 1935 Meyer Schapiro se dedicó a desmontar un estudio de análisis estructural ultra-formalista del *Grande Jatte* (Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte) de Seurat, enfrentándolo con las implicaciones sociales y políticas esenciales de su arte. Schapiro se resistió a aceptar la imposición de una lectura clásica, tradicional y normalizadora que asimilaría la obra y sus intenciones de provocación con una línea pacificada y armonizada de la tradición pictórica occidental.¹⁰⁶ Según Martha Ward, en un libro sobre Pissarro y los “espacios de la vanguardia”, el extremo interpretativo que denuncia Schapiro se colmó con la historia positivista del arte durante la época “post-Sputnik”.¹⁰⁷

106 Siguiendo la lectura de NOCHLIN, Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Nueva York: Harper and Row, 1989, p. 180–181.

107 WARD, Martha, *Pissarro, Neo-Impressionism and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 267. Para Ward, el libro que mejor representaba la corriente científicista es *Seurat and the Science of Painting* (1964), de William Innes Homer. Existe otra línea de investigación que aporta datos para desmontar el exagerado énfasis en las teorías cromo-luminaristas de la época, que se entienden como seudocientíficas. Véase LEE, Alan: “Seurat and Science”, *Art History*, vol. 10, núm. 2, pp. 203–226, junio 1987. Según Lee, “[...] the uncritical acceptance of chromo-luminarism has prejudiced both the perception of Seurat's paintings and the interpretation of his artistic development”. (p.

Equivocadas o no, las interpretaciones formalistas del divisionismo se nutrían en parte de los escritos primerizos del crítico Félix Fénéon y los tardíos del pintor Signac, que no llegaban a articular sin ambages la conexión entre técnica formal y voluntad política. En varios textos de 1886 Fénéon analiza los salones de ese año, introduciendo una distinción entre el impresionismo y su sucesor, el neoimpresionismo. El término aparece en el libro *Les Impressionnistes en 1886*, que agrupa varios artículos de aquellos años. En el texto sobre la última exposición impresionista, la octava, divide su análisis en capítulos diferenciados, siguiendo la pauta de Diderot en sus Salones, o de Baudelaire en el primer *Salon* de 1845.¹⁰⁸ En 1886 la última sala se dedicaba a los pintores que seguían las teorías ópticas divisionistas: Seurat, con la obra clave del movimiento, *Un dimanche apresmidi sur l'île de la Grande Jatte* (1884–1886); más otras obras de Pissarro, su hijo Lucien, Paul Signac y Henri-Edmond Cross. Fénéon introduce la idea de un método neo-impresionista en su discusión de la división científica de tonos y la racionalidad consciente del trato; así se reconoce la deuda con el pasado, pero dejando claro que se vislumbraba una ruptura. En el texto “L'impressionnisme 1887”, publicado el año siguiente, se concreta su interés por “le jeune clan des néo-

203). Traducción: “[...] la aceptación nada crítica del cromo-luminarismo ha perjudicado tanto la percepción de los cuadros de Seurat como la interpretación de su desarrollo artístico”.

108 HALPERIN, *op. cit.*, p. 95.

impressionnistes”.¹⁰⁹ Para crear el contraste, Fénéon explica que el impresionismo era “une école de coloristes”, de artistas sensibles a las reacciones de los colores; sus paisajes eran rincones de la naturaleza, “vus d'un rapide coup d'oeil comme a travers un hublot brusquement ouvert et clos”,¹¹⁰ un estallido tan breve como un parpadeo de color y luminosidad. Por este motivo los trabajos impresionistas tenían “une allure d' improvisation.”¹¹¹ En contraste, desde los primeros cuadros de Seurat el impresionismo se había provisto de una “technique rigoureuse”¹¹². En lugar de mezclar los colores en la paleta se mezclarían en la tela, afinándolos según la ley del contraste simultáneo.

El rigor de Fénéon se aprecia en su afán por numerar sus ideas, como si de un manual técnico se tratara.¹¹³ El divisionismo seguía un orden jerárquico: primero, la luz reflejada, normalmente el amarillo del sol; después una porción débil de la misma luz, parcialmente absorbida;

109 FÉNEON, Félix, *Au-delà de l'impressionnisme*, presentación de Françoise Cachin, París. Hermann, 1966, p. 81. Traducción: “[...] el joven clan de los neo-impresionistas.”

110 *Ibidem*, p. 84. Traducción: “[...] ‘una escuela de coloristas’ [...] vistos en una rápida mirada como si a través de una ventanilla abierta y cerrada [...]”.

111 *Ibidem*, p. 83. Estilo de improvisación.

112 *Ibidem*, p. 84.

113 En “Definition du néo-impresionnisme”, de 1887. Véase *Ibidem*, pp. 90–95.

tercero, los reflejos de los elementos cercanos; y por último, los complementos ambientales. A continuación, Fénéon explica los atributos de esta técnica, que se basa en el principio de la mezcla óptica en la retina del espectador. Es una técnica que logra un grado de luminosidad superior a la mezcla previa del color sobre la paleta, y dado que las variaciones de conjuntos de puntos son múltiples, es posible conseguir gradaciones más sutiles de tonos con transiciones de modelaje delicado.

Si para los impresionistas era normal acabar un cuadro en una sola sesión, la nueva técnica obligaba a un trabajo mucho más laborioso –pero la técnica también tenía su justificación. En lugar de captar un momento fugaz, los neo–impresionistas se sumaban a la tarea de “[...] synthétiser le paysage dans un aspect définitif qui en perpétue la sensation, a cela tachent les néo–impressionnistes”.¹¹⁴ Así responde Fénéon a las acusaciones de que las figuras, como en el *Grande Jatte* de Seurat, se habían vuelto maniqués, perdiendo su aspecto humano. Se llega a describir las figuras sentadas en la hierba al lado del río en términos hieráticos, evocando la composición contenida y ordenada de un friso egipcio. La alienación total de la clase pequeño–burguesa parisina se expresaba así por medio de la representación

114 *Ibidem*, p. 92. Traducción: “[...] sintetizar el paisaje dentro de un aspecto definitivo que perpetuara la sensación, a eso se referían los neo–impresionistas”.

aparentemente inocua de un día ocioso. Además, una vez distanciado físicamente del cuadro, el espectador no se fijaría en los detalles de las pinceladas, ni tampoco en ninguna figura principal, para así percibir el cuadro en su totalidad, una obra unificada. Para Fénéon entonces, lo que se imponía en estos cuadros era la misma sensación de la vida, ya que para sus autores la realidad era solo un tema que sirve de base para crear una realidad superior sublimada.¹¹⁵

En relación con el divisionismo, todos los estudios, formalistas positivistas o no, mencionan las mismas fuentes, ya que salían todas citadas por Fénéon, Signac y demás: las teorías sobre el color de Eugene Chevreul, que escribió sobre los contrastes simultáneos de los colores en 1839; la teoría científica de los colores de Ogden N. Rood, publicado en francés en 1881, que detalla como pequeños puntos o líneas de colores diferentes se mezclan en la retina; y los estudios de Hermann von Helmholtz, cuyo libro *L'optique et la peinture* se editó en francés en 1879.¹¹⁶ Quién ayudó a sintetizar estas ideas para Seurat fue el joven matemático Charles Henry, para quien Signac llegó a ilustrar numerosos libros.

115 Véase DORRA, Henri (ed.), *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1994, pp. 160–163.

116 SIGNAC, *op.cit.*, p. 97.

En el libro de Signac se perciben algunas indicaciones del posible papel público y social de la pintura neo–impresionista. El libro insiste en la importancia de la armonía, que no se debería entender como una mera consecuencia técnica. Al contrario, se basaba en la separación y carácter individual de los colores: “La *división*, c'est une systeme complexe d'harmonie, une esthétique plutot que un technique”.¹¹⁷ De ahí radicaba su potencia reformadora singular, tal como veremos en el capítulo siguiente. Además, se postula un papel social, lo que se llamaba por entonces “decorativo”, para los cuadros neo–impresionistas, dispuestos a proyectar sus valores en lugares de concurrencia pública. No son estudios ni pintura de caballete, sino muestras ejemplares “d'un art a grand développement décoratif, que sacrifie l'anecdote [...] [et] confere a la nature, que laissait a la fin sa réalité précaire, une authentique réalité”.¹¹⁸ El pleno significado de conceptos como la armonía y el valor de lo decorativo se analizan en el capítulo siguiente, dedicado a Signac.

Cuando los historiadores empezaban a recuperar los vínculos anarquistas del neo–impresionismo en la segunda mitad del siglo XX, tendían a dar más importancia a obras

117 *Ibidem*, p. 106. La cursiva está en el original. Traducción: “La *división* es un sistema complejo de armonía, una estética más que una técnica”.

118 *Ibidem*, p. 111. Traducción: “[...] de un art con un gran desarrollo decorativo, que sacrifica la anécdota [...] [y] confiere a la naturaleza (que últimamente deja su realidad precaria) una realidad auténtica”.

menores, realizadas en lápiz sobre papel o grabados para su publicación en revistas anarquistas, trabajos que no se apartaban en cuanto a su contenido del estilo típico de denuncia social de la época.¹¹⁹ La consolidación de una lectura anarquista de la técnica divisionista ha requerido un esfuerzo analítico mayor. Linda Nochlin cita estudios sobre Seurat que sugirieron que la aplicación sistemática de la pintura tomaba prestadas las nuevas técnicas mecánicas de impresión (como el cromotipograbado), lo que le permitía desafiar a los conceptos románticos de originalidad y de expresión espontánea vigentes en el impresionismo.

La aplicación racional y mecanizada de la pintura en el divisionismo correspondía a sus creencias políticas radicales y su predilección por formas democráticas surgidas del arte popular.¹²⁰ Nochlin llega a proponer que la totalidad de factores sistematizados en el divisionismo de Seurat, de la teoría de color a la técnica de su aplicación, tenía una función radicalmente democratizadora y anti-jerárquica:

“Seurat sought a method – a foolproof method – of creating a successful art which, theoretically, could be available to everyone, a sort of democratically oriented, high-type painting-by-dots which would totally wipe

119 HERBERT, Robert L.; HERBERT, Eugenia W.: “Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I”, *The Burlington Magazine*, vol. 102, núm. 692, noviembre 1960, pp. 473–482.

120 NOCHLIN, *op. cit.*, p. 183.

out the role of genius, the exceptional creative figure, in the making of art”.¹²¹

El sentido metafórico de la técnica divisionista aporta la posibilidad de llegar a lecturas políticas de la pintura neo–impresionista sin tener que pasar por el contenido de los cuadros. En sus comentarios sobre la pintura de Pissarro, Paul Smith no ignora los temas sociales, pero tampoco cree que se pueda ignorar la importancia de una base objetiva y científica para el avance social, por lo que “el compromiso de Pissarro con la ciencia estaba en consonancia con sus ideas políticas”.¹²²

En una carta a su hijo Lucien de 1891, Pissarro incide en que la ciencia filtra la política de la misma manera que el color filtra la luz, por lo que la ciencia aplicada a la luz se reafirmaría como posición política.¹²³

Smith también hace hincapié en cómo el divisionismo unifica los sujetos en el cuadro, haciendo que formen parte de un solo tejido sin diferencias y con trato objetivo, un principio básico de la crítica social –y también coherente

121 *Ibidem*, p. 184. Traducción: “Seurat buscaba un método –un método infalible– para crear un arte exitoso que, teóricamente, podría estar disponible a todo el mundo, un tipo de pintura por puntos de orientación democrática que borraría el papel del genio, la figura excepcional, en la creación artística”.

122 SMITH, Paul, *Impresionismo*, Madrid: Akal, 2006, p. 128.

123 *Ibidem*, p. 131.

con una posible proyección utópica de la comunidad armoniosa de individuos libres anhelada por el anarquismo.¹²⁴

Sería importante indicar los límites al trazar los paralelismos entre la estructura pictórica de flecos de pintura independientes y separados en la construcción de una totalidad, por un lado, y el modelo de individuos libres compartiendo un tejido social armonizado. Es verdad que los cuadros neo–impresionistas no suelen retratar relaciones sociales discriminatorias (no encontramos capataces ejecutores de la voluntad ciega de terratenientes en el campo, ni capitalistas imperiosos ostentando las diferencias de privilegio).

Tampoco introducen discordancias narrativas en sus escenas –extrema pobreza, miseria, la explotación descarnada– por lo que las posibilidades de construir lecturas políticas de una unificación de técnica y contenido son amplias. Robyn Roslak ha analizado la ecología política del neo–impresionismo a partir de las teorías geográficas, biológicas y químicas de la época, que los protagonistas citan libremente. En un texto sobre Signac de 1890, Fénéon habla de la libertad de cada color y la solidaridad del total, lo que unifica los cuadros en base a su ímpetu.

Según Roslak: “Fénéon's words conjure up an image of a

124 *Ibidem*, pp. 133–134.

crowd moving urgently forward as a single organized unit yet propelled at the same time by the power of individual volition, a social configuration [...]”.¹²⁵

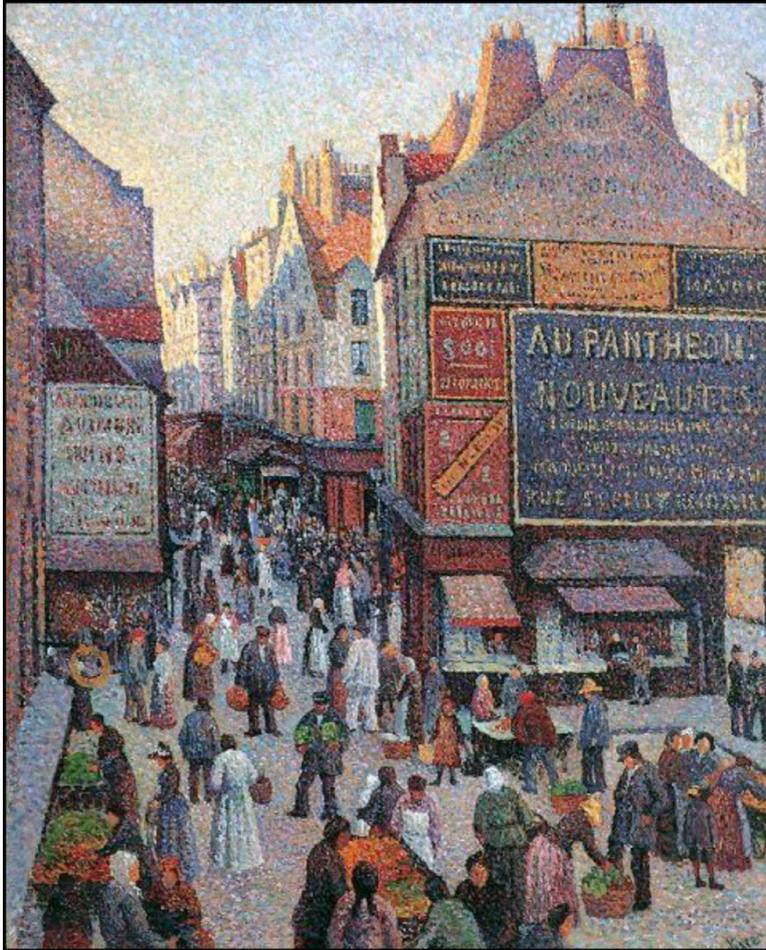


Ilustración 1. Maximilien Luce, *La Rue Mouffetard*, 1889-1890

La equivalencia entre el tamaño parecido de las pinceladas y la dimensión correspondiente de figuras

125 ROSLAK, Robyn, *Neo-Impressionist Painting and Anarchism in Fin-de-Siecle France: Painting, Politics and Landscape*, Aldershot, RU: Ashgate, 2007, p. 19. Traducción: “Las palabras de Fénéon conjuran una imagen de una multitud que avanza como una unidad única y organizada, impulsada a la vez por el poder de la voluntad individual, una configuración social [...]”.

humanas que conforman un tejido social sin clases, pero con voluntad colectiva (“the anarchist's classless social fabric: equal yet autonomous individuals–‘molecules of society’”, descritos por el escritor Jean Grave como una condición de la armonía en variedad infinita), se ilustra claramente en cuadros como *La Rue Mouffetard* (1889–1890), de Maximilien Luce (Ilustración 1). El ambiente de un barrio popular de la Rive Gauche, con cada figura absorbida en la tarea que le ocupa (actividades no solo de trabajo sino de diálogo e intercambio humano), se ve reforzado con la firmeza vertical de los edificios –pero también con el rigor rítmico y unificado de la técnica divisionista, con el empleo contrastado de tonos cálidos y fríos.¹²⁶

Aun citando casos tan ejemplares como este, Roslak descarta la hipótesis de una deliberada asociación entre la teoría molecular, con sus partes atómicas liberadas en una totalidad dinámica, llevada metafóricamente a la sociología, y el divisionismo:

“[...] the neo–impressionists could hardly have

126 Camille Pissarro pintó numerosos cuadros de ambientes callejeros parecidos, como del mercado de Pontoise o las calles de París, pero estos trabajos no corresponden únicamente a su fase neo–impresionista. La unidad social y la equivalencia de las partes puede que reflejen valores sociales, pero son valores presentes en sus cuadros a lo largo de su trayectoria. Traducción: “[...] el tejido social sin clases del anarquista: individuos iguales pero autónomos –‘moléculas de la sociedad’”.

understood their discrete touches of paint as the pictorial equivalent of atoms and molecules. Rather, those touches were active and vital agents in the construction of a multi-faceted harmony [...]”.¹²⁷

Es claro, entonces, que los neo-impresionistas ni llegan a la técnica divisionista en base a una búsqueda desde sus principios anarquistas, ni tampoco se dejan convencer por la técnica pictórica a la hora de “descubrir” el anarquismo. Para Roslak sería un error decir que la anarquía profería a los neo-impresionistas una solución convincente en su búsqueda de una estética valiosa a nivel científico y social. Otra cosa es la coincidencia entre la realidad estructural de la técnica divisionista, hecha y empleada a conciencia (con un coste en tiempo laboral muy alto), y la evocación político-social que se podría extraer de su articulación.

4.1.3 La pintura de la modernidad urbana

Más allá de la cuestión técnica del divisionismo, el neo-impresionismo plasma una serie de ideas y valores en

127 ROSLAK, op. cit., p. 27. Traducción: “[...] los neo-impresionistas no podían haber entendido sus toques discretos de pintura como el equivalente pictórico de átomos y moléculas. Al contrario, aquellos toques servían como agentes activos y vitales en la construcción de una armonía multi-facética [...]”

sus cuadros que podrían parecer contradictorios. Lo decimos por el efecto tranquilizante de paisajes rurales, elementos urbanos y actividad humana que poco tienen que ver con lo que se supondría una evocación radical. Los resultados, altamente armónicos, con un grado de uniformidad fundamentado en la rigurosa aplicación de la técnica divisionista, no parecen cuadrar con la imagen social de la anarquía como propuesta de ruptura y cuestionamiento. Esto explica en parte la facilidad con que ciertos historiadores han asimilado el *corpus* neo–impresionista en discursos formalistas, como ya hemos observado.

De todos modos, estamos hablando de la vasta mayoría de cuadros en óleo del movimiento, que bien podrían proyectar una cierta neutralidad o ambigüedad política, si no fuera por la voluntad historiográfica de dedicarles el análisis debido.

En cuanto a aquellas obras sobre tela que podrían clasificarse como claramente politizadas, cargadas de intencionalidad en este sentido, lo más destacado es el cuadro de Paul Signac, *Le démolisseur* (1897–1899), que analizaremos a continuación. Cuestión aparte es el cuadro monumental del mismo Signac que proyecta una sociedad anarquista consumada en armonía social, tema específico del capítulo 5.

Las dudas sobre la orientación política de Seurat no

disminuyen la relevancia de un análisis de su obra. Su importancia en el desarrollo de la técnica divisionista se suma a su perfil de agudo crítico social.

Aun sin compartir (por lo que parece) el tipo de respuesta política específica para el malestar de su época, su obra aporta una serie de pautas de referencia y orientaciones de metodología crítica que coinciden plenamente con la orientación ideológica de los demás neo-impressionistas.

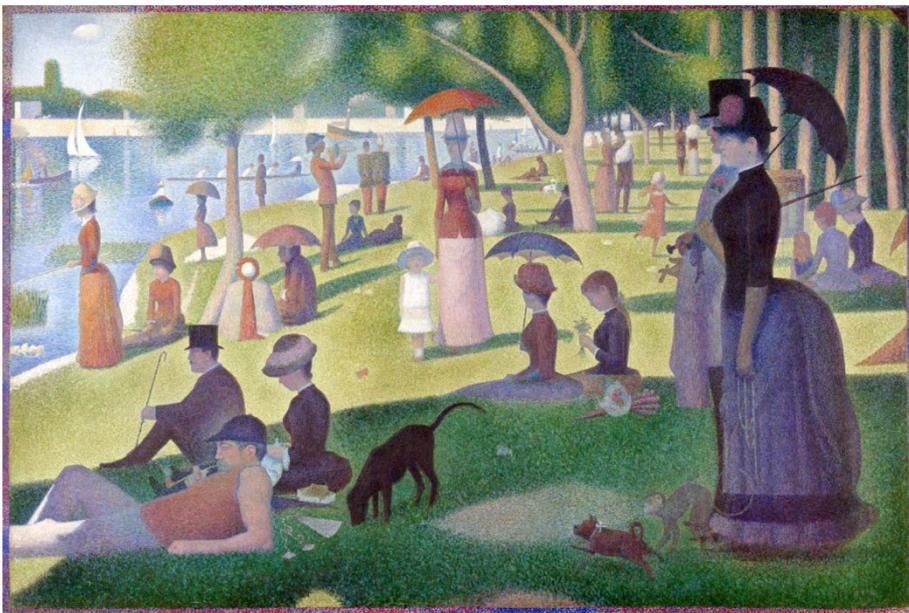


Ilustración 2. Georges Seurat, *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte*, 1884-1886

Al analizar la obra maestra de Seurat, *Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte* (1884-1886) (Ilustración 2), Linda Nochlin determina que el cuadro produce significados culturales activamente al inventar un conjunto de códigos visuales para la experiencia moderna

de la ciudad.¹²⁸ En este sentido, las estrategias formales y compositivas de la obra constituyen una alegoría anti-utópica, plasmada con la representación del ocio radicalmente desasociado y desalmado de la clase media parisina, que se desarrolla en una pequeña y placida isla en medio del río Sena. Nochlin apunta la falta de interacción entre las figuras, una incomunicación inexpresiva que les vacía de una plena identificación humana: son figuras fantasmales. En consonancia con la producción divisionista de la superficie, los propios personajes parecen mecanizados, copias producidas por su misma condición social a la vez que símbolos de los demás de su grado. El tono artificioso y decadente se exagera con detalles sutiles, como el mono llevado por la pareja en primer término, capricho exótico del bienestar pequeño-burgués. Mientras algunos críticos de la época señalaban de manera reprobatoria la frialdad y rigidez del conjunto, otros, como Fénéon, entendían que la monotonía deshumanizante de la nueva existencia urbana se descubría en el cuadro de Seurat con ironía devastadora.

Pocos observadores de la época (y tampoco Nochlin en su texto de referencia) fueron capaces de construir el aparejamiento mental entre el Grande Jatte y otro cuadro que Seurat había estrenado en el primer *Salon des Indépendants* en 1884, dos años antes. Mientras las figuras en *Grande Jatte* están vestidos y pasean en contención

128 NOCHLIN, *op. cit.*, pp. 170–193.

precisa entre la sombra de los árboles, en la escena de *Une baignade à Asnières* (1884) (Ilustración 3) el tema clásico del baño se convierte en algo vulgar, ordinario, y a pleno sol. El cuadro representa el otro lado del mismo río a la misma altura, por lo que juntos constituyen un diálogo parejo sobre la divisoria social de la nueva ciudad. Es posible que las figuras sean trabajadores de las fábricas cuyas chimeneas se ven a fondo, en la localidad de Clichy, más allá del puente ferroviario de Asnières.



Ilustración 3: Georges Seurat, *Une baignade à Asnières*, 1884

El punto extremo de la isla Grande Jatte se percibe en el superior derecho de la composición. Mientras en el *Grande Jatte* la realidad de la industrialización está oculta de la vista de los presentes, eximidos de contemplar la explotación fabril que sustenta tan especulativamente sus vidas, al otro lado del río esta todo a la vista. No hay árboles ni su sombra; además, la ribera cae al río de manera

abrupta, y los personajes están del todo expuestos a un entorno claramente en transición, vulnerable incluso, alejados del cuidado parque de los burgueses. Un joven, con el agua hasta la cintura, parece gritar hacia el otro lado, en la única indicación de que podría existir un intento –revolucionario si quiere– de reducir la distancia entre obrero y burgués, metafóricamente consolidada por la anchura del Sena.



Ilustración 4. Georges Seurat, *Le Cirque*, 1891

Este no es el lugar de desglosar la obra de Seurat en detalle. Algunos de los cuadros más destacados de su

relativamente escasa producción inciden en otros aspectos de la construcción del nuevo ocio urbano, como el papel del espectáculo escénico y sus espectadores. En *Parade de cirque* (1887–1888), *Le Chahut* (1889–1890) y su última obra, *Le Cirque* (1891) (Ilustración 4), se denota un alto grado de estilización y regimentación ordenada en la presentación de espectáculos públicos, con los espectadores haciendo el papel de material pacificado de absorción. Hay una brecha, socialmente construida, entre la producción artificial del espectáculo y el significado de su consumo. Es notable la negación de diálogo humano que se suponía tenía que acompañar una renovada visión de la socialización en la ciudad moderna, tiempos libres incluidos.

Fuertemente influenciado por la visión de Seurat, Signac se sumaba a la construcción de una representación inquietante de la vida parisina, aunque la temática urbana se limitaba a algunos cuadros.

A diferencia de Luce, que no tiene miedo de bajar a la calle, y en lugar de retratar el papel del ocio y el espectáculo para las clases medias, como hizo Seurat, Signac enfoca la vida doméstica, rígidamente reprimida, como un interior encerrado. Al crear paisajes del hogar sin posibles horizontes visuales ni simbólicos, somete definitivamente a sus sujetos.

La anarquía, promesa de liberación y superación de la represión estructural consecuencia del sistema económico,

contempla en la realización de una vida cómoda bajo el capitalismo urbano la derrota total del sistema social que propone.

Es aquí donde Seurat, anarquista o no, abre una línea crítica indispensable que los demás neo-impressionistas reclamarían como suya después de su muerte.

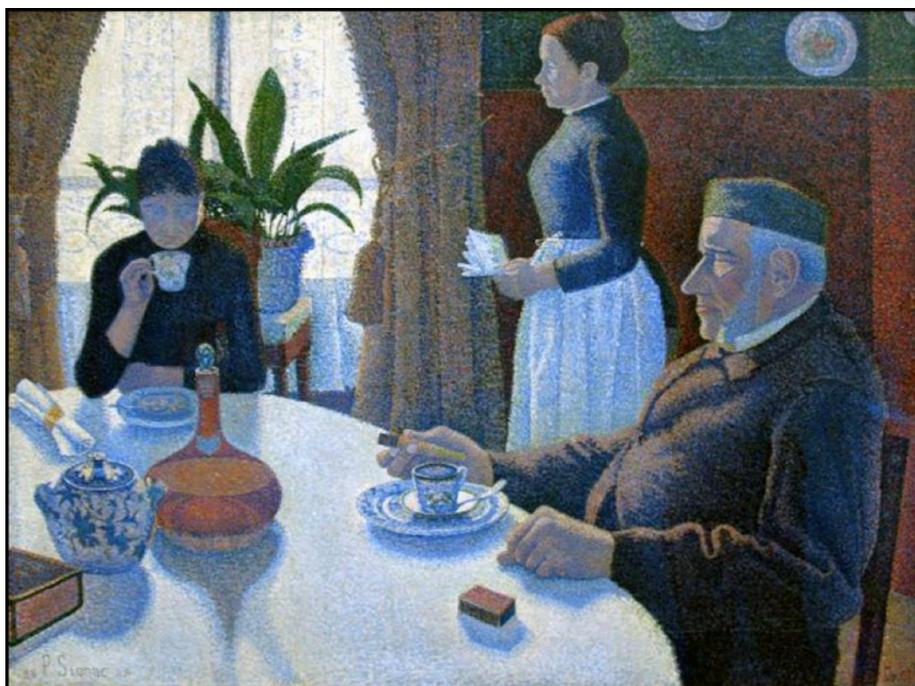


Ilustración 5. Paul Signac *La Salle à manger*, 1886-1887

En *La Salle a manger* (1886–1887) (Ilustración 5) la separación ritual de la pareja a la hora del té, con la sirvienta atendiéndoles igual de inexpresiva, no aporta señal ninguna de promesa actual o futura. La luz que se filtra desde el exterior en el cuadro de Signac, superando el visillo, aquí no simboliza esperanza, a diferencia de la luz revolucionaria que aparecería en un sinfín de viñetas anarquistas. Un cuadro relacionado es *Un dimanche* (1888–1890)

(Ilustración 6) donde la mujer mira por la ventana, quizás añorando una salida ociosa al nuevo uso, mientras el señor atiende el fuego en la chimenea. Hasta el gato no sabe dónde tiene que estar. Los detalles decorativos, cálidos y variados, con un dibujo muy moderno en el suelo, no llegan a establecer un entorno que sirviera de base para una renovada vida de convivencia y felicidad. Signac acabaría haciendo lo que a Seurat no le dio tiempo quizás: avanzar a través de estas visiones de una vida doméstica reprimida hacía una contra-realidad que permitiría su deslocalización futura al sur de Francia, en la proyección de una visión constructiva y optimista de la sociedad anhelada del futuro, anarquista por excelencia.

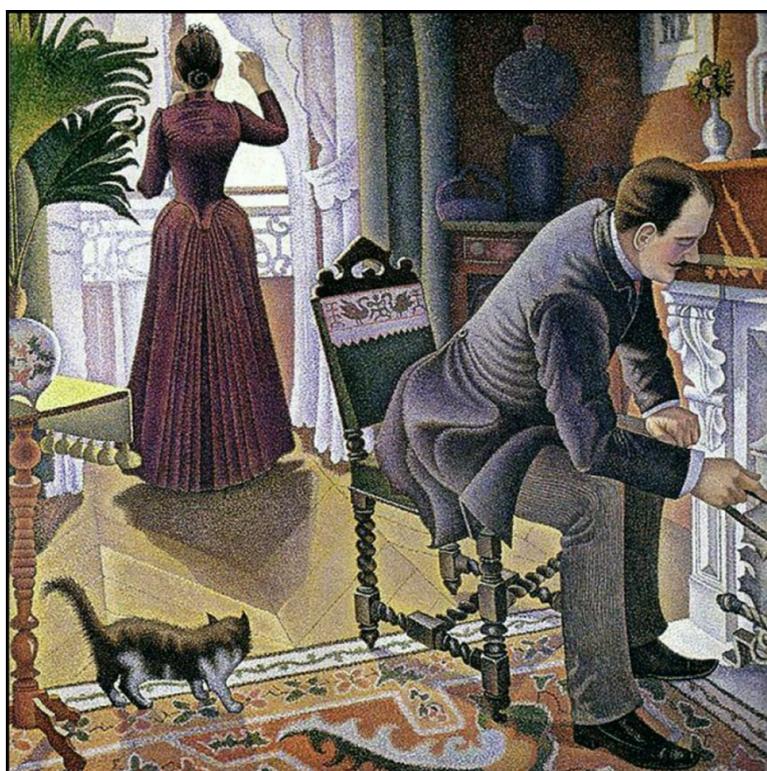


Ilustración 6. Paul Signac, *Un dimanche*, 1888-1890

Signac fue capaz de conseguir una visión unificada y por lo tanto inapelable, sin resquicios, que la aplicación rigurosa de la técnica divisionista acabaría reforzando más allá de cualquier consideración de contenidos representados.

En el neo–impresionismo, el placer de un espectáculo circense o la sosegada vida doméstica ya no existe como hecho objetivo valorable más allá del sistema estructural del dominio vigente.

Por su tema urbano y mensaje claramente revolucionario hay un cuadro de Signac que se debería comentar en esta sección, *Le Démolisseur* (1897–1899) (Ilustración 7).

Se suele analizar en relación con una litografía pareja, *Les Démolisseurs*, que Signac publicó el año 1896 en la revista anarquista *les Temps nouveaux*, dirigida por Jean Grave. Las dos obras tratan el mismo tema, con las composiciones ligeramente diferenciadas y las figuras giradas: dos trabajadores, picos en mano, destruyen un edificio golpe a golpe. Al fondo se perciben elementos edificados de una ciudad bajo la luz radiante de la anarquía.

La interpretación más habitual es la del obrero que desmonta el Estado capitalista,¹²⁹ una tarea ardua y lenta que no quita determinación y fuerza a las figuras. Un trabajador parece abrir camino hacia nosotros. En un texto

129 HERBERT y HERBERT, op. cit., p. 479.

de 1891 publicado en *la Révolte*, Signac dio pistas sobre su manera de entender el papel político del artista, quien también avanzaría pico en mano para dar un fuerte golpe al viejo edificio social.¹³⁰

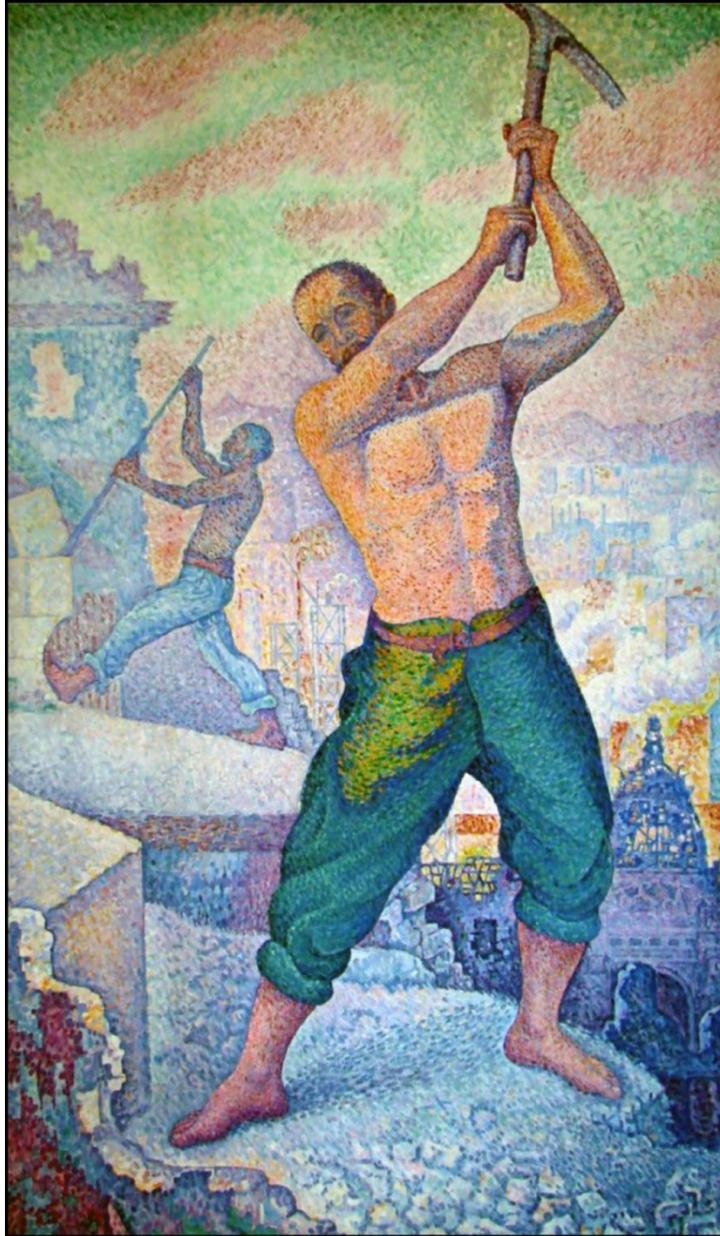


Ilustración 7. Paul Signac, *Le Démolisseur*, 1897-1899

130 Citado en LEIGHTON, John: “Les Démolisseurs”. En: *Signac 1863–1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, p. 255.

El manejo de la herramienta destructiva que el pintor imagina metafóricamente, en sentido estético, aquí cobraría presencia pictórica.

Sabemos por una entrada en su diario de principios de 1897 que Signac había concebido con un panel de *les Haleurs* (remolcadores de un barco) y otro de *les Constructeurs* (constructores). Es posible que el pintor hubiera proyectado los cuadros para un esperado encargo de la Maison du Peuple de Bruselas.¹³¹

4.1.4 Paisajes anarquistas

Lo que se representan como paisajes bucólicos de lugares rurales, con payeses paseando por algún camino, las escenas puntuadas por alguna indicación del mundo moderno como una línea ferroviaria o chimenea fabril, no parecen a primera vista demostraciones de un compromiso político radical en la pintura. En el caso del neo-impresionismo, es el estudio de la obra de Camille Pissarro la que más ha permitido avanzar en la comprensión del fondo anarquista de sus híbridos paisajes. En un

131 *Ibidem*. Durante el mismo periodo Signac intentó convencer a Victor Horta de aceptar el cuadro *Au temps d'harmonie* para el mismo proyecto (véase Capítulo 5 de este trabajo).

catálogo de 1980, Richard Brettell proponía una revisión a fondo de la obra del pintor a partir de la influencia unificadora de sus ideas políticas, “[...] qui influence Pissarro beaucoup plus que tout autre grand artiste de la fin de XIXe siècle.”¹³² Brettell argumentaba que una buena parte de la obra de Pissarro había sido mal entendida, y que tal incompreensión había contribuido a dar la imagen cliché que caracteriza a los movimientos impresionistas y neo-impresionistas en general. En cuanto a sus convicciones anarquistas, que le acompañan desde antes de la Comuna de París y durante los años de todos los Salones impresionistas (fue el único artista que participa en todos), se vieron reforzados por su lectura de autores como Élisée Reclus y Kropotkin, en los dos casos geógrafos y teóricos de paisajes humanos y naturales. La geografía anarquista le permitió fijar sus ideas sobre el mundo moderno, dando, según Brettell, “une armature conceptuelle a son oeuvre”.¹³³

Ya antes de su fase neo-impresionista, la armadura estaba puesta; los cuadros de Pissarro identifican la irrupción de la industria en los paisajes rurales, con chimeneas de fábricas y líneas ferroviarias marcando escenas malinterpretadas

132 BRETTELL, Richard: “Camille Pissarro: une révision”. En: *Pissarro*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux Ministère de la Culture et de la Communication, 1981, p. 13. Traducción: “[...] que influenciaron a Pissarro mucho más que todos los otros grandes artistas del fin del siglo XIX”.

133 *Ibidem*. Traducción: “[...] una armadura conceptual a su obra”.

como paisajes bucólicos. En este sentido es ilustrativo su reacción a la transformación industrial de pueblos rurales cercanos a sus lugares predilectos para la pintura a *plein air*. En Pointoise, en el río Oise, un afluente del Sena, Pissarro ve como al otro lado del río de su residencia se empieza a construir una fábrica inmensa, aprovechando la inauguración reciente de una vía férrea. En lugar de abandonar el lugar o buscar paisajes menos “comprometidos”, Pissarro incorpora las chimeneas, primero, y después la edificación fabril entera, en cuadros sucesivos. Tal y como lo resume Brettell, “la situación de la fábrica [...] constituía un pla estrategic clar, i com a anarquista compromes, va obligar Pissarro a contrastar les seves propies idees naixents sobre la propietat privada i el treball comectiu, amb la realitat del capitalisme industrial”.¹³⁴ Pintar la fábrica desde diversos ángulos para integrarla en el paisaje formaba parte de esta visión coherente, que a su vez no renunciaba nunca la búsqueda de una totalidad armonizada.

Previamente hemos visto, en el caso de *Une Baignade a Asnieres*, la fuerte influencia de la imaginación geográfica crítica-analítica sobre los neo-impresionistas, bajo la inspiración de Pissarro, Signac sucumbe a esta manera de

134 BRETTELL, “Pissarro i l'anarquisme...”, *op. cit.*, p. 62. Trad: constituía un plan estratégico claro, y como anarquista comprometido, obligó a Pissarro a contrastar sus propias ideas nacientes sobre la propiedad privada y el trabajo colectivo, con la realidad del capitalismo industrial

integrar industria en el paisaje en cuadros como *Les Gazometres, Clichy* (1886) (Ilustración 8), obra que curiosamente enfoca en primer plano la misma zona fabril que en el *Baignade* de Seurat aparece al fondo, más allá del puente.



Ilustración 8. Paul Signac, *Les Gazomètres, Clichy*, 1886

Otras obras de Pissarro mostraban una fascinación por los caminos, senderos para caminar a pie, pero también carreteras, ríos y puentes, las vías de comunicación esenciales para relacionar campo y ciudad en la nueva economía. A veces los personajes se movían por estas vías en armonía con los lugares, señal de un mundo equilibrado que incluía el trabajo rural como una realidad digna e integradora, fondo de una base comunitaria. A veces, al contrario, el payés lanzado al camino podía representar el

desarraigo del trabajador, obligado a buscar una vida nueva en otro lugar. Con indicar este sutil movimiento migratorio, Pissarro recordaba a las clases humildes, obligadas a desplazarse para ajustarse a los abruptos cambios de la época.

En el año 1869, Élisée Reclus había publicado su *Histoire d'un ruisseau* (Historia de un arroyo), la crónica de un viaje desde el manantial de un río hasta su punto final, un trabajo poético–analítico que explora las sutilezas del desarrollo humano al lado del agua.

Pissarro, atento al significado paisajístico del mundo moderno, fue fundamental a la hora de legar al neo–impresionismo lo que Robyn Roslak ha descrito como sus 'geografías imaginativas', analizadas a partir de la influencia del organicismo francés.¹³⁵

Como ocurre con la doble lectura de los caminos, aunque a veces el trabajador de campo se ve sometido a la exigencia explotadora sus tareas y el control del capataz o terrateniente, en la mayoría de las escenas de trabajo agrícola en la obra de Pissarro, como *La cosecha* (1882), el pintor representa un grupo de hombres y mujeres trabajando rítmicamente en un campo de trigo, en un “paisatge coblectiu sense demarcacions clares de propietat” donde “treballen plegats sense cap supervisió

135 ROSLAK, op. cit.

aparent”.¹³⁶ Tal y como concluye Brettell, “[...] al món d'igualtat, d'abundancia compartida, summament anarquista i ideal de Pissarro, no hi ha diners, no hi ha terratinent, no hi ha jerarquia”.¹³⁷ Esta visión del mundo solo sería posible si el trabajo de campo en zonas rurales cercanas a París no se sometiese al imperativo voraz de alimentar las multitudes dedicadas a mantener viva y boyante la maquinaria pujante de la capital.



I. 9. Camille Pissarro, *La cueillette des pommes*, Éragny-sur-Epte, 1888

136 BRETTELL, “Pissarro i l'anarquisme...”, *op, cit.*, p. 63. Tr.: paisaje colectivo sin demarcaciones claras de propiedad” donde “trabajan juntos sin ninguna supervisión aparente

137 *Ibidem*, p. 64. Tr.: en el mundo de igualdad, de abundancia compartida, sumamente anarquista e ideal de Pissarro, no hay dinero, no hay terrateniente, no hay jerarquía

Quizás los cuadros dentro del neo–impresionismo que mejor expresan los valores de cooperación armoniosa, sin tener que estigmatizar la vida campesina ni llevarla a una idealización romántica, son aquellos que se dedican al tema de la recogida de fruta (entre ellos *La cueillette des pommes* (1886), y *La cueillette des pommes Éragny–sur–Epte* (1888) (Ilustración 9).

En los dos casos las figuras están dispuestas en la sombra de un árbol; se dedican a su tarea con tranquilidad y paciencia, lo que evoca un ‘sueño eterno’; en la primera obra, de 1886, una de las mujeres se dedica a comer una manzana sin prisas, dando la espalda a la actividad laboral de sus compañeras.¹³⁸ Lejos de idealizar la vida rural por motivos románticos, la visión anarquista del entorno agrícola profiere ejemplos de una sociedad resistente por

138 La obra se expuso en el último Salón Impresionista en 1886. En un libro sobre el impresionismo de principios del siglo XX George Moore dedicó al cuadro una descripción singular: “Les silhouettes paraissent se mouvoir comme dans un reve; la vie ici nous apparait sous une forme inhabituelle dans un monde aux couleurs tranquilles et aux aspirations heureuses. Ces pommes ne tomberont jamais des branches, ces paniers que remplissent les jeunes filles courbées ne seront jamais pleins, ce jardin est un jardin que la vie ne peut offrir mais que le peintre a représenté dans un reve éternel de violet et de gris.” Citado en *Pissarro, op. cit.*, p. 126. Tr.: Las siluetas parecen moverse como en un sueño; la vida aquí se nos presenta de una forma insólita en un mundo de colores tranquilos y aspiraciones felices. Estas manzanas nunca caerán de las ramas, estas cestas llenas por jóvenes encorvadas nunca estarán llenas, este jardín es un jardín que la vida puede ofrecer pero que el pintor ha representado en un sueño eterno de púrpura y gris.

naturaleza a las jerarquizaciones y relaciones de explotación del nuevo capitalismo industrial.

4.1.5 La denuncia impresa

A finales de la década de 1880 los editores de revistas políticas y sociales empezaban a considerar las posibilidades de incluir imágenes en sus publicaciones, con la idea de ilustrar conceptos y aportar un discurso visual a sus reflexiones escritas. Al principio personajes como Jean Grave, el más importante de los editores anarquistas franceses y un teórico conocido por la difusión de las ideas de Reclus y Kropotkin, intentaban conseguir fondos de imágenes de otras revistas ilustradas; no le importaba mucho las convicciones de sus autores, ni tampoco miraba por la coherencia de las intenciones originarias de lo representado. Este tipo de contradicción se vio un par de años más tarde cuando Signac, en un artículo publicado en *La Révolte*, elogiaba la capacidad emotiva de un cuadro de Ernest Meissonier, *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848* (1850), donde las víctimas de la represión de los actos revolucionarios de 1848 se amontonaban entre los adoquines levantados, en una calle desolada de París. Signac sabía perfectamente que Meissonier era un ultra-reaccionario, además de haber ganado fama en

aquella época como el auto–designado azote de Courbet.¹³⁹ El tema de cómo debería un artista comprometido manifestarse políticamente a través de su obra fue de los más discutidos en los intercambios entre Grave y los artistas neo–impresionistas. Pero al principio Grave solo imaginaba la imagen como un complemento a los escritos, por lo que los artistas, “had to infer that Grave took art to be merely a visual extensión of political agitation; his use of the term *propagande de l'image* reinforced that assessment.”¹⁴⁰

Estamos hablando de una coyuntura excepcional para la producción de imágenes en el contexto editorial, ya que la primera revista anarquista en encargar obra gráfica satírica específicamente de artistas visuales fue la publicación radical de Émile Pouget, *Le Père Peinard*, a partir de 1889. La revista *La Révolte* le siguió poco después¹⁴¹, seguidas por un número ingente de publicaciones. Se calcula que antes de la represión de la prensa anarquista a partir de las leyes de 1893, existían 247 revistas periódicas anarquistas en Francia; muchas contaban con la colaboración de ilustradores afines. Recuperadas de la censura algunos años

139 HUTTON, John G., *Neo–Impressionism and the Search for a Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin– de–Siècle France*, Londres y Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1994, p. 104

140 *Ibidem*, p. 99. Traducción: “[...] tenían que deducir que Grave entendía el arte como una mera expresión visual de la agitación política; su uso del término *propaganda de la imagen* refuerza esta valoración”.

141 *Ídem*.

después, hacia 1896, había más de 350 publicaciones¹⁴². Ya hemos visto con el caso de la edición de *Les démolisseurs* de Signac, comentado anteriormente, que muchos pintores vieron en las revistas radicales y sus imprentas la posibilidad de difundir sus obras e ideas simultáneamente, además de contar con otra fuente de ingresos.

A partir de sus estudios primerizos de los archivos de Grave, Pouget y otros editores, realizados a partir de los años 50 del siglo pasado, Robert y Eugenia Herbert hicieron una aportación fundamental a la identificación de la base anarquista del círculo neo–impresionista. Lejos de la línea de interpretación metafórica posterior que ha requerido la pintura neo–impresionista, los Herbert dieron relieve a los dibujos y viñetas de denuncia social que revelaban las convicciones políticas y sociales de sus autores, en algunos casos desvelando la autoría de obras publicadas originalmente bajo seudónimo o bien anónimamente. Entre los neo–impresionistas, Lucien Pissarro y Maximilien Luce colaboran activamente con *Le Père Peinard*. Pissarro hijo colabora con la revista a partir de 1890, por ejemplo, con una crónica visual seriada, *Fille–Mère* (1890), que cuenta la historia de una joven obrera que se queda embarazada del hijo del dueño, dejada sola a su infortunio.¹⁴³

142 *Ibidem*, p. 50.

143 LAY, H. G.: “Réflecs d'un gniaff: On Émile Pouget and *Le Père Peinard*”. En: *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth–Century France*, Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski

Más tarde, durante la etapa de exilio de la revista en Londres, produce xilografías para un ciclo de folletos sobre temas diversos.

Lucien no estaba siempre convencido del uso que hacía Pouget de sus gráficos, ya que Pouget se esforzaba en integrar texto e imagen para comunicar propagandísticamente a sus lectores, poco formados en temas culturales.

Después de publicar un dibujo dedicado al poder seductivo del capitalismo, una máscara agradable que oculta un cuerpo de serpiente (*Le Capital et la Charité*, (1891)), Lucien se queja a su padre de que Pouget solía rechazar las construcciones compositivas más alegóricas o poéticas por corresponder a mentes sofisticadas, ya que sus lectores eran gente sencilla. Según Lay, las estrategias visuales de Pouget se concebían para fomentar “the literalization of conceptual critique [...] and to help his readers negotiate the distance between critical abstractions and their concrete manifestations.”¹⁴⁴

Como ocurrió con Lucien Pissarro, Maximilien Luce dejaba al lado la técnica divisionista cuando se trataba de colaborar

(eds.), Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1999, pp. 110–115.

144 *Ibidem*, p. 116. Traducción: “[...] la expresión literal de la crítica conceptual [...] y ayudar a sus lectores a comprender la distancia entre las abstracciones críticas y sus manifestaciones concretas”.

con las revistas anarquistas. Sin la posibilidad de reproducir imágenes en color, el divisionismo no tendría sentido. Luce se dedicaba a hacer numerosos dibujos de denuncia anti-militarista para *Le Père Peinard*, recordando el papel de las tropas francesas en la represión interna de huelgas, como la matanza de Fourmies en 1891.



Ilustración 10. Maximilien Luce, *Patrie*, 1891

En *Souvenance de Massacres* (1892), un soldado borracho pisa los cuerpos de sus víctimas; en una mano ondeaba una bandera con una lista de atrocidades del ejército, entre ellas la represión de la Comuna de Paris de 1871 y Fourmies. En

el pie de imagen el soldado expresa su satisfacción después de una sesión de práctica de tiro. Su proximidad a temas obreros y de compromiso social con los movimientos populares explica la afinidad de Luce con la línea más directamente virulenta de ciertas revistas de la época, como se ve en la ilustración *Patrie* (1891) (Ilustración 10) claramente inspirado en los *Desastres de la Guerra* de Goya (se publicó en *Almanach du Père Peinard*, en 1894).

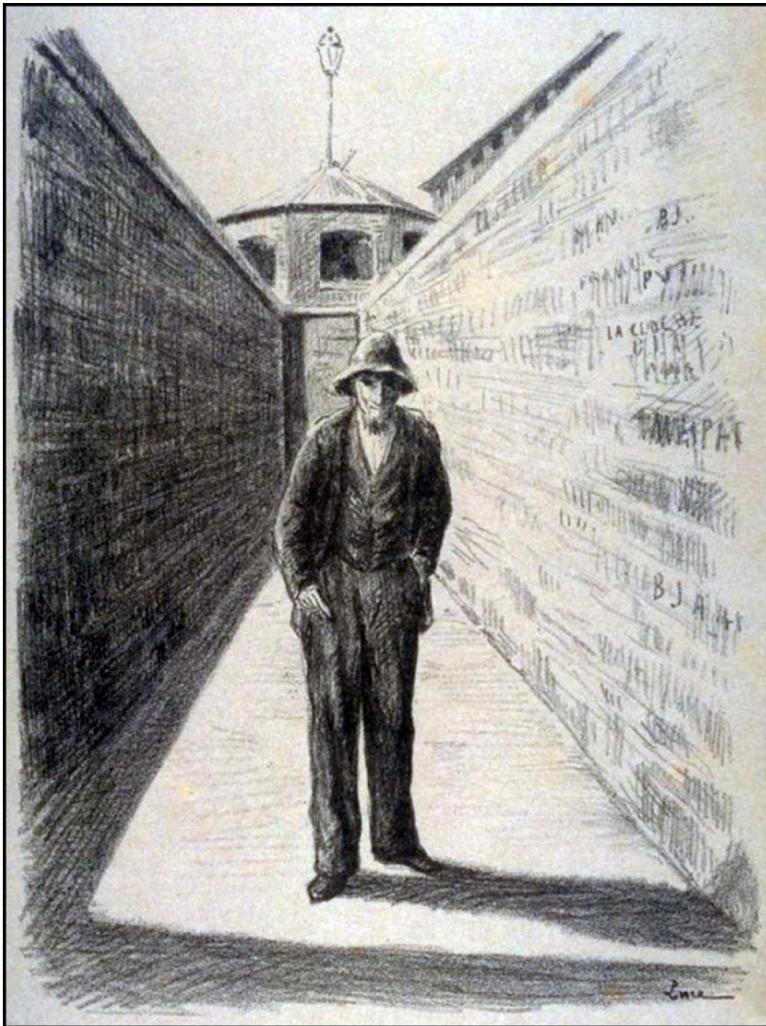


Ilustración 11. Maximilien Luce, *Fénéon à Mazas*, 1894

Después de la aprobación a partir de finales de 1893 de las

primeras leyes contra el terrorismo anarquista, conocidas como “*les lois Scélérates*”,¹⁴⁵ se perseguía cualquier incitación o apología de actos violentos, fuese oral, escrita o gráfica. En lo que se conoce por *Le Procés des Trente* (El Proceso de los Treinta) Luce acaba en la cárcel de Mazas junto con Fénéon y otros artistas e intelectuales, así como muchos activistas de las clases populares y artesanales. Durante los 40 días largos que duraba la encarcelación y juicio correspondiente, Luce produce numerosas imágenes de la experiencia. En el libro *Mazas* (1894), con texto de Jules Valles, en una edición limitada de 250 ejemplares, se reproducían 10 litografías, 9 a toda página. La imagen más conocida es del mismo Fénéon paseando solo por un pasillo exterior entre dos paredes altas, una marcada con graffitis, y la torre de vigilancia *panóptica* a fondo (Ilustración 11).

Quizás la obra comprometida más completa hecha por uno de los neo–impresionistas fue *Turpitudes Sociales*, un libro único de 28 dibujos sobre papel que Camille Pissarro regaló a sus sobrinas londinenses a finales de 1889.¹⁴⁶

Las imágenes son un retrato de las contradicciones sociales y humanas provocadas por el capitalismo, con París

145 El término significa “las leyes malvadas”. Véase MAITRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France*, París: Éditions Maspero, 1975, sobre todo el Capítulo 6, “*Le Procés des Trente. Fin d'une époque,*” pp. 251–261.

146 Más tarde Pissarro añadió dos dibujos más. El libro se ha editado posteriormente. Véase PISSARRO, Camille, *Turpitudes Sociales*, prefacio de Henri Mitterand, París: Presses Universitaires de France, 2009.

como escenario principal. En la primera imagen un vagabundo contempla desde lo alto (quizás desde Montmartre) la capital francesa, con la recién estrenada Torre de Eiffel al fondo.

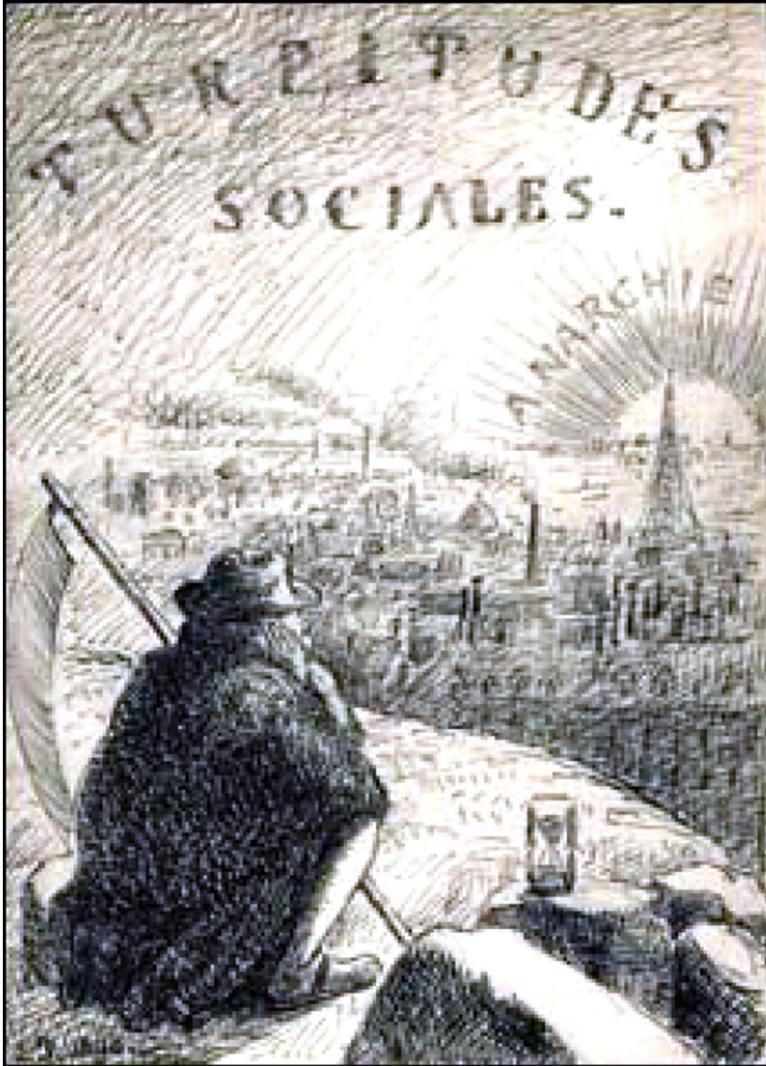


Ilustración 12. Camille Pissarro, *Turpitudes Sociales*, 1889-1890

Un halo de luz emana del monumento, con la palabra “Anarchie” escrito en el cielo (Ilustración 12). El resto de las imágenes constituyen un contrapunto, nada alentador, con representaciones contrastantes de las arrogancias de banqueros, capitalistas y las miserias de los “esclavos” del

sistema económico vigente. Tanto unos como otros encuentran en el suicidio una legítima salida al sistema.¹⁴⁷

A lo largo de la década de 1890 Camille Pissarro también contribuye con dibujos de personajes humildes para las revistas de Grave, normalmente con la voluntad de reforzar su visión de la dignidad de los obreros y campesinos ante la presión del cambio social. Así que el compromiso de los neo–impresionistas con el papel social de las publicaciones anarquistas no se limitaba a solo algunos artistas del círculo. Siguiendo el ejemplo de Pissarro padre con sus representaciones de gentes humildes, más adelante Henri–Edmond Cross y Théo Van Rysselberghe aportarían imágenes gráficas para las publicaciones anarquistas.¹⁴⁸

La producción de dibujos y obra gráfica por parte de los neo–impresionistas no se puede destacar como algo específico a este grupo de artistas durante el periodo convulsivo de la última década del siglo.

Denunciar a los clérigos o los banqueros fue algo que se podía hacer incluso como republicano liberal, por lo que un tipo de propaganda de imagen ácida e hiriente podía provenir de sectores diversos. Además, creadores conocidos por sus afinidades anarquistas pero nada

147 HUTTON, John: “Camille Pissarro's *Turpitudes Sociales* and Late Nineteenth–Century French Anarchist Anti–Feminism”, *History Workshop Journal* (1987), vol. 24 núm. 1, pp. 32–61.

148 Véase HERBERT y HERBERT, *op. cit.*

interesados en la técnica divisionista hicieron aportaciones importantes.

No siempre se puede siquiera distinguir estilísticamente entre las contribuciones de los diferentes colaboradores, ya que más allá de su compromiso pictórico con el divisionismo en sus oleos sobre tela, era habitual ceñirse a los patrones y tendencias propios de los medios; el mismo formato de revista y los contenidos de los textos acababan marcando el estilo del dibujo.

Sin embargo, es verdad que artistas como Théophile Steinlen, uno de los dibujantes y grabadores comerciales de más influencia de la época, o Félix Vallotton, afiliado con Les Nabis y autor de una famosa serie de xilografías sobre la detención de anarquistas en 1892, se distinguían en sus colaboraciones y se mantenían fieles a los estilos más representativos.

4.2.1 Dos ejemplos de la problemática anarquista en el ámbito social

En la última sección de este capítulo consideramos aquellos aspectos del compromiso de los

neo–impresionistas con la ideología anarquista que no dependían de su expresión creativa, o bien apuntaban a marcos y escenarios más allá de la producción artística en sí. La categoría es tan amplia que no se puede abarcar en el contexto limitado de este trabajo.

Proponemos dos ejemplos de la dificultad de identificar en clave anarquista a ciertas acciones e iniciativas fuera del ámbito estricto de la creación artística. El primero es el Salón de los Independientes, proyecto que surgió del núcleo de artistas que después se identificarían con el neo–impresionismo, y en oposición a los salones oficiales y sus sucesores. El segundo es el Caso Dreyfus, que agita un virulento cóctel de patriotismo, militarismo y anti–semitismo hacia fines del siglo. ¿Qué significa que muchos de los neo–impresionistas se encontraron entre el reducido grupo de personajes culturales que firmaron a favor de reabrir el caso después del famoso “J'Accuse” de Zola?

En el caso de los salones, el mero hecho de crear alternativas al salón oficial no puede entenderse como algo intrínsecamente radical. El original *Salon des Refusés*, de 1863, fue iniciativa del propio emperador Napoleón III, un intento de suavizar el malestar ante la dureza del jurado de aquel año, que había dejado miles de obras fuera.¹⁴⁹ Los

149 REWALD, John, *Historia del impresionismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994 p. 79–86.

Salones Impresionistas, por su parte, claramente representaban una separación estilística del academicismo y un primer paso vanguardista. Pissarro, quien redactó los primeros estatutos para los impresionistas copiando el modelo de una asociación artesanal parisina¹⁵⁰, fue el único artista que participó en todos los salones, de 1874 a 1886; después de su primera participación no volvió a exponer más en el Salón oficial. Sin embargo, los impresionistas tenían un concepto algo restringido de su vanguardismo. Solían limitar la entrada a un grupo reducido, como ocurrió con los ocho artistas que participaron en la séptima exposición en 1882. Además, los impresionistas se financiaron desde el principio con el apoyo de los marchantes principales del impresionismo, como Durand-Ruel, por lo que su vanguardismo selectivo se podía entender también en función de las necesarias estrategias del mercado.¹⁵¹

Una parte de los artistas que después se identificarían como neo-impresionistas –Seurat, Signac y el hijo de Pissarro, Lucien– pudieron exponer en la última sala del Salón Impresionista de 1886; Pissarro padre optó por unirse a ellos, en una escenificación de la ruptura parcial, después reforzada por el nombre “neo-impresionista”, acuñado por Fénéon. Sin embargo, dos años antes, en 1884, muchos futuros neo-impresionistas (los Pissarro, Signac, Seurat,

150 HUTTON, *Neo-impresionism...*, *op. cit.*, p. 89.

151 REWALD, *op. cit.*, p. 370.

Angrand, Dubois–Pillet, más algún otro, como Odilon Redon) habían creado la Société des Artistes Indépendants, con la voluntad de eliminar los jurados y permitir entrar a todo el mundo, un gesto radicalmente igualitario y democratizador que representaba la afronta más directa al poder de la academia. Ya no existirían filtros entre la creación y el público. Fue el primer Salón de los Independientes. Dos años después se organizó otra vez, en paralelo al Salón Impresionista de 1886. Durante décadas el Salón de los Independientes, siempre asociado con el neo–impresionismo (Signac fue su presidente de 1908 hasta su muerte en 1935) se elogiaba en círculos artísticos y progresistas precisamente por mantenerse fiel a sus principios, más allá de las obras ahí expuestas.¹⁵² El Salón, evolucionado y dividido por disciplinas, todavía existe y funciona en París.¹⁵³ ¿Debemos entender que el impulso del Salón de los Independientes corresponde a una expresión de valores anarquistas? Para responder adecuadamente a la pregunta se tendría que investigar con más detenimiento el fondo ideológico del Salón, su relación con los demás salones y exposiciones, y el contexto expositivo y mercantil de la época.

152 DYMOND, Anne: “A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France”, *The Art Bulletin*, vol. 85, núm. 2 (junio, 2003), p. 363.

153 Online a (consultado 2 de junio, 2016): <<http://www.artistes-independants.fr/>>.

Igual de complejo en su condición como posible actividad anarquista fue la botiga neo–impresionista abierta a finales de 1893 en la rue Laffitte, una calle conocida por sus muchas galerías modernas. En una carta a Pissarro, Signac describió el proyecto así: “Groupement anarchiste –tour de vitrine régulier– renouvellement de l'exposition tous les mois.”¹⁵⁴ Insistió en el mérito de poder circunvenir los caprichos de los marchantes. Los artistas pagarían una tasa anual simbólica y solo un 20% de las ventas irían a pagar gastos. El proyecto tenía de sponsor al Conde de La Rochefoucauld, patrón de los artes y también pintor. Pero la dificultad principal se hallaba en la naturaleza del mercado: sin tener alguien al frente de la galería sensible a los vaivenes mercantiles y con contactos entre coleccionistas, no podía funcionar. Al final fue asimilada por Lucien Moline, que la convirtió en la conocida Galerie Laffitte.¹⁵⁵ No obstante, el proyecto de una galería auto–gestionada por los propios artistas y políticamente conceptualizada anticipa prefigurativamente la emergencia durante el último medio siglo de espacios de arte independientes, auto–gestionados por los propios artistas.

Algo parecido ocurre con el compromiso de muchos

154 DISTEL, Anne: “Portrait de M. Paul Signac, yachtman pratiquant, homme de lettres, indépendant et révolutionnaire”. En: *Signac 1863–1935, op. cit.*, p. 45. Tr.: Grupo anarquista –vidriera regular– renovación de la exposición cada mes

155 HUTTON, *Neo–impressionism...*, *op. cit.*, p. 89–90.

neo–impresionistas con causas ajenas a sus vivencias estrictamente artísticas, como el Caso Dreyfus. No todos los artistas de la época optaron por dar su apoyo al Capitán Alfred Dreyfus y en contra la manipulación de la evidencia y la condena injusta, hechos expuestos a la luz pública desde un momento relativamente temprano del proceso. Algunos artistas se aliaron patriotamente con los estamentos oficiales, expresándose sin tapujos en términos anti–judíos.¹⁵⁶ Pero entre los círculos neo–impresionistas el apoyo a través de la firma de peticiones y donativos fue casi unánime, cosa que les exponía a considerable presión social: la histeria escenificada y la violencia desenfrenada de los *antidreyfusards* durante casi una década, incluso después de las confesiones de los que habían manipulado las pruebas y la restitución del militar judío, fragmentó la sociedad francesa.

Aquí también, la complejidad del caso y el papel específico de intelectuales y otras figuras del sector cultural, con Zola por delante, obligaría a una investigación más profunda antes de poder calibrar el significado *anarquista* del rechazo por parte de los neo–impresionistas de la tergiversación judicial del caso.¹⁵⁷ Veremos más adelante, no obstante,

156 Cezanne y Degas entre ellos. Para la transformación de Edgar Degas en antisemita en el contexto del caso Dreyfus, véase NOCHLIN, op. cit., capítulo 8: “Degas and the Dreyfus Affair: A Portrait of the Artist as an Anti–Semite”, pp. 141–169.

157 La bibliografía sobre el caso Dreyfus es muy amplia. Un estudio reciente sobre el papel público de los intelectuales y artistas en el Caso

que la relación antagónica entre corrientes anarquistas y el ejército francés ya se había acentuado por otros motivos justo en vísperas del caso.

Una de las mejores maneras de entender cómo el compromiso político de los neo–impresionistas superaba el marco de su producción artística es la manera en que eliminaban de su obra la necesidad imperativa de canalizar causas políticas. No necesitaban depositar en su producción artística el peso total de su activismo, ya que se extendía fuera de ella. Para los neo–impresionistas era más importante defender un concepto de libertad creativa que, por otra parte, no significaba en absoluto la despolitización de su obra o de sus vidas.

De la misma manera que sus cuadros no tenían que responder a una utilidad política, los neo–impresionistas formulaban un concepto extra–artístico de la belleza: lo bello también se encontraría fuera de la obra. Tema estético históricamente vinculado a las propiedades del cuadro, la belleza en el neo–impresionismo se desvincularía del arte para re–erigirse en valor de la anhelada sociedad anarquista, una propiedad menos artística que social.

Por último, analizamos la cuestión de la acusación contra miembros del círculo neo–impresionista de participar,

Dreyfus es: CONNOR, Tom, *The Dreyfus Affair and the Rise of the French Public Intellectual*, Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.

directa o indirectamente, en actos de violencia política. La evidencia de la época demuestra un alto grado de apoyo, intelectual y material, a lo que se llamaba la propaganda por el hecho, que iba de las manifestaciones y las huelgas a actos puntuales, altamente simbólicos, de violencia contra la propiedad y las personas. En el París de las bombas anarquistas, los neo–impresionistas no se quedaron con los brazos cruzados.

4.2.2 La libertad artística

El vínculo ineludible entre los neo–impresionistas y las ideas anarquistas no les conducía a la defensa cerrada de los teóricos anarquistas más destacados. Esta consideración, que veremos más adelante en relación con la violencia anarquista, se manifiesta en su distanciamiento de las ideas expresadas por Proudhon en su defensa de Courbet, o de otros teóricos anarquistas como Kropotkin¹⁵⁸,

158 En su carta “A los jóvenes” (1880) Kropotkin llama a los creadores, artistas incluidos, a abandonar las inercias de la creatividad burguesa y unirse a la causa socialista. “Pero si vuestro corazón late verdaderamente al unísono con el de la humanidad; si como verdadero poeta os ocupáis de las realidades de la vida (...) no podéis permanecer neutral y vendréis a colocaros al lado del oprimido, porque sabéis que lo hermoso, lo sublime, el espíritu mismo de la vida están al lado de aquellos que luchan por la luz, por la humanidad.” Descarga online a (consultado 25 mayo, 2016): <<http://ordenanarquista.files.wordpress.com/2011/10/a-los-jc3b3venes-pi>

que parecían querer someter al artista a los imperativos instrumentales de una causa política. En su *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865), Proudhon elabora un doble discurso crítico. Por un lado, el arte ejercido por élites al servicio de un fragmento dominante de la sociedad ha llegado a su fin. Este concepto tenía que reemplazarse con la representación de la totalidad de la realidad social, donde el arte es un medio más para el combate político y social. En la realización de esta visión, Proudhon insistía en la capacidad de cada individuo como agente creativo. Por el otro lado, el nuevo arte habría que ser eminentemente social, al servicio de la nueva sociedad, y esta misión social sería su justificación.¹⁵⁹

Aunque Proudhon defendía el ejercicio de la creatividad con total libertad una vez conseguido el marco social nuevo, hubo reacciones importantes contra la aparente instrumentalización de la cultura para fines políticos.¹⁶⁰ La más conocida fue la de un joven Émile Zola, quién reunió en *Mes haines, causeries littéraires et artistiques* (1866), sus primeros escritos sobre el arte. En “Proudhon et Courbet”,

otr-kropotkin.doc>.

159 SALÁUN, Christophe: “De l'art utilitaire a l'autonomie de l'artiste: le cas Courbet”. En: *Pierre-Joseph Proudhon / Émile Zola, Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, París: mil et une nuits, 2011, pp. 156–158. Véase también RESZLER, *op.cit.*, pp. 22–35.

160 Al morir antes de la publicación del libro, no podemos especular acerca de un posible diálogo entre Proudhon y sus detractores sobre la cuestión social del arte.

originalmente publicado en 1865, Zola se lamenta de la distorsión de la obra de Courbet a manos de Proudhon, convertido en pintor “humanitaire”¹⁶¹ y “publiciste”¹⁶². Si Courbet es un predicador, predica en el desierto; pero si realmente merece nuestra admiración, la merece únicamente por la manera enérgica que expresa su personalidad como creador, señal de su conocimiento de la realidad y capacidad de representarla. Zola hace una defensa férrea de la personalidad del creador y su independencia ante cualquiera de sus propósitos creativos. Con su estilo agudo y brillante, Zola se burla del intento de Proudhon de convertir a Courbet en un moralista maestro de escuela cuyos cuadros solo se valorarían en función de su capacidad de cumplir con una función estricta de significación: “Et Proudhon examine ainsi chaque toile, les expliquant toutes et leur donnant un sens politique, religieux, ou de simple pólce des moeurs”.¹⁶³

Tampoco los neo–impresionistas querían convertirse en vigilantes de la moral, acercándose más a la óptica de Zola, a pesar de lo que podía suponer una afinidad mayor con un profeta anarquista como Proudhon. Todos defendían la

161 ZOLA, Émile: “Proudhon et Courbet”. En: *Pierre–Joseph Proudhon / Émile Zola*, op. cit., p. 139.

162 *Ibidem*, p. 140.

163 *Ibidem*, pp. 144–145. Tr.: Y Proudhon examina así cada lienzo, explicándolos todos y dándoles un sentido político, religioso o simplemente moral.

libertad absoluta de la creación del artista en la persecución. Entre sus muchos intercambios por carta no se recrimina nunca una falta de compromiso político en la obra. Signac, por ejemplo, dedica muchos esfuerzos a convencer a Jean Grave de la importancia de la libertad artística, más allá de la defensa de programas. Esto se ve en un texto de 1891 que publica bajo seudónimo en la revista de Grave *La Révolte*, titulado “Impressionnistes et révolutionnaires”. Insistía en que sería un error, del tipo cometido por revolucionarios bien-intencionados como Proudhon, pedir que toda obra de arte tenga un impulso socialista preciso.¹⁶⁴ Signac formula la idea de que la innovación en el arte pueda estar asociada a la revolución en la política, pero que sería un error pensar que el arte tenía un carácter abiertamente propagandista:

“Le peintre anarchiste n'est pas celui qui représentera des tableaux anarchistes, mais celui qui, sans souci de lucre, sans désir de récompense, luttera de toute son individualité contre les conventions bourgeoises et officielles par un apport personnel. Le sujet n'est rien ou, du moins, qu'une partie de l'effort, pas plus important que les autres éléments, couleurs, dessin, composition.”¹⁶⁵

164 Citado en HUTTON, *Neo-impressionism...*, op. cit., p. 251.

165 SIGNAC, Paul, en *Les Temps Nouveaux*, no. 32, 7–13, diciembre 1895. Citado en TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, revolutions sans images?*, París: Éditions Champ Vallon, 2004, p. 471. Traducción: “La

La aportación personal del creador en el desmontaje de las convenciones burguesas y oficiales estaría en la base de la pintura anarquista, según Signac. Y eso se podría conseguir incluso fuera de la obra, en el mismo ejercicio de una libertad no aburguesada. Así que los neo-impresionistas se esfuerzan a rechazar la distinción entre el arte por el arte y el arte social, así dando relieve al amplio margen de maniobra que se auto-otorgaban en el ejercicio de sus compromisos políticos, no necesitaban canalizarlos a través de un programa, que por otra parte comprometería su espíritu anarquista de libertad.

Pissarro, en una carta al escritor Octave Mirbeau de 1892, también descartaba el sentido instrumental de un 'arte anarquista': "Je me suis demandé ce qu'un homme de lettres entendait par art anarchiste?... Y a-t-il un art anarchiste? Tous les arts sont anarchistes quand c'est beau et bien! Voilà ce que j'en pense".¹⁶⁶ La aparente banalidad

pintura anarquista no es aquella representada en los cuadros de los anarquistas, pero aquella que, sin anhelo de lucro, sin deseo de recompensa, luchará con toda su individualidad contra las convenciones burguesas y oficiales para hacer una aportación personal. El sujeto no es nada más, o al menos, que una parte de la obra, pero no más importante que los otros elementos, los colores, el dibujo y la composición".

166 PISSARRO, Camille: "Carta de Camille Pissarro a Octave Mirbeau (Éragny, 30 septiembre, 1892)". En: *Correspondance de Camille Pissarro*, 1988, T. 3, p. 261. Citado en TILLIER, *Ídem*. Traducción: "Yo me pregunto lo que un hombre de letras entiende por el arte anarquista [...] ¿Existe un arte anarquista? ¡Todas las artes son anarquistas si son bellas y buenas! Eso es lo que yo pienso".

de la fórmula –“beau et bien”– demuestra hasta qué extremos iría un pintor radicalmente comprometido como Pissarro en la defensa de una noción de libertad subjetiva e intuitiva.

En aquella época Jean Grave empieza a publicar ilustraciones de denuncia social, por lo que solicita la colaboración de un gran número de artistas, entre ellos los neo-impressionistas. Pintores como Henri-Edmond Cross y Théo Van Rysselberghe le responden con amabilidad, explicando sus dificultades para producir obra a conciencia para acompañar el contenido textual¹⁶⁷ (más adelante los dos acabarían publicando imágenes en revistas anarquistas, pero de manera muy puntual). Grave llega a aceptar la diversidad de matices sobre el activismo artístico de posibles colaboradores (desde la no colaboración hasta la colaboración libre, llegando a trabajos radicalmente propagandísticos como los de Luce), ya que entiende que en una sociedad anarquista todos los ciudadanos habrían de tener la posibilidad de disfrutar de su propia libertad. La libertad artística prefigura un rasgo esencial de la anarquía anhelada del porvenir. Sin tener que atender al peso del contenido narrativo explícito, el artista puede quedarse en el dominio de lo estético, que, por otra parte, como ya hemos visto en nuestro análisis del divisionismo, tenía lecturas coherentes con la anarquía.

167 TILLIER, *op. cit.*, p. 472.

Al defender su independencia, ahora en palabras de Signac, los “pur esthetes, révolutionnaires par temperament” atestarían “un solide coup de pioche au vieil édifice social”.¹⁶⁸ Para demoler a la sociedad capitalista hacían falta herramientas deconstructivas diversas: picos para demoler la edificación capitalista en manos de obreros; el temperamento revolucionario de la pura estética en manos de artistas. La conclusión de Signac tenía forma de ecuación: “Justice en sociologie, harmonie en art: meme chose”.¹⁶⁹ Del valor ético de la armonía artística referida, hablaremos en el capítulo siguiente.

4.2.3 La belleza

Con la misma firmeza con que vaciaban la obra de un imperativo social manifiesto en los contenidos, los neo–impresionistas entendían que tampoco se podía insistir en la constatación de valores estéticos clásicos como la belleza.

168 Citado en: HERBERT y HERBERT, *op. cit.*, p. 479. Traducción: “[...] los estetas puros, revolucionarios por temperamento” [asestarían] un fuerte golpe de piqueta contra el viejo edificio social”.

169 LEIGHTON, John: “Paul Signac 1863–1935. Présentation”. En: *Signac 1863–1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, p. 28. Traducción: “Justicia en sociología, armonía en arte: la misma cosa”.

Referencias a la belleza son frecuentes en escritos anarquistas, ya desde la primera época de su elucidación; casi nunca se refieren a una propiedad de la obra, a diferencia de otras nociones como la armonía. El hecho tiene su lógica: una teoría de organización social y política que se proyecta como respuesta a la falta de libertad humana y el sufrimiento bajo las condiciones de represión capitalista, busca asociar su solución visionaria con un valor agradable y positivo. La belleza entonces sería un valor o condición de la sociedad nueva, por lo que la vida de sus ciudadanos, agentes activos en su construcción, se alimentaría de ella. La promesa de una belleza social superaría cualquiera noción de belleza artística. En un texto conocido, originalmente titulado “A Beautiful Ideal”, la pensadora anarquista Emma Goldman constata que “real wealth consists in things of utility and beauty, in things that help to create strong, beautiful bodies and surroundings inspiring to live in.” Así que la belleza es un bien que se encuentra no solo en el entorno geográfico y ambiental, sino también en los cuerpos saludables de las personas involucradas y en su producción material, utilitaria y cultural. En el mismo ensayo Goldman reconoce que incluso para muchos de sus detractores, la belleza de la propuesta anarquista era indiscutible. “What, then, are the objections? First, Anarchism is impractical, though a beautiful ideal.”¹⁷⁰ Ante la innegable belleza del ideal

170 GOLDMAN, Emma: “Anarchism: What it Really Stands For” (1917). En: *Anarchism and Other Essays*, 3a edición revisada. Nueva York: Mother

anarquista, que incluso muchos detractores encontrarían atrayente, se criticaba al anarquismo por otro motivo: la difícil logística de su realización.

La cuestión de la belleza anarquista conlleva problemas de otra índole cuando se encuentra en manos de artistas singulares, sobre todo durante la primera época de conceptualización de la segunda mitad del siglo XIX.

En el momento álgido de la Comuna de París, en 1871, el pintor Gustave Courbet se volcó en la gestión de la Federación de Artistas, una asociación libre que hacía las funciones de un ministerio de cultura, con una actividad consensuada entre los creadores de la ciudad, artistas y artesanos. Sus escritos de la época muestran a Courbet entusiasmado con el experimento social de la Comuna. En una carta a su familia relata que París es como un 'paraíso' donde todo funciona a la perfección, un “beau rêve” (bello sueño) que no quisiera ver acabar nunca.¹⁷¹

Son palabras que Pissarro resucitaría dos décadas

Earth Publishing Association. Sin paginación. Online A (consultado 25 mayo 2016):

<http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=3274804>.

Traducciones: “[...] la riqueza real consiste en cosas útiles y bellas, en cosas que ayudan a crear cuerpos fuertes y bonitos y un entorno inspirador en donde vivir”. “¿Cuáles son, entonces, las objeciones? Primero, que el anarquismo es poco práctico, aun siendo un ideal bello”.

171 ANTLIFF, Alan, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007, p. 33.

después, en la misma carta al Mirbeau citada anteriormente: “Je viens de lire le livre de Kropotkine. Il faut avouer que, si c'est utopique, dans tous les cas c'est un beau rêve”.¹⁷²

Si para Courbet la Comuna era la plasmación del sueño anarquista en el presente, una vivencia aplicada, para el ya mayor Pissarro y muchos de los artistas y críticos vinculados al neo–impresionismo, el “bello sueño” de una sociedad anarquista formaba parte de un futuro utópico realizable en base a éxitos anteriores: “Et comme nous avons eu souvent l'exemples d'utopies devenues des réalités, rien ne nous empeche de croire que se sera possible un jour, a moins que l'homme ne sombre et ne retourne a la barbarie complete”.¹⁷³ En su carta, Pissarro racionaliza su optimismo en base a haber visto utopías realizadas en el pasado. Quizás tiene la Comuna en mente, pero es también concebible, como hemos visto con su obra, que estuviese pensando en alguna belleza socio–geográfica plasmada en una escena micro–utópica de la vida rural.

En cuanto a su mención a la barbarie y la regresión

172 HERBERT y HERBERT, *op. cit.*, p. 480. Traducción: “Acabo de leer el libro de Kropotkin. Debemos reconocer que si es utópico, en todo caso es un sueño bello”.

173 *Ídem*. Traducción: “Y como habíamos tenido con frecuencia ejemplos de utopías que se han vuelto realidad, nada puede impedirnos a creer que la utopía sería posible un día, siempre que el hombre no se ensombrezca y vuelva a la barbarie completa”.

humana, parece una referencia a la represión de los communards a manos del ejército francés. Pero también podía tener relación con algunos acontecimientos contemporáneos, ya que, en aquella época, a principios de la década de 1890, la brutalidad represiva del ejército francés contra su propia población se había recrudecido.

4.2.4 La violencia anarquista

En el verano de 1894 se celebró en París un juicio contra treinta personas acusadas de haber participado, por activa o por pasiva, en acciones de violencia anarquista. Entre los acusados se encontraron el pintor neo-impresionista Maximilien Luce, el escritor Félix Fénéon, además de otras personalidades de la vida cultural francesa, como los editores Jean Grave y Émile Pouget, que habían publicado tanto artículos como ilustraciones producidas por neo-impresionistas. Sin significar un juicio específicamente dirigido contra el neo-impresionismo, el Proceso de los Treinta (Proces des Trente) tuvo el efecto de vincular públicamente el corriente pictórico divisionista con la ideología anarquista. La exoneración de todos menos tres de los acusados (incluyendo un tal Ortiz, conocido de Fénéon con cargos de delincuencia comprobados) no significó la consecuente desvinculación pública de neo-impresionismo y anarquía, sino justo lo contrario. La

debilidad del caso del Estado, sobre todo por la difícil aplicación de las leyes contra la violencia anarquista que se habían aprobado durante el año previo, envalenta a los partidarios del pensamiento anarquista, pero no para volver al patrón anterior. Si el cierre en falso del caso no desembocó en una nueva ola de ataques con bomba contra los objetivos ya señalados –el Estado, el ejército, la burguesía– eso tenía que ver con cambios importantes en la sociedad francesa y en la propia ideología anarquista. Según Jean Maitron, después del Proceso los anarquistas franceses y sus simpatizantes se sentían más vigilados, y actuaron con más cautela. Por otra parte, el propio anarquismo comenzó a reformular la manera de actuar al idear el sentido de la huelga como acción de bloqueo contra los poderes fácticos, en el comienzo del anarcosindicalismo.¹⁷⁴ Además, el Caso Dreyfus ganaría protagonismo durante los años posteriores del juicio, lo que nuevamente serviría de enfoque para la ira antimilitarista del anarquismo francés.

Durante la primera parte de la década de 1890 aumentaron los actos de resistencia o violencia ‘simbólica’ contra el Estado francés y sus instituciones. No se trataba de una organización terrorista militarizada, sino de individuos actuando desde pequeños núcleos de coordinación, que optaron por lanzar bombas caseras contra la propiedad y contra las personas. La base

174 Citado en HALPERIN, *op. cit.*, p. 330.

ideológica de sus acciones se había formulado desde el anarquismo como “propaganda por el hecho”, que se concebía al principio en términos de actos individuales o comunales de oposición o insurrección que pudiesen servir de detonantes para una transformación revolucionaria más efectiva. Una colectividad rural o industrial creando un modelo de auto-gestión podría cumplir con el concepto. El concepto de funcionalidad era complejo, entonces, y ya se movía entre la esperanza de un cambio real y la gestualidad del momento. Ante la dificultad de efectuar un cambio real de la actualidad, tales gestos siempre tuvieron una intencionalidad propagandística: se hicieron en función de cómo funcionaba la prensa y la opinión pública, por aquel entonces muy permeables y reactivas.

Aunque no siempre se concibió la propaganda por el hecho en términos de violencia contra las personas, la interpretación radical que se da a principios de la década en países como Francia, España e Italia responde en buena parte a casos de violencia perpetuados por estamentos del Estado contra sus propios ciudadanos (las atrocidades cometidas en sus aventuras colonialistas tenían menos influencia). En el caso francés, la matanza de niños y adolescentes en una protesta pacífica el 1 de mayo de 1891 en la localidad de Fourmies, cerca de Lille, escandalizó la opinión pública e incitó la creciente corriente anti-militarista. El arresto y detención de manifestantes anarquistas el mismo día en Clichy (el suburbio fabril más

allá de Asnières en el cuadro de Seurat) se convirtió en un enfoque más de la causa.

Ya hemos visto que las viñetas publicadas por Lucien Pissarro y Maximilien Luce en revistas anarquistas respondían a los hechos descritos



Ilustración 13. Charles Maurin, *Ravachol*, 1893.

De los atentados más importantes por su impacto social e influencia sobre sectores culturales, podemos mencionar algunos. En 1892 tres ataques de reacción y venganza por

los hechos de Fourmies y Clichy se atribuyeron a la misma persona: Ravachol.

Aunque nadie murió, el supuesto autor fue juzgado y guillotinado (aparentemente por su culpabilidad en asesinatos ajenos) a finales de marzo de aquel año. La imagen de un Ravachol desafiante delante la guillotina llegó a ser ampliamente conocido por una célebre xilografía publicada en *Le Pere Peinard* en 1893, obra de Charles Maurin¹⁷⁵ (Ilustración 13). Pissarro, Signac, Fénéon y Van Rysselberghe se encontraron entre los personajes culturales cuyos nombres se publicaron en revistas anarquistas por haber contribuido a una suscripción para apoyar a las familias de los muchos detenidos; la simpatía para diversas formas de la acción directa era amplia entre los neo-impressionistas (como también fue el caso de los artistas simbolistas).¹⁷⁶

A finales de 1892 el joven anarquista Émile Henry, amigo de Félix Fénéon, decidió llevar a cabo un acto en apoyo de

175 *Ibidem*, p. 294.

176 GEVERS, *op. cit.*, p. 20. Gevers afirma que los simbolistas estaban de acuerdo con los que actuaban en acorde con la propaganda por el hecho durante la década de 1890: “La volonté de détruire complètement la société existante, le sentiment de ne pas faire partie d'une classe sociale déterminé, le sentiment de révolte provoqué par la misère sociale, l'individualisme qui prend son moi comme seul critère et rejette toutes les chafnes, la soif de l'Absolu, tous ces traits caractérisent les propagandistes par le fait et les symbolistes.” El autor del retrato de Ravachol, Charles Maurin, se identifica como artista simbolista, lo que confirmaría la opinión de Gevers.

los mineros de Carmaux, cuya huelga había sido reprimida. Vestido con ropa de mujer, que según Joan U. Halperin, biógrafa de Fénéon, pertenecía a la madre del escritor, dejó una bomba en la sede de la empresa de la mina en París. Explotó más tarde, matando a una persona.¹⁷⁷ Henry huyó a Inglaterra, pero volvería más tarde. Un año después, un individuo venido de la extrema pobreza, Auguste Vaillant, fue arrestado después de lanzar una bomba en el interior de la Cámara de Diputados, causando daños materiales e hiriendo a un diputado. Un supuesto cómplice judío llamado Cohen, también conocido de Fénéon, fue expulsado del país ante las protestas de Zola y otros. Vaillant fue ejecutado, el primer civil en cien años en sufrir la pena de muerte sin haber matado, lo que provocó protestas masivas. Los atentados continuaron durante los meses siguientes. Henry volvió para dejar una bomba que hirió a 20 personas de las clases populares en el café del Terminus, la estación de tren, en febrero de 1894, y fue arrestado. La violencia culminó con el asesinato del Presidente de la República, Sadi Carnot, en junio de 1894; el autor, un anarquista italiano llamado Caserio, declaró que lo había hecho en apoyo a Vaillant y Henry.

Comentando estos hechos a Signac a finales del año siguiente, Fénéon analizó a fondo la naturaleza de la propaganda por el hecho en su versión más cruenta: “Les attentats anarchistes ont fait beaucoup plus pour la

177 HALPERIN, *op. cit.*, pp. 296–297.

propagande que les vingt ans de brochures de Reclus ou de Kropotkine”.¹⁷⁸ Fénéon, al parecer, se había cansado de la teoría y los canales habituales de los escritores, sus textos. Su opinión contrasta con la relativa escasez de publicaciones suyas de contenido político. Para Fénéon, el acto “más anarquista” de todos había sido el último de su amigo Henry, ya que coincidió con la valoración radical del gesto: entre los ciudadanos incluso humildes de la república no podía haber inocentes.¹⁷⁹

En diciembre de 1893 el parlamento francés aprobó una serie de leyes contra el anarquismo internacional, descrito como una organización sectaria de malhechores cuyo propósito era la destrucción de la república francesa. El conjunto de directrices legales primero señalaba los actos terroristas directos en nombre de la anarquía, para después criminalizar tanto la incitación al terrorismo como su apología. Al fusionar ideas y simpatías anarquistas con actos de insurrección violenta contra el Estado, estas leyes se llamaron entre sus críticos “les lois scélérates”, las leyes *perversas o malvadas*; significaban la persecución de toda persona abiertamente simpatizante de ideas anarquistas. Cuando la primavera siguiente empiezan las redadas que conducirían al Proceso de los Treinta, centenares de personas acaban en la cárcel. Muchos más, entre ellos

178 “Los atentados anarquistas han hecho mucho más por la propaganda que los veinte años de panfletos de Reclus o Kropotkin”

179 *Ibidem*, p. 303.

Pissarro, Steinlen, el escritor Mirbeau y el editor Pouget, huyeron del país.

Los procesos contra los dos personajes neo–impresionistas más conocidos, Luce y Fénéon, tenían un carácter diferenciado por el tipo de cargo aplicado. A Luce le acusaron de haber incitado y apoyado a la violencia anarquista a través de sus ilustraciones, publicadas en revistas anarquistas. Los cargos contra Fénéon fueron más graves: le acusaron de haber participado materialmente en el atentado con bomba contra el restaurante del Hotel Foyot, en abril de 1894. Por sus conexiones con Henry, la policía había registrado su casa y despacho; en este último encontraron detonadores de bomba y un frasco de mercurio, que Fénéon explicó habían pertenecido a su padre, muerto pocas semanas antes.

Después de su arresto a finales de abril y encarcelamiento en la cárcel de Mazas, aparecieron artículos de apoyo en prensa de escritores de renombre como Verlaine y Stéphane Mallarmé. Este último dejó una frase que marcaría la línea de su defensa, acentuando su perfil de hombre de letras que se expresaba mejor con las palabras: “On parle, dites–vous, de détonateurs. Certes il n'y aurait pas pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles”.¹⁸⁰ Mallarmé también accedió a testificar en su

180 Citado en *Ibidem*, p. 312. Tr.: Estamos hablando, de detonadores. Ciertamente, no habría mejores detonadores para Fénéon que sus artículos.

defensa durante el juicio, que se celebró en el mes de agosto. Las respuestas de Fénéon a los interrogatorios, irónicos y divertidos, reforzaron la imagen de un dandi distraído e indignado ante la maquinaria absurda del Estado, lo que entusiasmó a los cronistas de prensa. Preguntado por haber sido visto en medio de Cohen y Ortiz, respondió que para estar en medio hacía falta al menos tres personas a su alrededor. A la acusación de haber hecho reuniones con anarquistas detrás de un farol (un *réverbère*), lanzó una pregunta al tribunal: “Pouvez-vous me dire, monsieur le Président, ou va se trouve, derrière une reverbere?”¹⁸¹

A partir del estudio de los fondos de correspondencia y anotaciones del escritor, y en base a entrevistas hechas a principios de los años 60 del siglo pasado con conocidos de Fénéon y de su mujer Fanny, Joan U. Halperin, editora de sus obras completas,¹⁸² determina que en conversaciones privadas el crítico literario había admitido colocar la bomba del Foyot. Basándose en los conocimientos técnicos aprendidos de Henry y otros, fabricó una pequeña bomba de materia química con la metralla compuesta de balas de revolver, para que tuviera un efecto más mortífero. La colocó dentro de un tiesto, con la mecha escondida entre

181 *Ibidem*, p. 323. Tr.: ¿Puede decirme, señor presidente, dónde está usted? ¿detrás de un reverbero?

182 FÉNEON, Félix, *Oeuvres plus que completes*, edición de Joan U. Halperin, 2 vols., Ginebra: Librairie Droz, 1970.

las flores. Al atardecer del 4 de abril de 1894, acudió a la zona del Palais du Luxembourg, sede del senado, en frente del cual se encontraba el lujoso restaurante del Hotel Foyot. Esperó hasta que se llenara de gente y dejó la bomba en el exterior de una ventana, escapando entre la multitud antes de la explosión.¹⁸³



Ilustración 14. J. Belon, *Laurent Tailhade y Julia Mialhe en el atentado del Foyot, 1894*

Aunque no todos los historiadores coinciden con la versión de Halperin, que convierte al ideólogo principal del “neo–impresionista” en terrorista, no se puede dudar de la

183 HALPERIN, *op. cit.*, 303–304.

postura ideológica de Fénéon. Aceptaba, entre las muchas maneras de manifestarse como anarquista, que era legítimo cometer actos de violencia indiscriminados contra las personas por su valor gestual o propagandístico.

Una de las ironías crueles del atentado del Foyot tenía que ver con la única víctima. Al otro lado de la ventana se encontró cenando con una compañera el poeta y crítico cultural Laurent Tailhade, un anarquista conocido por el sarcasmo agudo de sus ensayos sobre la sociedad francesa; en la explosión perdió un ojo. Pocos meses antes, ante la ejecución de Vaillant, Tailhade le había defendido con un aforismo ampliamente comentado en prensa: “Qu'important les victimes si le geste est beau!” (“¡Qué importan las víctimas si el gesto es bello!”). De alabar los gestos bellos de la acción directa a convertirse en su víctima. Existe cierta semejanza entre el “beau rêve” de Pissarro y el “beau geste” de Tailhade: en los dos casos la belleza se encuentra lejos de la obra. En el primer caso el sueño alimentaría el deseo de construir una sociedad anarquista justa; en el segundo, por contrario, el gesto de una bomba serviría para llamar la atención a una causa quizás justa, pero de manera violenta y aleatoria. El hecho terrorista despierta dudas en relación con el valor prefigurativo de la propaganda por el hecho, ya que parece claro que las bombas no prefiguran la sociedad anarquista anhelada.

Desde la cama del hospital convaleciente, Laurent

Tailhade reconoció que el gesto no había sido ni bello ni elegante. Disculpándose por aparecer ante la prensa como un cíclope, observó con su humor habitual que había pagado con un ojo la publicidad del Foyot.¹⁸⁴

184 *Ibidem*, p. 306.

V. EL PROBLEMA DE LA UTOPIA ANARQUISTA: *AU TEMPS D'HARMONIE* DE PAUL SIGNAC

Los neo–impresionistas manejaban una amplia gama de recursos, dentro del arte y fuera de él, a través de los cuales plasmaban sus posicionamientos y afinidades anarquistas. Efectivamente, como en pocos movimientos culturales antes o después, en el seno del movimiento neo–impresionista se encuentra una multitud de canales por donde se sugiere y se señala a la anarquía, donde la anarquía se prefigura y se expresa, lo que constituye un caso histórico singular. En línea con nuestra teorización de la noción de la prefiguración en la contemporaneidad, esto corresponde a la ética anarquista, a su metodología en la práctica. Los valores anarquistas aparecen en la producción artística neo–impresionista en todas sus facetas, pero también a través de planteamientos constituidos más allá de los límites físicos de sus cuadros y dibujos, orientados

hacia las actitudes y acciones individuales y sociales. En sus prácticas de oposición a los estamentos culturales y sociales, en su defensa y ejercicio de la libertad creativa, en cómo situaban la belleza fuera del arte, hasta en algunos actos de propaganda por el hecho –las convicciones anarquistas de los neo–impresionistas iban más allá de sus obras para impregnar sus vidas.

Efectivamente, se podría decir que el anarquismo supra–pictórico de los neo–impresionistas constituye en sí una *prefiguración* de la radicalización de la praxis anarquista en el activismo contemporáneo. El anunciado “giro” anarquista se fundamenta en la posibilidad de filtrar los hechos por el marco interpretativo proporcionado por la prefiguración. La ética anarquista que llama a operar en los detalles de la vida en consonancia con los valores defendidos, sin desplazamientos meramente estratégicos, y más allá de las soluciones concebidas desde dentro de la creación cultural tradicionalmente entendida (aquí la representación plástica), se puede constatar en el neo–impresionismo.

En línea con esta teorización, el anarquismo de los neo–impresionistas no representa un conjunto de manifestaciones sistematizadas, ni tampoco un desarrollo programático de valores. Por este motivo la anarquía casi siempre *significa* en el neo–impresionismo a través de parcialidades poco homologables, con frecuencia

contradictorias, y los propios protagonistas conviven con altos grados de aparente contradicción con notable destreza. Además, el ejercicio de valores anarquistas no siempre avanza en base a la consciencia de la acción, de la deliberación racional y sistematizada del creador, por lo que a veces estamos abocados a un análisis de manifestaciones tácitas o implícitas, encontradas quizás en un substrato oculto. Por la dificultad que conlleva minar la consciencia artística y política de los neo–impresionistas, los estudiosos han tenido que recurrir a una diversidad de metodologías historiográficas en el intento de descubrir y revelar la complejidad de sus afinidades anarquistas. Por otra parte, este empuje historiográfico es consistente con el esfuerzo de visibilizar la anarquía implícita en todas las facetas de la vida, tal y como se ha comentado en el capítulo 2.

5.1 La armonía utópica como problema de interpretación

De entre todas las manifestaciones identificables como indicadores de la afinidad anarquista en el neo–impresionismo, hay una que se destaca de las demás, tanto por su singularidad como por su estatus como generador de significados. Es el cuadro de Paul Signac, *Au temps d'harmonie (l' age d'or n'est pas dans le passé, il est*

dans l'avenir) (Ilustración 15) un óleo sobre tela que se pintó entre 1893 y 1895.

Sus dimensiones monumentales –mide 310 cm x 410 cm– corresponden a su ambición pública, lo que entonces se describía como “decorativo”.¹⁸⁵

Se pintó pensando en un emplazamiento público en un lugar concurrido, para mejor canalizar sus mensajes sociales y éticos.

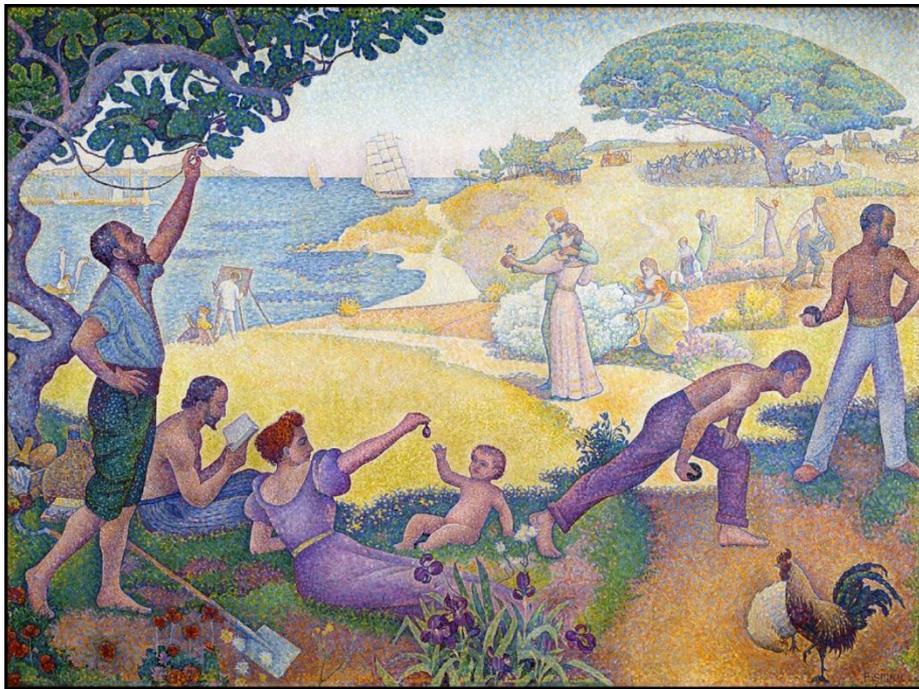


Ilustración 15. Paul Signac, *Au temps d'harmonie* (*l' age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*), 1893–1895

Se expuso en el *Salon des indépendents* de París el año 1895, y el año siguiente en Bruselas en el *Salon de La libre*

¹⁸⁵ En contraste con obras destinadas a un comprador burgués privado. Véase ROSLAK, *op. cit.*, pp. 5–6.

Esthétique. Signac intentó convencer al arquitecto Victor Horta de aceptar el cuadro para su Maison du Peuple, entonces en construcción en la capital belga, pero el proyecto no se llevó a cabo.

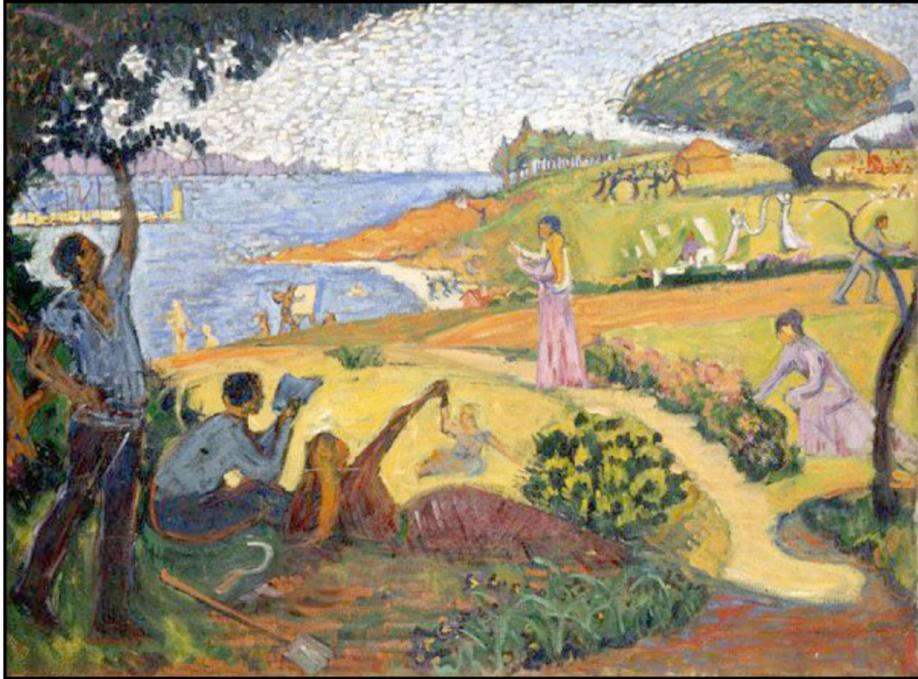


Ilustración 16. Paul Signac, esbozo para *Au temps d'harmonie*, 1893

Además de la obra final existen estudios para su preparación, incluyendo una versión de la escena hecha con pinceladas libres en el estilo impresionista (Ilustración 16), y algunas versiones de formato reducido (dibujos, un grabado) para su difusión posterior (Ilustración 17).

Al no encontrar una ubicación pública para la obra, Signac guardó el cuadro en su posesión hasta su muerte en 1935, después de la cual su viuda Berthe lo ofreció al ayuntamiento comunista de Montreuil, en las afueras de París, donde se encuentra desde 1938 hasta la actualidad,

expuesto al público en la escalera monumental del edificio.¹⁸⁶



Ilustración 17. Paul Signac, *Au temps d'harmonie*, grabado, 1895-1896

Por su título, tamaño, contexto de creación, ambición y sobre todo contenido, una representación pictórica de un conjunto de valores anarquistas plenamente realizados, *Au temps d'harmonie* se ha identificado como un cuadro que proyecta utópicamente un estado de armonía anarquista.

186 FERRETTI–BOCQUILLON, Marina: “Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)”. En: *Signac 1863–1935*, op. cit., 244–245. La ubicación del cuadro ha sido causa de un reciente litigio, decidido a favor del legado original y en contra de la voluntad de algunos herederos a reubicar la obra en el Musée D'Orsay. Véase, por ejemplo, PHILIPPON, Baptistine: “Le tableau de Signac restera a Montreuil”, *Le Figaro*, 9 de abril de 2013. Online a (consultado 29 de mayo, 2016): <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/04/09/O1O16-20130409ARTFIG00562-le-tableau-de-signac-restera-a-montreuil.php>>.

Así lo entiende Linda Nochlin en su ensayo sobre Georges Seurat, anteriormente citado. Si Seurat construye en *Grande Jatte* una alegoría anti-utópica que inscribe el malestar moderno, el cuadro de Signac, que referencia la obra de Seurat, se constituye como su “*apposite in establishing a context of Utopian imagery*”.¹⁸⁷ Si es así (y es una cuestión a considerar con detenimiento), el imaginario del cuadro de Signac lo situaría en una larga tradición de representaciones de estados idílicos, paradisiacos o bien utópicos, pensados para pasados o bien futuros, a la vez que plantea una actualización del legado visionario y utópico para el mundo moderno. Esto no obvia el hecho de que, como analizaremos al final de este capítulo, el estatus utópico de *Au temps d'harmonie* suscita no pocas dudas. Algunas están relacionadas con el sentido del concepto utópico para la anarquía, lo que resalta la condición problemática del cuadro en el contexto de nuestro estudio. Si uno de los valores de la anarquía es su capacidad de fomentar y asimilar prácticas prefigurativas, que permiten el desarrollo parcial de sus valores, ¿qué ocurre cuando se esfuerza a expresar su consumación figurada en un cuadro que aspira a la representación pictórica de su totalidad? ¿Qué lugar se debe reservar para el utopismo en el marco anarquista?

Ante la insistencia de Nochlin de subordinar el cuadro de

187 *Ibidem*, p. 178. Traducción: “[...] su opuesto al establecer un contexto de imágenes utópicas.”

Signac al *Grande Jatte* con el pretexto de su utopismo, no nos debería sorprender la facilidad con que la historiadora desmonta los valores expresos de la obra, a pesar de reconocer la dimensión del esfuerzo y la riqueza de sus significados. Para Nochlin, *Au temps d'harmonie* es una representación saneada y algo puritana que pone el acento en la interacción humana y los placeres de la vida en un tiempo armonioso. Al utilizar el término “wholesome” (sano),¹⁸⁸ Nochlin aleja el cuadro dramáticamente de cualquier alusión a radicalidad, situándolo en una categoría artísticamente enervada; es un cuadro apto para todos los públicos, y de ahí su problemática. Reconoce que el cuadro aspira a significar la unidad social más allá de las clases sociales, tanto en el trabajo como en el ocio, pero son factores que llega a contrastar con la carga de energía crítica que activa un estado prearmonizado de la anarquía. Nochlin parece sugerir que en Signac la visión anarquista, que otramente se encontraría en pleno desafío a los estamentos hegemónicos de la sociedad burguesa capitalista, directamente hostiles a sus aspiraciones, acabaría con desprenderse de buena parte de su urgencia y dinamismo a partir del momento mismo de su éxito. Una anarquía normalizada. A pesar de su definición problemática del utopismo en Signac, la valoración de Nochlin coincide con la teorización de la utopía de Paul Ricoeur que introduciremos en el análisis del tema en el capítulo final.

188 *Ibidem*, p. 179.

La fría acogida de *Au temps d'harmonie* por parte de Nochlin ha sido ampliamente compartida por comentaristas de la obra desde su misma aparición, cosa que nos obliga a cuestionar los méritos de su percibido prestigio y la operatividad de sus valores; tendremos que examinar con atención los fundamentos de sus críticos.

Aún así, y reconociendo que es un cuadro fascinante, cargado de intenciones, de gran valor didáctico incluso, nosotros también opinamos que *Au temps d'harmonie* dista de ser una obra de arte de primer nivel.

De ninguna manera se puede considerar un buen ejemplo de lo mejor del neo–impresionismo; tampoco disfruta de una reputación de primer nivel entre los estudiosos y partidarios de la cultura anarquista. El estatus singular de la obra de Signac no es suficiente para eliminar la sensación de que se trata de un trabajo problemático.

Es una obra conocida y comentada, pero no se ha erigido en referencial, ni en su día ni desde entonces, ni para personas y colectivos identificados con el anarquismo, ni tampoco para terceros. En las conclusiones de este capítulo preguntaremos por las razones de la acogida tan sumamente ambivalente que ha padecido el cuadro de Signac.

5.2 Armonía en Saint-Tropez

Desde su llegada a Saint-Tropez en 1892, después de la muerte de Seurat el año anterior, Signac había concebido la posibilidad de crear una composición monumental sobre la vida armoniosa correspondiente a una anarquía triunfal. El trabajo se movería entre el no-lugar del utopismo y la constatación de una posibilidad real, concebida en un lugar concreto en el sur de Francia.

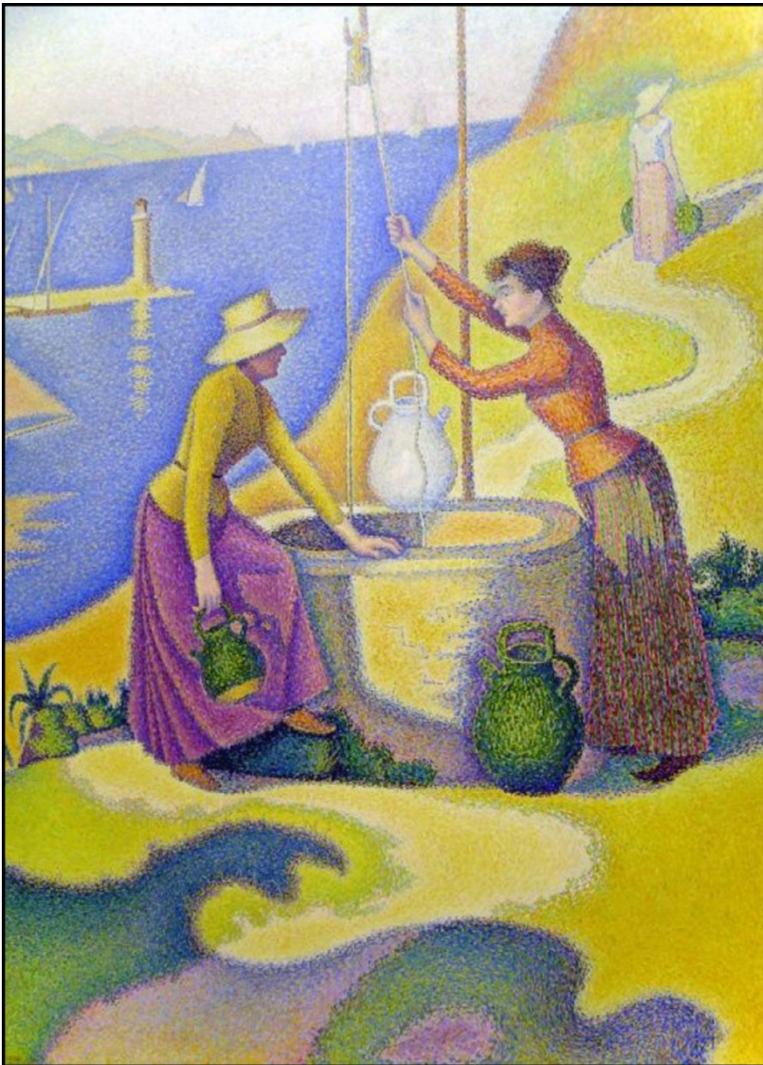


Ilustración 18. Paul Signac, *Femmes au puits*. Opus 238, 1892

Algunos de los trabajos de preparación sitúan figuras en escenas de trabajo u ocio, con elementos del paisaje de la costa cercana a Saint-Tropez reconocibles. En *Femmes au puits* (1892) (Ilustración 18), con la colina de la Citadelle y el rompeolas del puerto en segundo plano, dos mujeres sacan agua de un pozo, en una escena de cooperación en el trabajo. Sus gestos están relajados, aunque el trabajo de cargar los jarrones no parece fácil; otra mujer sube la pendiente detrás, llevando dos recipientes. Las vestiduras no corresponden ni a los estándares de la ropa tradicional provenzal ni a modas parisinas, lo que refuerza la ambigüedad de la clase social de las mujeres. Son elementos que Signac volverá a introducir en *Au temps d'harmonie*.

Durante el mismo período Signac empieza a pintar junto con su amigo Henri-Edmond Cross, que había fijado su residencia algunos años antes en Le Lavandou, un pueblo un poco al sudoeste de Saint-Tropez. En una carta a Cross de 1893, Signac le propone emprender un trabajo en paralelo que consistiría en trabajar cada uno en un cuadro ambicioso y de grandes dimensiones sobre la armonía del lugar soleado y plácido que los dos habían escogido. "Pourquoi, puisque nous aimons et connaissons tous deux ce pays de soleil, ne tenterions-nous pas en commun de lui élever un monument décoratif?"¹⁸⁹ Para Signac se trataba de hacerse

189 Citada en WOLOSHYN, Tania: "Colonizing the Cote d'Azur: Neo-Impressionism, Anarcho-Communism and the Tropical Terre Libre of the Maures, c.1892-1908", *RIHA Journal* 0045, número especial, "New Directions in Neo-impressionism", 14 de julio, 2012, p. 9. Online a

grande (“Nous devons faire grand”) en base a inspirarse en artistas de referencia, a quienes llamó “grands décorateurs”: Giotto y Delacroix. En la carta Signac también se refiere a Seurat como su tercer pintor de referencia, insistiendo en que el pionero neo-impressionista había estado más cerca del objetivo que tenía en mente que pintores también referenciales como Pierre Puvis de Chavannes.

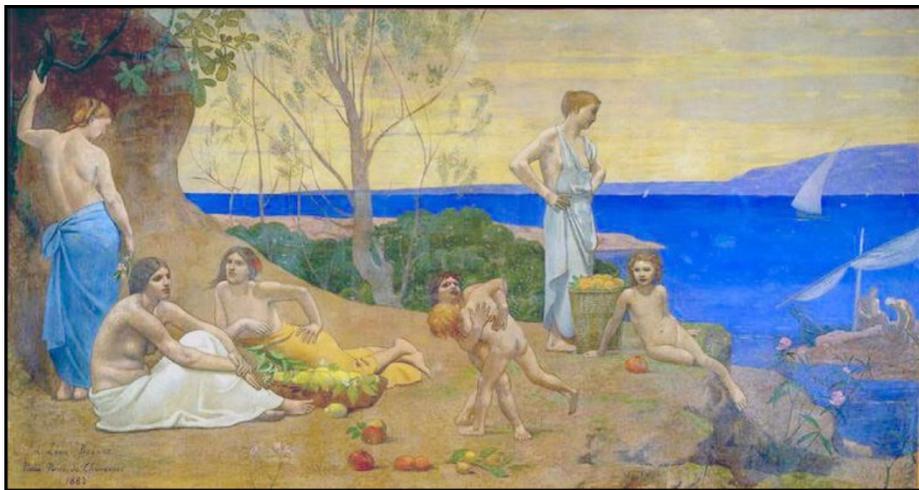


Ilustración 19. Pierre Puvis de Chavannes, *Doux pays*, 1882

La importancia de Puvis de Chavannes para la persistencia del *modo* pastoral¹⁹⁰ en la segunda mitad del siglo XIX no se

(consultado 25 de mayo, 2016): <<http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/special-issue-neo-impressionism/woloshyn-colonizing-the-cote-dazur>>. Tr.: ¿Por qué, si ambos amamos y conocemos esta tierra de sol, no deberíamos tratar juntos de erigir un monumento decorativo en su honor?

190 El “modo” pastoral ampliaría el marco interpretativo excesivamente delimitado por el “género” pastoral. Leo Marx hace esta distinción al resaltar la importancia de su manera de ver el mundo, más allá del seguimiento de pautas estilísticas. Véase MARX, Leo: “Does Pastoralism Have a Future?”.

puede subestimar. Activo hasta la última década del siglo, Puvis consigue fijar para su período la expresión de los valores simbólicos y éticos de una escena humana en armonía con la naturaleza. Su claro vínculo con valores clásicos y conservadores no le impide ser ampliamente respetado entre impresionistas, simbolistas y otros vanguardistas nacientes. Además, el peso moral de cuadros extremadamente pulcros y contenidos como *El pobre pescador*, de 1881, consolidaría su reputación entre sectores artísticos diversos. En su búsqueda de las referencias del pasado, en la creación de un *tableaux* manifiesto para la memoria colectiva, apuntando al idilio de los orígenes de los tiempos, Puvis marca un tono sobrio y fuertemente simbólico que proyecta los valores de una civilización que no puede ni abandonarse ni tampoco ser olvidada. El pasado ancla el presente. En murales como *Doux Pays* (1882, en el Musée Bonnat–Helleu, Bayona) (Ilustración 19) la arcadia representada rebaja la tentación hacia un excesivo grado de idealismo, con las mujeres relajadamente conversando con gestos poco estilizados después de recoger hortalizas, los dos niños peleando *espartanamente* en el centro. En segundo plano se perciben las figuras masculinas en las rocas al borde del mar, aparentemente pescadores. Algunos comentaristas de la época resaltaban la aparente falta de lecturas alegóricas en *Doux Pays*, que no afectaba la configuración compositiva

En: *Pastoral Landscape*, cat. ex., John Dixon Hunt (ed.), Washington: National Gallery of Art, 1992, pp. 109–225.

compartida entre muchos trabajos sobre la edad de oro.¹⁹¹ Esta bifurcación ideológica entre los sexos, con las mujeres siempre en primer plano y en modo de ocio, y los hombres alejados y en modo de trabajo, se repite en los cuadros de Henri-Edmond Cross que consideraremos a continuación; Signac, sin embargo, rompe con el patrón.

Otra referencia de Puvis para *Au temps d'harmonie*, como había sido para Seurat una década antes, es el mural *Bois sacré cher aux arts et aux muses* (1884). El lienzo enorme (mide más de 10 por 4 metros) que se exhibió en el Salón oficial de 1884; una versión llegó a la escalera del Museo de Lyon, la ciudad natal de Puvis. De manera simultánea con la primera exposición de *Bois sacré*, Toulouse-Lautrec, entonces un joven de 20 años, produce una parodia. El cuadro de Toulouse recrea la escena con exactitud, para después dejar interrumpir en el bosque un grupo de pintores y críticos conocidos, Toulouse incluido, mientras un policía intenta impedir el paso a otros que les siguen. El pabellón neoclásico ahora tiene un reloj, como cualquier edificio público nuevo de la época, mientras que uno de los ángeles lleva un gran tubo de pintura mientras vuela por encima de las musas. Tanto *Grande Jatte* como *Au temps d'harmonie*, aunque lejos del espíritu de burla que capta el cuadro de Toulouse, parten del pastoral de Puvis con la

191 VAISSE, Pierre: “Puvis de Chavannes et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon”. En: *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1998, pp. 44-45.

intención de dialogar críticamente con sus valores esencialmente nostálgicos y conservadores (populares entre el patriotismo francés). El vínculo se mantiene, por ejemplo, con el respeto formal hacia algunos cánones compositivos, como por ejemplo la relación entre un bosque sombreado, un espacio soleado o bien despejado, y la proximidad de una masa de agua.

Después de recibir la misiva de Signac, Cross le responde con entusiasmo en una carta de aquel verano con una reflexión sobre lo que había sido hasta entonces el alcance de la pintura orientada hacia temas anarquistas: “Jusqu'a aujourd'hui les dessins relatifs a l'expression de l'anarchie montrent toujours soit la révolte, soit un scene suggérant par sa poignante misere la révolte.”¹⁹² Cross tiene en mente la amplia producción de trabajos pictóricos dedicada a incitar una reacción revolucionaria a partir de la denuncia de la injusticia social. La casi totalidad de estos trabajos, como vimos en el capítulo anterior, se produjeron en formato de dibujos y grabados para su difusión en revistas anarquistas. El proyecto que emprenderá con Signac tendrá una orientación nueva, de carácter afirmativo: “Imaginons l'époque revée du bonheur et du bien-être et montrons les actions des hommes, leurs jeux, leurs travaux en cette ere

192 Citado en FERRETTI–BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 241. Traducción: “Hasta hoy los dibujos relativos a la expresión de la anarquía siempre muestran o bien la revuelta o bien una escena que sugiere la revuelta por medio de su sentida miseria”.

d'harmonie générale.”¹⁹³ Además, no hay duda de que están hablando de trabajar con óleo sobre tela, o sea, en su formato más habitual. La consciencia que tiene Cross y Signac de la novedad y alcance de la propuesta es sumamente interesante, ya que representa un paso atrevido en la conceptualización de la relación entre sus convicciones políticas y su arte. Consideran que lo que se proponían hacer, una imagen pintada de la consumación social del proyecto anarquista, no tenía precedentes históricos; piensan que están trabajando dentro de la novedad.¹⁹⁴

La respuesta pictórica más inmediata de Cross es el cuadro *L'air du soir* (Ilustración 20) que termina hacia 1893; el año siguiente se expone en el Salón de la *Société des artistes indépendants* en París. Cross representa el juego de luz y

193 *Ibidem*. Traducción: “Imaginemos la época soñada de bondad y bienestar y mostremos las acciones de los hombres, sus juegos, su trabajo en esta era de armonía general”.

194 Faltaría hacer un estudio comparativo detallado de la producción artística a nivel internacional para saber si tenían razón, algo que está fuera del alcance de este trabajo. El tema suscita un contraste interesante con la literatura, ya que numerosas utopías literarias filo-anarquistas se habían producido a finales del siglo XIX, más notablemente la obra de William Morris, *Noticias de ninguna parte* (1890). En España la novela de Juan Serrano Oteiza, *Pensativo*, que ganó un premio al Primer Certamen Socialista de Reus en 1885, fue quizás la primera utopía anarquista en la literatura española. Véase MORALES MUÑOZ, Manuel, *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870–1910)*, Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2002, pp. 78–85.

sombra de un pinar al lado del mar, con una serie de figuras femeninas estiradas o de pie. Es un cuadro que luce algunos elementos que se verán en la obra de su amigo; por ejemplo, destaca la ingeniosa resolución del entramado sinuoso de claros y oscuros. Carece, sin embargo, de la fuerza de intencionalidad anarquista del cuadro posterior de Signac.¹⁹⁵

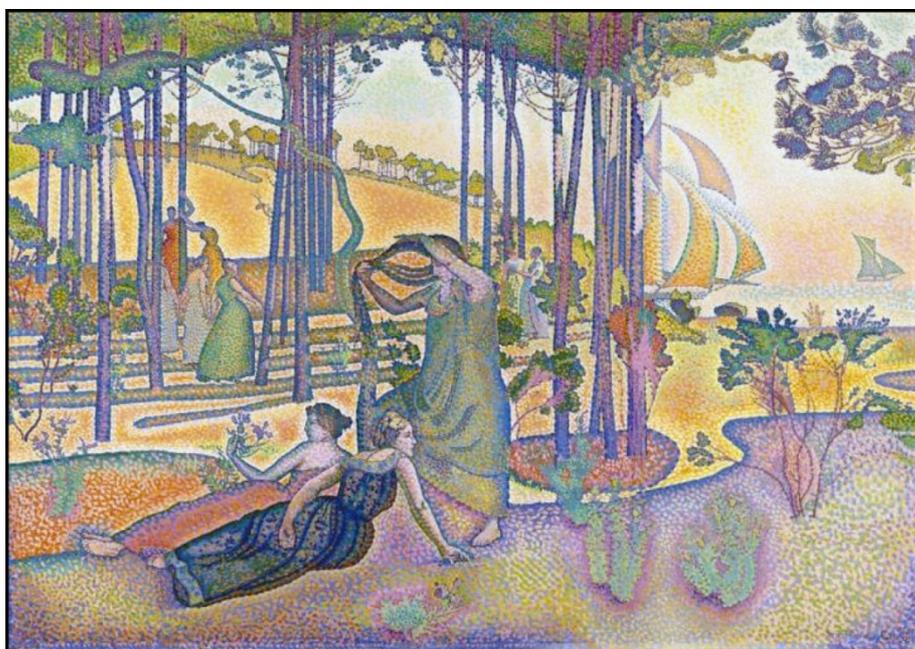


Ilustración 20. Henri-Edmond Cross, *L'air du soir* c. 1893

El procedimiento de la génesis de *Au temps d'harmonie* es más lento y laborioso, en un proceso de cocción evolutiva desde el momento en que concibe el proyecto. Desde el

195 Más tarde, en 1895, Cross pintaría *Bords méditerranéens*, que comparte más temas con *Au temps d'harmonie*. Aún así, el cuadro mantiene la división entre géneros sexuales, con los hombres en segundo plano pescando en la playa y las mujeres entre los árboles en primer término, descansando o bien preparando la comida. A *Bords méditerranéens* también le falta la ambición visionaria y didáctica del cuadro de Signac.

primer momento Signac tenía en mente la representación de “una era de armonía general”, que a él le sugería una noción bastante compleja tanto de la sociedad como de la pintura. Llega a considerar la posibilidad de poner el nombre *Au temps d'anarchie* al cuadro, lo que demuestra la relación intercambiable entre los dos conceptos, armonía y anarquía, que tenía Signac.¹⁹⁶ La armonía por su parte, al ser un tema ampliamente discutido entre varios sectores, tenía más posibilidades para su recepción favorable, aunque el concepto es difícil de concretar. En el republicanismo francés la idea de que la Revolución había traído consigo una época esplendorosa de armonía sentaba los fundamentos de su receptividad social. Pero también fue corriente entre los primeros “socialistas utópicos” (como Friedrich Engels les describe). Mientras el escocés Robert Owen establecería su comunidad cooperativa New Harmony en Indiana en 1824, el concepto guiaría una parte central de las ideas de Charles Fourier. Desde sus primeras publicaciones de principios de siglo sobre la armonía universal (en un boletín local de Lyon) hasta la plena teorización en *L'harmonie universelle et le phalanstere* (publicado en 1849), el concepto armónico impregna el pensamiento de Fourier. La armonía surge del desarrollo y

196 LEIGHTON, “Paul Signac...”, *op. cit.*, p. 30. La aprobación a finales de 1893 de las denominadas *lois scélérates*, que revocaban una parte de las leyes a favor de la libertad de prensa de la Tercera República, significaba que la apología escrita o verbal de la anarquía era punible. Mostrar en público un cuadro con la palabra “anarchie” en el título hubiera expuesto Signac a la persecución legal.

florecimiento de los impulsos pasionales, para así superar el limitado igualitarismo de la Revolución. Es a Fourier quién se refiere Marina Ferretti–Bocquillon cuando describe el cuadro de Signac como un falansterio bucólico, “un atelier utopique, une société comprise comme un phalanstere bucolique ou chacun s'active”.¹⁹⁷ Pero la armonía no llegaría a la última década del siglo únicamente como postulación social. Ya hemos visto como los neo–impresionistas llevaban la armonía a otro terreno al establecer la unidad formal del divisionismo, tal y como profundiza Signac en su libre *D'Eugene Delacroix au néo–impressionnisme*, de 1899: “elle [une oeuvre néo–impressionniste] comporte une harmonie d'ensemble et une harmonie morale”.¹⁹⁸ Aquí “d'ensemble” se refiere a la unidad compositiva del cuadro como expresión pictórica, como obra de representación.

Así que el tiempo de la armonía en el cuadro de Signac tiene carácter social y formal (además de su conceptualización geográfica), en un diálogo entre la consumación anarquista y la coherencia científica de la técnica neo–impresionista, la elaboración de la imagen en base a puntos y contrapuntos lumínicos. Solo así se puede apreciar la profundidad de su comentario posterior (citado

197 FERRETTI–BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 241. Traducción: “[...] un estudio utópico, una sociedad compuesta como un falansterio bucólico donde cada uno este activo [...]”.

198 SIGNAC, *D'Eugene Delacroix..., op. cit.*, p. 94. Traducción: “Eso conlleva una armonía del conjunto y una armonía moral”.

en el capítulo 5): “Justice en sociologie, harmonie en art: meme chose.”¹⁹⁹

En la búsqueda de esta armonía pictórica y moral, Signac crea un gran número de esbozos y oleos pequeños, la mayoría pintados con pinceladas rápidas y sueltas más propias del impresionismo.

Con estos estudios explora los gestos de las figuras jugando a la petanca, leyendo o recogiendo frutas de un árbol; otros estudios ayudan a concretar detalles como las flores en primer plano.

En paralelo a su trabajo en el estudio, en el invierno de 1893, Signac hace visitas expresas para contemplar algunos de los cuadros monumentales de Puvis de Chavannes, como la decoración del gran anfiteatro de la Sorbonne en París, o los murales en la escalera del Museo de Bellas Artes de Lyon. Si Puvis le servía de referencia, a Signac también le espoleó a buscar la manera de desmarcar su visión anarquista de la armonía de la nostalgia arcádica ejemplificada por el pintor de Lyon.

Signac se dejó inspirar en sus ansias de desmarcarse de Puvis por una frase de un artículo del escritor anarquista Charles Malato, publicado en noviembre 1893 en *La Revue*

199 La cita proviene de un manuscrito inédito en los Archivos Signac, París. Traducción: “Justicia en la sociología, armonía en el arte: la misma cosa”.

anarchiste: “L'age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir”.

La frase, que llegaría a ser el subtítulo de la obra, tiene el efecto de conectar el proyecto de Signac con la teorización anarquista del momento, a la vez que señala un alejamiento de la tradición pictórica de la edad de oro pagano, que coloca la época anhelada en el principio de los tiempos.²⁰⁰

Según la descripción de Tibbe, el artículo original de Malato, “La rêve d'Humanus”, describe la evolución humana desde la barbarie más salvaje hasta el presente, por lo que rechaza la idea de que las referencias del pasado podrían valer para construir el futuro. Al contrario, son las condiciones del presente que posibilitan el cambio, por lo que la frase de Malato “was in fact a warning and an incitement to revolt”.²⁰¹ Signac entendía perfectamente lo

200 La historia iconográfica de la edad de oro es amplia, aunque algunos patrones de su representación ya se establecían con los grabados que acompañaron las ediciones tempranas de la *Metamorfosis* de Ovidio. Un ejemplo sería el gesto de recoger fruta de un árbol, que invierte el relato bíblico de la caída, a la vez que establezca el principio de abundancia de recursos que libra las personas del trabajo. El linaje de representaciones de la edad de oro en la pintura europea incluye obras de Bartolomeo di Giovanni, Lucas Cranach, Charles le Brun, Ingres y, en tiempos de Signac, el multipanel *Vida de la humanidad* de Gustave Moreau (1886). Las versiones de Matisse, desde *Lux, Calme et Volupté* (1904) a *Le Bonheur de Vivre* (1905–1906), surgían en parte de su diálogo con Signac. Para la relación entre Signac y Matisse, véase BOIS, Yves–Alain, *Painting as Model*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990, pp. 8–20.

201 TIBBE, Lieske: “Pictorial Harmony and Conceptual Complexity:

que esto podría significar, ya que fueron los años de la propaganda por el hecho, que racionalizaba el uso de la violencia como vehículo gestual pensado para despertar la consciencia social y servir de motor para el cambio. Pocos meses después algunos colegas del círculo neo–impresionista, como Maximilien Luce y Félix Fénéon, junto con el editor Jean Grave, se sentarían en el banquillo de los acusados durante el Proceso de los Treinta.

La obra de Signac no corresponde a tal incitación a la revuelta, sino a la imagen proyectada desde el otro lado de la revolución, desde el idilio pos–revolucionario. Esto permite que el cuadro tenga ciertas semblanzas con la tradición de la pintura arcádica sin significar en el mismo sentido.²⁰² Apenas la única referencia al espíritu revolucionario es el gallo en primer plano a la derecha. Durante este periodo el empleo del gallo como símbolo anarquista se extendía en Francia, como demuestra un artículo publicado en 1893 por el hermano de Élisée Reclus, Élie, titulado “Mythologie populaire: le coq”. El artículo describe el gallo como símbolo de la revolución, ya que lucharía para ganar hasta la muerte. Esta imagen desafiante del gallo se reforzaría con las alas abiertas, la postura de

Neo–Impressionist and Symbolist Representations of a New Golden Age”. En: *Visualizing Utopia*, Mary G. Kemperink y Willemien H.S. Roenhorst (eds.), Lovaina: Peeters, 2007, p. 99. Traducción: “[...] en realidad fue un aviso y una incitación a la rebeldía”.

202 FERRETTI–BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 242.

lucha activa, de la revolución en curso. En contraste, la imagen del gallo de Signac, tranquilo y despreocupado, acompañado por una gallina (parcialmente tapada), “is a symbol of the anarchist battle won”, un símbolo de la batalla anarquista ganada.²⁰³ Con la batalla anarquista ganada, entonces, hasta el gallo se retiraría de la militancia para asentarse en pareja, como pasaría también con las personas. En una entrada de su diario en el verano de 1894, Signac indica su grado de consciencia del significado del animal de manera indirecta, asociando el hecho de pintar el gallo con el Proceso de los Treinta: “Dessiné le coq. Commencement du proces des 30.”²⁰⁴

5.3 La armonía de la anarquía consumada

La armonía pos-revolucionaria de la escena se construye a través de una gran cantidad de elementos y símbolos que ayudan a distanciar el cuadro de la tradición pastoral de raíz clásica, a la vez que reafirma concurrencias con los valores sociales de la anarquía. Entre lo más destacado es la insistencia en mezclar géneros sexuales, y los papeles posibles asociados a ellos, lo que supera la exagerada

203 DYMOND, *op. cit.*, p. 363.

204 FERRETTI-BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 244. Traducción: “Dibujado el gallo. Comienza del proceso de los 30.”

énfasis en el desnudo femenino que proviene del clasicismo. Los únicos desnudos, aparte del niño, son los bañistas a la extrema izquierda, dos jóvenes y posiblemente una joven, ésta última sentada y con sus partes tapadas, lo que invierte la repetición invariante de cánones clásicos que el propio Cross había manifestado. La mujer en primer plano, para la cual posó Berthe, la esposa del pintor, tranquilamente atiende a su hijo; no sabemos si uno de los hombres a su lado es su marido, y no parece importar (el hombre a pie que recoge un higo está modelado a partir del mismo Signac). La pareja de jóvenes enamorados que se abrazan mientras contemplan una flor invocan el “amor libre”, según un comentario del mismo artista en una carta a Cross del verano de 1893.²⁰⁵

El pintor cerca del mar está acompañado por otra mujer, que en un patrón tradicional sería su musa. En este caso, pero, ya que no está posando para el cuadro, parece romper con la relación patriarcal del pintor y su modelo femenino.

Al fondo un grupo de jóvenes, mujeres y hombres, bailan el *farandole*, una danza festiva provenzal que les arraiga en el lugar y sus tradiciones, a la vez que refuerza la noción de un ocio compartido y desinteresado, lejos del ocio artificioso y comercializado de París que había representado Seurat. El gran pino con su forma tan distinta corresponde a otro que Signac tenía cerca de su residencia, aunque aquí

205 DYMOND, *op. cit.*, p. 361.

se ha reubicado para favorecer los intereses de la composición.²⁰⁶

En el cuadro también es notable el intento de eliminar distinciones sociales de clase, estatus o privilegio. El hombre que lee un libro, acto que le vincularía tradicionalmente con una clase acomodada en aquella época, se ha quitado la camisa, igual que los dos hombres jugando a la petanca, que vendrían de las clases populares; Signac seguramente había visto a hombres así jugando en la plaza de Saint-Tropez. Como en *Femmes au puits*, anteriormente comentado, Signac no utiliza la ropa de las personas para crear distinciones basadas en clase social o actividad laboral, por lo que la mujer estirada en la hierba en primer plano se viste igual que las demás, incluyendo aquellas que están trabajando. Todas parecen haber obtenido sus vestidos, largos y ligeros con las mangas globo, del mismo modista. Los peinados femeninos también se parecen (tanto es así que se podría opinar que se trata de una figura genérica repetida). Apenas el único personaje que se viste de manera diferente es el sembrador, que lleva ropa de campesino (pero sin exagerar la identidad provenzal).

Todas las relaciones sociales –amorosas, de familia, ociosas, laborales, en el juego– se desempeñan con naturalidad, borrando cualquier sugerencia de jerarquía o dominio. No manda nadie; todo se hace por voluntad

206 FERRETTI-BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 241.

propia, desde la libertad de cada individuo. En el cuadro no existe tampoco una brecha forzada entre el trabajo, que se desempeña con tranquilidad y sin coerción, y el ocio. El hombre que recoge un higo parece haber dejado una pala a sus pies, lo que refuerza la idea de que el trabajo no debería obligar a las personas, dejándolas sin la posibilidad de tomar un descanso y distraerse. Detrás dos mujeres pliegan la ropa juntas, mientras otra recoge lo que parecen sábanas de dónde se han dejado para secarse. Un hombre siembra el campo, apuntando a la conexión con los ciclos de la naturaleza y la necesidad de respetarlos y acoplarse a ellos. Con la maquinaria agrícola que aparece a fondo, incluyendo lo que podría ser un tractor de vapor (por el caño de escape), entendemos que la innovación tecnológica desempeña un papel al hacer el trabajo menos laborioso, lo que facilita la liberación de los miembros de la sociedad para el ocio regenerativo. Es claro que el ocio acabaría por dominar la actividad de las personas en este mundo armonioso, una vez superados los vínculos económicos que encadenan a los trabajadores a las exigencias de la producción capitalista.

5.4 La sociedad anarquista en *Au temps d'harmonie*

Los valores anarquistas que plasma Signac en *Au temps*

d'harmonie no los inventa de la nada, ya que corresponden a corrientes teóricas de la época. Existen claros vínculos entre la representación de Signac y los ideales expuestos por los exponentes principales del anarco-comunismo, como Reclus, Kropotkin y Grave.²⁰⁷ En el libro de Kropotkin, *Apoyo Mutuo* (1902),²⁰⁸ se ofrecen contados ejemplos históricos y contemporáneos para demostrar la vigencia del concepto en la práctica humana, que tiende de manera natural y evolutiva hacia el comportamiento cooperativo. La práctica solidaria facilitaría un mundo donde el trabajo manual se equilibraría con actividades placenteras, incluyendo el ocio en el aire libre y las actividades culturales. Respaldándose en una interpretación de la evolución darwiniana más colectiva²⁰⁹, Kropotkin insiste en que el apoyo mutuo surge de manera natural, en respuesta a necesidades sociales, por lo que no requiere ser guiado más allá del papel que desempeñarían los propios protagonistas involucrados. Implícitamente, entonces, al establecer un principio biológico-evolucionista concorde con la solidaridad, Kropotkin elimina una parte de la duda sobre

207 Véase el resumen de WOLOSHYN, *op. cit.*, pp. 10–12.

208 El libro surge de una serie de artículos sobre las bases científicas, sobre todo biológicas, de la anarquía, aparecidos en la década de los 1890 en la revista británica *The Nineteenth Century*. Véase GIRÓN SIERRA, Álvaro: “Introducción Histórica”. En: KROPOTKIN, Piotr, *La selección natural y el apoyo mutuo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 15.

209 La interpretación “neolamarckiano”, según Girón Sierra. *Ibidem*, pp. 24–39.

cómo se llegaría a poner en funcionamiento una sociedad anarquista, algo claramente problemático en un cuadro que enseña la consumación anarquista sin explicar la metodología empleada para llegar.

El libro de Kropotkin enfatiza los casos de organización social basada en pequeñas agrupaciones o comunas que permitirían a cada uno tener voz; estos núcleos sociales, a su vez, se relacionarían en base a la libre federación entre iguales.

En base a fomentar el florecimiento del modelo de cooperación y ayuda generado desde la misma sociedad, se eliminaría la necesidad de ceder el poder y con ello la libertad individual y social a estamentos represivos –y implacablemente feroces según la interpretación más individualista del darwinismo– de control y dominio.

Tal y como lo resume Girón Sierra, “lo que estaba en juego era la credibilidad de la anarquía como modelo de la sociedad futura”, que se podría reforzar en base a demostrar la capacidad de los hombres de vivir *naturalmente* en una sociedad comunista:

“Para ello era clave demostrar que existían instintos sociales primordiales, una moralidad cuasi instintiva, anclada en todo el proceso evolutivo del *Homo sapiens*. La coerción legal, estatal o religiosa, no era necesaria para regular el comportamiento en la sociedad futura.

Es más, no hace sino distorsionar las disposiciones simpáticas subyacentes.”²¹⁰

Otro principio anarquista que se expresa en el cuadro, como ya hemos sugerido, es el equilibrio entre el trabajo y el ocio. Una parte del problema era como organizar el trabajo dentro de la sociedad para asegurar las primeras necesidades de alimentación y cobijo. Para los anarquistas era claro que no se podía hablar del desarrollo del individuo que se podría proporcionar desde el ocio regenerativo –intelectual, artístico, creativo– sin atender a las necesidades físicas. Se trataba, según Kropotkin, de “simplificar” la lucha para la existencia ante las realidades naturales:

“Le plus puissant développement de l'individualité, de l'originalité individuelle [...] ne peut se produire que lorsque les premiers besoins de nourriture et d'abri ont été satisfaits, lorsque la lutte pour l'existence contre les forces de la nature a été simplifiée, et que le temps n'étant plus pris par les petits cotés mesquins de la subsistance quotidienne, –l'intelligence, le gout artistique, l'esprit inventif, le génie entier peuvent se développer leur aise.”²¹¹

210 *Ibidem*, p. 14–15.

211 KROPOTKINE, Pierre, *L 'Anarchie: saphilosophie, sa idéal*, París: P.–V. Stock, 1896, 10a edición, p. 49. Online a (consultado 6 mayo, 2016): <<https://archive.org/details/2917643.0001.001.umich.edu>>. Traducción:

La referencia de Kropotkin a la cultivación del gusto artístico y el espíritu inventivo tiene su correspondencia en el cuadro de Signac con el pintor con su caballete al lado del mar, una mujer leyendo a su lado. Ya que sabemos que Signac se representaba a sí mismo en el primer plano, tendríamos que pensar que el pintor representado fuese otro, incluso alguien sin pertenecer a la profesión artística; quizás es uno que sencillamente había encontrado en la sociedad nueva el tiempo libre y los alicientes necesarios para formarse y expresarse a través de la pintura. Los resultados sobre el lienzo importan menos que el mismo hecho de pintar.

Aún privilegiando la importancia del ocio y el tiempo libre, *Au temps d'harmonie* no elimina el trabajo de la vida posterior a la revolución anarquista. En este sentido contrasta radicalmente con representaciones de la edad de oro en el arte occidental (de las ilustraciones renacentistas de ediciones de Ovidio y los cuadros de Lucas Cranach, hasta Ingres, el referente más inmediato para Signac), que imaginaban una época libre de las obligaciones del esfuerzo humano en el trabajo. La edad de oro se suele representar

“El desarrollo más contundente de la individualidad, de la originalidad individual [...] no podía producirse sin satisfacer las primeras necesidades de nutrición y cobijo, donde la lucha por la existencia contra las fuerzas de la naturaleza ha sido simplificado y el tiempo no está del todo tomado por los pequeños detalles mezquinos de la subsistencia cotidiana, –la inteligencia, el gusto artístico, el espíritu inventivo, el genio entero puede desarrollarse fácilmente”.

como un festín de descanso y bienestar lujurioso donde el trabajo todavía no se conoce. Además, en toda la tradición occidental los desnudos y semidesnudos dominan la tradición iconográfica; es el trabajo, las tareas funcionales, que nos obligan a vestir. En contraste, para los anarco-comunistas tanto el trabajo como el ocio se consideraban prácticas que fomentaban el desarrollo del individuo, necesarios ambos para la salud y el bienestar de las personas. Para Kropotkin el trabajo era una necesidad también fisiológica, la exigencia de gastar la energía acumulada del cuerpo, esencial para la salud y la vida.²¹² El problema para los anarquistas venía del círculo cerrado a que se vio sometida la totalidad de la clase trabajadora, para quienes el descanso servía únicamente de reposo restaurativo para facilitar la vuelta productiva al trabajo. Bajo tales condiciones no era posible contemplar ni el trabajo ni el ocio desde una óptica afirmativa, regenerativa ni incluso creativa para el individuo en sociedad.

Se debería recordar que Kropotkin había conocido a William Morris durante su larga estancia en Inglaterra, por lo que conocía plenamente sus ideas sobre el valor regenerativo del trabajo no alienado. Sin embargo, el papel específico de los oficios artesanales, aspecto central en las tesis de Morris y el movimiento Arts and Crafts, no se constata en el cuadro de Signac, por lo que podemos descartar la impronta del pensamiento de Morris en el

212 WOLOSHYN, *op. cit.*, p. 11.

imaginario de *Au temps d'harmonie*. Además, en su novela utópica *Noticias de ninguna parte* (1890) Morris imaginaba una renovada Londres algo *pastoralizada* de finales del siglo XX, por lo que en su visión también anarco-comunista reconciliaba aspectos de la vida urbana. En contraste, la armonía anarquista que retrata Signac es plenamente rural, alejada de la ciudad. Apenas la única indicación construida de una civilización avanzada es el rompeolas del puerto de Saint-Tropez, que el pintor inserta en este paisaje inventado, una “*synthese idéale du paysage tropézien*”, una síntesis ideal del paisaje de Saint Tropez compuesto de elementos que le fueron familiares.²¹³

5.5 La anarquía mediterránea

Si el cuadro de Signac expresa una serie de valores sociales ampliamente conocidos por los seguidores del pensamiento anarquista, desarrolla igualmente una visión paisajística que responde a las teorías geográficas del momento. No obstante, al trasladar la pastoral anarquista al marco mediterráneo, Signac se perfila como pionero, iniciando una conversión del Mediterráneo en escenario para una visión

213 FERRETTI-BOCQUILLON, *op. cit.*, p. 241. La representación del paisaje de Saint-Tropez está más aproximada a la realidad en el cuadro *Femmes au puits*, comentado anteriormente.

progresista y hasta revolucionaria de la sociedad, invirtiendo sus coordenadas conservadoras. Con su muy intencionado reposicionamiento de los valores y potencia social del lugar, Signac, Cross y el pintor belga Théo Van Rysselberghe²¹⁴ inician “a modern left-wing tradition of picturing the Mediterranean that relies on an anarchist cultural geography that differentiated north and south.”²¹⁵ Entender esta reformulación del sentido político de la costa sur de Francia es esencial para afinar en la distinción entre el Mediterráneo reclamado por los conservadores como baluarte feliz y saludable, contrastante con la modernidad del norte, y el Mediterráneo anarquista de Signac y Cross.

Anne Dymond describe la construcción de este contrapunto geográfico en el imaginario francés, desde las formulaciones literarias de Stendhal y Maupassant (que imaginan a los sureños como trabajadores inteligentes y solidarios, amantes de la libertad y respetuosos con el paisaje natural),²¹⁶ hasta las teorías geográficas de Reclus y Kropotkin. Es importante recordar que tanto Reclus como Kropotkin se formaban y ejercían como geógrafos, y su

214 Van Rysselberghe, amigo íntimo de Signac y Reclus y colaborador de las revistas de Jean Grave, se instaló en el mismo pueblo de Cross, Le Lavandou, en los 1890; murió en el mismo lugar en 1926. Esta enterrado en el cementerio del pueblo al lado de Cross.

215 DYMOND, *op. cit.*, p. 353. Traducción: “[...] una tradición moderna de izquierdas en la representación del Mediterráneo que depende de una geografía cultural anarquista que diferenciaba entre el norte y el sur”.

216 *Ibidem*, p. 355.

prestigio social más allá de círculos anarquistas se fundamentaba en sus estudios científicos.

De todos modos, ya existía cierta simpatía entre el anarquismo europeo para los pueblos del sur de Europa y su potencia revolucionaria desde los debates internos de la Primera internacional (1864–1872), cuando se percibía un apoyo mayor para Bakunin entre los españoles e italianos.²¹⁷

En ninguno de los casos se trataba de fijar un espíritu del lugar o *genius loci* que facilitaría un conjunto de explicaciones por el comportamiento de un pueblo en un lugar concreto, sino de entender la riqueza de justificaciones por una percibida propensión social hacia el anarquismo, en base al análisis de las condiciones del lugar.

En este caso (y siempre desde la óptica anarquista), el debate se centra en los apoyos para el marxismo, con su insistencia en la importancia de los partidos y el funcionamiento futuro de un Estado centralizado, y el respaldo para modelos descentralizados, federalistas, que concebían la organización social a partir del papel de las

217 Esta distinción geográfica debe matizarse, ya que Bakunin también recibió apoyo durante la Primera Internacional de los delegados de Bélgica y la Federación del Jura, en Suiza. George Woodcock analiza el papel de Bakunin, sus diferencias con Marx y sus apoyos en detalle. Véase WOODCOCK, George, *El anarquismo. Una historia de las ideas y movimientos anarquistas*, Barcelona: Ariel, 1979, sobre todo pp. 136–171.

comunas locales y la capacidad de las sociedades para la auto-gestión de los recursos. Siguiendo la apreciación de Dymond:

“Kropotkin saw the peoples of the Mediterranean basin as more naturally sympathetic to anarchism than German peoples. He believed that Germanic peoples responded to the Paris Commune by supporting the authoritarian socialism of Karl Marx, while Latin peoples responded with sympathy to the anarchism of Mikhail Bakunin”.²¹⁸

Reclus, por su parte, en sus estudios geográficos y políticos, critica el nacionalismo, militarismo y expansionismo de Alemania. Es verdad que su posición también refleja el resentimiento en Francia hacia Alemania por las consecuencias de la Guerra Franco-Prusiana (1869-1871), que tenía como consecuencia la anexión de Alsacia-Lorena y la unificación política de Alemania (además de dar las condiciones de vacío de poder que conducen a la Comuna de París). Los anarquistas están entre los primeros en advertir contra la tendencia del pueblo alemán a entregarse al autoritarismo. Reclus contrasta

218 DYMOND, *op. cit.*, p. 356. Traducción: “Kropotkin consideraba los pueblos mediterráneos como más abiertos al anarquismo que los pueblos germánicos. Creía que los pueblos germánicos respondían a la Comuna de París con su apoyo al socialismo autoritario de Karl Marx, mientras los pueblos latinos respondían con simpatía para el anarquismo de Mijaíl Bakunin”.

estos valores con el mayor valor de la descentralización en el sur de Francia.

En las comunidades del sur Reclus identifica la tendencia hacia la formación de unidades de decisión locales, cooperativistas o comunales, ampliamente participadas por personas de diferentes estratos sociales del lugar en cuestión.

Además, en el sur de Francia se constata una mayor autonomía de decisión en relación con el impulso centralizador de un Estado francés, con tendencia expansiva desde la Revolución.²¹⁹

No deberíamos menospreciar la importancia de Reclus en la construcción de una identidad mediterránea, política también, construida desde el estudio de la geografía humana. Ya en su monumental *Nouvelle Géographie Universelle* (1876–1893) dedica un capítulo entero al Mediterráneo, no como el objeto inerte de una realidad geográfica, sino “a (if not *the*) dynamic civilizational *subject* of history.”²²⁰

219 DYMOND, *op. cit.*, pp. 356–357. Tampoco se debería exagerar el interés de Reclus por el “valor” mediterráneo, ya que también llegaría a elogiar las ciudades medievales del norte de Europa, las federaciones suizas y las comunidades vascas. Véase CLARK, John; MARTIN, Camille (eds.), *Anarchy, Geography, Modernity: Selected Writings of Élisée Reclus*, Oakland, CA: PM Press, 2013, pp. 3–10.

220 WIECK, Alexis: “From Pax Romana to Pax Americana, 1789–1995:

Para algunos estudiosos importantes,²²¹ Reclus es el primer geógrafo en consagrar el Mediterráneo como objeto de estudio autónomo, pasando del lugar geográfico al “valor” del lugar, siempre con un fuerte fondo de análisis económico. Representa un precedente temprano para grandes investigadores posteriores como Braudel.²²² Reclus se distingue de sus contemporáneos por la amplitud de su síntesis sobre el Mediterráneo, donde todos los elementos se articulan mutuamente.

En base a la construcción conceptual de este espacio (que abarca las dos riberas aunque distingue entre sus pueblos) y sus valores, Reclus reorienta la mirada francesa, y con ella europea, hacia el significado del Mediterráneo.

Francia representaba un país bien posicionado –quizás el mejor posicionado– para abarcar, digerir y entrar en dialéctica tanto con los valores del norte como los del sur, hecho que Reclus enmarca dentro de su impulso colonialista.

The Idea of the Mediterranean in the French Imaginary between Orientalism and Altermondialism”. En: *L'Europe Méditerranéenn*, editado por Marta Petricioli, Bruselas: Peter Lang, 2008, pp. 49–74. Traducción: “[...] una (o bien el *único*) sujeto de civilización dinámico de la historia”.

221 RUEL, Anne: “L’invention de la Méditerranée”, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 1991, vol. 32 núm. 1, pp. 714. Online a (consultado 9 mayo del 2016):

<http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2449>.

222 LACOSTE, Yves, *Paysages politiques*, París: Le livre de poche, 1990.

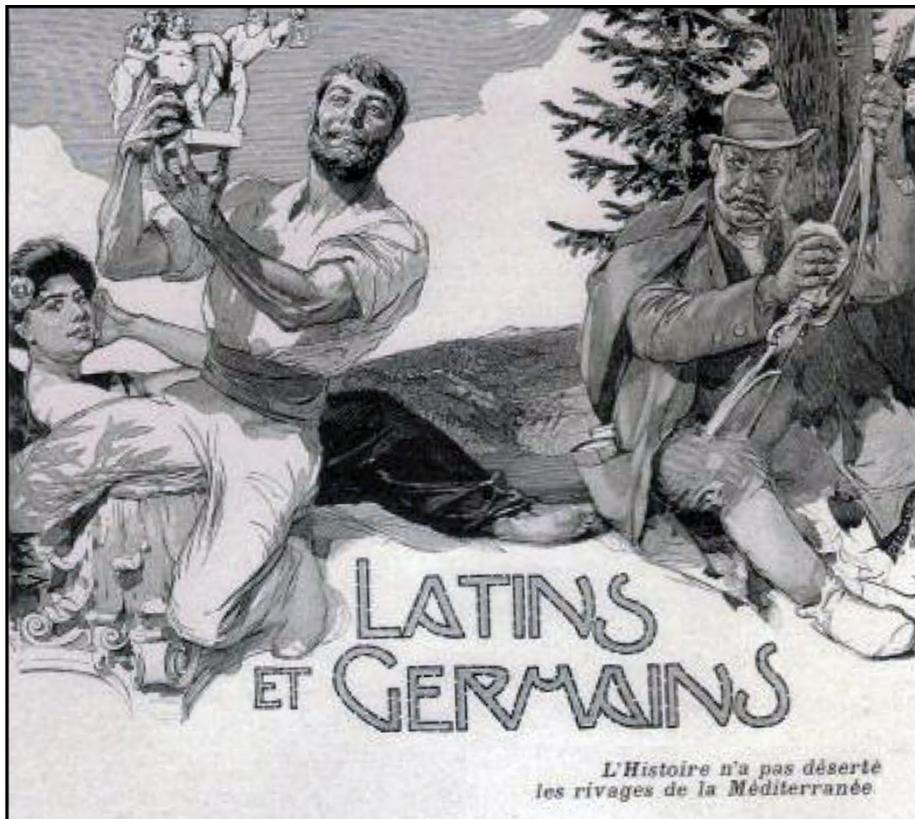


Ilustración 21. Frantisek Kupka, “Latins et Germaines”, 1905–1908

El diálogo norte–sur es algo que también se percibe en la relación que tenían los pintores neo–impresionistas con dos lugares de referencia: París, incluyendo sus afueras transicionales; y la ribera mediterránea, también en el inicio de una transición que la llevaría a aquella nueva realidad (seguramente contraria a la visión progresista) evocada por la construcción cultural del “Cote d'Azur”.²²³

Reclus, como Kropotkin, también quería abrir un diálogo sobre el significado de un lugar para el carácter de los

223 El primer libro de popularizar el nombre y avanzar su unidad conceptual fue LIÉGARD, Stéphan, *La Cote d'Azur*, París: Maison Quantain, 1887.

pueblos que lo habitaban. Algunas de estas caracterizaciones se expresan en su último libro importante (que también recopila otros trabajos), *El hombre y la tierra* (1905–1908), cuya versión original lucía fascinantes ilustraciones de Frantisek Kupka. En el dibujo que acompaña el capítulo “Latins et Germains”, (Ilustración 21) se ve un alemán mayor vestido con ropa tradicional bávara, fuertemente arraigado en la tradición, al lado de una joven pareja mediterránea que simboliza el espíritu libre y las ansias de apertura de los pueblos del sur.

En el texto se constata que la historia no ha abandonado las riberas mediterráneas. La caricatura, sin embargo, no corresponde del todo con la complejidad del análisis de Reclus.²²⁴

5.6 Evolución y revolución

Un último tema que se debería tratar en relación con Reclus, por su relación con el cuadro de Signac, es su teorización del equilibrio y el orden, por lo que pudiera

224 Las ediciones españolas más recientes no incluyen los dibujos de Kupka. Véase RECLUS, Élisée, *El hombre y la tierra*, introducción y selección de textos Béatrice Giblin, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

aportar al mayor entendimiento del concepto de la armonía. En el fondo la posición de Reclus conlleva a una idea de dialéctica entre el orden y el desequilibrio, en la geografía, en la sociedad y en su concepto de tiempo. Acaba entretejiendo los marcos de referencia, como se ve en su análisis de los procesos evolutivos y revolucionarios. En *Evolución, revolución y anarquismo*²²⁵ se desmonta la dicotomía polarizada entre evolución y revolución, insistiendo en su inseparabilidad: “Puede decirse que la evolución y la revolución son dos actos sucesivos de un mismo fenómeno: la evolución precede a la revolución, y ésta a una nueva evolución, causa de revoluciones futuras.”²²⁶ En un texto que se mueve entre la descripción de procesos naturales y el análisis social y político, con una riqueza de descripciones de tipologías evolutivas y revolucionarias, los ejemplos naturales parecen tener significado para los procesos de la naturaleza y la política. Reclus explica el sentido del aparejamiento de los dos fenómenos con un símil natural:

“Que un obstáculo (éboulis) obstruye un río: las aguas se amontonan poco a poco contenidas por este, y un lago se forma bien pronto por una lenta evolución; luego

225 Publicado originalmente en 1891 de manera seriada como “Evolution et revolution” por *La Révolte*, editorial que Reclus dirigía junto con Jean Grave.

226 RECLUS, Élisée, *Evolución y revolución*, Valencia: Biblioteca de Estudios, 193[?], p. 10.

se produce una infiltración en el aral del dique, y el arrastre de una piedra determinará el cataclismo. El obstáculo será arrastrado violentamente y el lago volverá a ser río. Esto se llama una pequeña revolución terrestre.”²²⁷

Tal y como lo resume Clark: “There is indeed, according to Reclus, a harmony and balance in nature, but it is one that operates through a tendency toward discord and imbalance [...] The balance of nature is thus a balance of order and disorder.”²²⁸

No nos debería sorprender que, en el mismo libro, Reclus avance una concepción de la historia tanto natural como social, resistente a la idea de una progresión teleológica hacia un destino final. El tira y afloja entre cambio evolutivo y salto revolucionario también depende de las valoraciones éticas de sus consecuencias:

“Sin embargo, las revoluciones no son siempre un

227 *Ídem.*

228 CLARK, John P.: “The Dialectical Social Geography of Élisée Reclus”, 1994. Online a (consultado 25 mayo, 2016): <<http://72.52.202.216/~fenderse/Reclus.htm>>. Originalmente publicado en Andrew Light y Jonathan M. Smith (eds.), *Philosophy and Geography 1: Space, Place and Environmental Ethics*, Lanham MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1997, pp. 117–142. Traducción: “Existe, por cierto, según Reclus, una armonía y equilibrio en la naturaleza, pero es algo que se opera a través de una tendencia hacia el desacuerdo y el desequilibrio [...] la balanza de la naturaleza es por lo tanto un equilibrio de orden y desorden”.

progreso, lo mismo que las evoluciones no están siempre orientadas hacia un principio de la justicia. Todo cambia y se mueve en la Naturaleza eternamente, pero lo mismo puede hacerse un progreso que un retroceso, y si las evoluciones tienden generalmente a un aumento de vida, hay casos, no obstante, en que la tendencia es hacia la muerte. Pararse es imposible, es preciso moverse siempre en un sentido u otro, y el reaccionario empedernido como el liberal conservador cuyas consciencias estultas o intranquilas se llenan de espanto al oír pronunciar la palabra revolución, van sin embargo hacia ella, hacia la última, hacia el eterno descanso.”²²⁹

Así que, aun reconociendo los vaivenes coyunturales de lugares y pueblos, Reclus acaba reconociendo un *lugar* en el nexo espacio–tiempo futuro que corresponde con un tipo de descanso perfeccionado coherente con la revolución, un espacio de reposo que bien podría concebirse como un tiempo de armonía bien ganada.

Mientras Reclus encuentra casos en la historia y en su época de una plasmación de los valores de la anarquía, también proyecta una sociedad futura libre de toda forma institucionalizada del dominio, lo que acabaría con adquirir una síntesis sin precedentes de libertad, igualdad y comunidad. En su versión más sofisticada, propone una práctica de transformación social basada en el apoyo mutuo

229 RECLUS, *Evolución...*, *op. cit.*, p. 12.

y la cooperación. Es solo como consecuencia del ejercicio o práctica de tales principios que se podría arraigar el orden social, de la misma manera que el desorden social surge de la coerción, la opresión y la dominación. Reclus insiste en que la organización auténtica es espontánea, mientras que el Estado obliga a yuxtaposiciones forzadas. Además, Reclus también defendía que se podría plasmar una condición armoniosa en el presente, sin tener que esperar una realización utópica generalizada, siempre respetando las particularidades de un lugar y sociedad concretos.²³⁰

No sabemos nada del proceso por el cual la sociedad presentada por Signac en *Au temps d'harmonie* ha pasado a esta expresión de la anarquía triunfal; no hay manera de saber cuál ha sido el proceso en el camino hacia la edad armoniosa. Sin embargo, y en línea con Reclus, aceptamos que no puede ser una sociedad armonizada a la fuerza por un poder político, económico o social hegemónico. Tiene que ser una armonía surgida desde dentro, coherente tanto con el tiempo como el lugar, además de ofrecer una respuesta a la aspiración anarquista de una sociedad que ha superado los patrones de represión y dominio. Su historia, empero, parece haber terminado, con todas las consecuencias.

230 CLARK, “The Dialectical...”, *op. cit.*, p. 53.

5.7 La recepción crítica de *Au temps d'harmonie*

Después de su primera exposición en el *Salon des Indépendants* en 1895 y la muestra posterior en Bruselas, surgen una serie de reacciones que marcarían la fortuna del cuadro de Signac entre críticos e historiadores. En cartas privadas sus amigos Fénéon y Pissarro elogian el trabajo; para este último, el cuadro era el mejor que había hecho hasta el momento.²³¹ Otros comentarios de sus contemporáneos no eran tan exuberantes. El poeta simbolista belga Émile Verhaeren, un amigo de Signac, afirmaba su afinidad con los fines de la obra, pero dudaba de la necesidad de visibilizarlos con tanta transparencia. Describe el cuadro como “un essai de décoration ou la théorie des lignes cheres a l'auteur joue un role peut-etre trop visible, mais que l'on ne peut s'empecher de défendre a cause de la belle conviction d'art que la fresque profere.”²³² Henry Van der Velde consideraba que era la obra más puramente pictórica del Salón y una evocación al “bonheur” lograda en base a la ordenación de líneas y colores, antes de dudar de la necesidad de vestir las figuras

231 FERRETTI–BOCQUILLON, p. 243.

232 *Ídem*. Traducción: “[...] un ensayo de decoración donde la teoría de las líneas cercanas al autor juega un papel quizás demasiado visible, pero que uno puede dejar defender a base de la bella convicción de arte que el cuadro trasmite”.

(para él fue un señal de un “anarchisme puritain”).²³³ El comentario de Van der Velde, aunque surge de otra óptica interpretativa, nos recuerda la preocupación de Nochlin por el aspecto higiénico y pulcro del cuadro de Signac, siempre en comparación con los logros superiores de *Grand Jatte*.

Más adelante (y después de que el cuadro había pasado más de 35 años en casa del pintor), en su libro sobre el movimiento neo–impresionista, Gustave Kahn prosigue con la misma línea de valoración.

Describe el cuadro así: “A large Arcadia, with hieratic figures, expresses his desire for brotherly love and human perfection [...] The human figures are beautiful, the harmony pleasing and the setting accurate.”²³⁴ El poco entusiasmo de este autor, y su apreciación de una armonía “agradable” en un marco “correcto”, reafirma lo que sería la tibia fortuna crítica de *Au temps d'harmonie*.

Una buena parte de la crítica moderna sigue la pauta comparativa con Seurat, algo que, por otra parte, Signac perseguía desde el primer momento.

Hutton es particularmente severo en su opinión,

233 *Ídem*.

234 Citado en WOLOSZYN, *op. cit.*, p. 18. Traducción: “Una Arcadia grande, con figuras hieráticas, expresa su deseo para el amor fraternal y la perfección humana [...] Las figuras humanas son bellas, la armonía agradable y la escena correctamente resuelta”.

considerando el mero hecho de salir de París y buscar un marco mediterráneo fuese una especie de retirada escapista del mundo moderno, representado por la capital francesa. Implícito en esta lectura hay un rechazo de la potencia renovadora de la geografía mediterránea, una opinión poco justificada, tal y como se ha demostrado en este capítulo.²³⁵

Además, la apreciación de Hutton ignora la distinción que hace Lewis Mumford entre tipos de utopías, las evasivas y aquellas que pertenecen a programas que aspiran a realizarse;²³⁶ el mundo confabulado por Signac claramente pertenece a la segunda categoría, a pesar de su reubicación en la costa mediterránea.

El tiempo de armonía de Signac se retira y se aparta de París con el fin de construir algo real.

La virulencia de la lectura de Hutton, que se dispara en muchas direcciones, se aprecia en la cita siguiente, que

235 DYMOND, *op. cit.*, p. 354.

236 MUMFORD, Lewis, *The Story of Utopias*, Nueva York: Boni & Liveright, 1922, p. 193. En su comentario sobre los mitos sociales en el libro del anarquista Georges Sorel, *Reflexiones sobre la violencia*, Mumford aclara su posición: “[...] we are rather interested in those myths which are, as it were, the ideal content of the existing order of things, myths which, by being consciously formulated and worked out in thought, tend to perpetuate and perfect that order. This type of social myth approaches very closely to the classic Utopia, and we could divide it, similarly, into myths of escape and myths of reconstruction.”

suma sus críticas a la relación entre tecnología y naturaleza al exceso de referencias anarquistas y a la desconexión compositiva entre las partes:

“Signac's *In Time of Harmony* sought a fragile compromise in that regard: it depicted a return to nature but one that allowed carefully marginalized pockets of modern technology. Signac attempted to modernize Puvis. But Signac's compromise came at a price. He contrived for *In Times of Harmony* to allude to so many of the predicted attributes of a utopian society that the painting all but sank under their weight. As a composition, it is notably lacking in the harmony to which the title refers. It devolves into disconnected clots of people, all passionately engaged in acting out Kropotkin's dreams of the golden age. It illustrates, but it lacks the force of unity to evoke the dream it represents”.²³⁷

237 HUTTON, *Neo-impressionism...*, *op. cit.*, p. 141. Traducción: “*En los tiempos de la armonía* de Signac buscaba un equilibrio frágil en este sentido: representaba una vuelta a la naturaleza, pero una que permitiera fragmentos cuidadosamente marginalizados de la tecnología moderna. Signac intentaba modernizar a Puvis. Pero el compromiso tenía su precio. Quería que *En los tiempos de la armonía* se refiriese a tantos de los atributos anticipados de una sociedad utópica que el cuadro se hundía bajo su peso. Como composición, carece de la armonía a que se refiere en el título. Se reduce a grupitos desconectados de personas, todas desarrollando con pasión los sueños de Kropotkin de una edad de oro. Ilustra, pero carece de la fuerza de unidad para expresar el sueño que representa”.

No es siempre fácil conciliar las dudas expresadas sobre el éxito pictórico y compositivo del cuadro de Signac, ya que con frecuencia demuestran lagunas. ¿Es el problema del cuadro realmente su falta de unidad para evocar el sueño que representa, más allá de lo que logra *ilustrativamente*? ¿Realmente podemos describir las figuras en el cuadro como “apasionadas”? La lectura de Hutton del cuadro de Signac tiene deficiencias importantes.

Desde nuestra óptica, los problemas principales del cuadro de Signac no corresponden principalmente a las preocupaciones de Hutton. Hemos establecido las bases para entender el contexto mediterráneo y valorar la expresión de la armonía. Se han detallado, también, los fundamentos del intento de generar un retrato amplio de valores anarquistas. El problema tiene más que ver con homologar la armonía anarquista con una propuesta pictórica capaz de reforzar su atractivo. Las figuras, que expresan una actitud sosegada pero algo fría, requerirían una mayor caracterización humana en cada caso, así como una intensificación en su manera de relacionarse. El cuadro no sabe romper con la rígida representación hierática heredada de *Grand Jatte*, aún reconociendo finalidades diferentes. Hasta en un mural arcádico como *Doux Pays* de Puvis de Chavannes, comentado anteriormente, se supera los riesgos de un idilio sofocante en base a la gestualidad natural y poco estilizada de las figuras. En *Doux Pays*, en lugar de aburrirse en medio de tanto tedio paradisiaco, las

figuras encuentran cierto alivio con detalles que llamaríamos mundanos, pero que acercan la composición *humanísticamente* al espectador. Ciertamente, los personajes en *Doux Pays* nos atraen más que las figuras en *Au temps d'harmonie*, más allá de la sociedad representada y sus valores.

Más adelante identificaremos la problemática de la propuesta de Signac con la imposibilidad de concebir una utopía más abierta, sin cerrarse del todo, algo menos perfeccionada, más adecuada a las posibilidades de una riqueza narrativa –y más cercana al espíritu moderno. Sin poder activar los aspectos humanos y comunitarios del cuadro, quedando corto en su pretensión de expresar la consumación de un deseo, Signac nos deja con la sensación de una persistente incomodidad (que no llega a ser la alienación), justo lo que la armonía anarquista proponía superar. La rigidez en la relación entre los personajes y la aparente incapacidad comunicativa entre ellos no encajan con una sociedad que ha sido capaz de superar las vicisitudes del mundo capitalista, agarrándose a la edad de oro anarquista del futuro.

VI. HACIA LAS UTOPIÁS AMBIGUAS

En este trabajo hemos introducido el marco de la conceptualización contemporánea de la anarquía, para así lanzar sus redes en la búsqueda de una lectura anarquista del neo–impresionismo. De la complejidad de la respuesta, variada y a veces sorprendente, hemos encontrado dos problemáticas principales que obligan a revisar el sentido de hablar de una ética o práctica en la acción coherente con los principios anarquistas. Por un lado, está el “gesto” terrorista de Félix Fénéon y el amplio apoyo entre los neo–impresionistas de la propaganda por el hecho. Que la gestualidad de la acción violenta se considerase aceptable e incluso bella, dándole un valor estético, no se justifica fácilmente desde el marco de la ética anarquista expuesta. Entender el apoyo a actos en principio destructivos entre personas comprometidas con la construcción tanto cultural como social de una sociedad justa basada en principios anarquistas no es tarea fácil. El debate social y cultural sobre la acción directa violenta no corresponde, sin embargo, al alcance de este trabajo.

Por el otro lado está la representación pictórica de la consumación de la sociedad anhelada, que parece distinguirse de la demás producción pictórica de los neo–impresionistas. Con el cuadro de Signac, el problema parece hallarse en la dificultad de ejecutar una obra de estas características. En nuestras reflexiones finales apuntamos a la problemática de esta última cuestión: ¿Tiene sentido proyectar la utopía en el anarquismo –si es realmente lo que Signac quiere hacer– a la luz de las lógicas prefigurativas analizadas en este trabajo?

6.1 El significado crítico de la utopía

Más allá de cualquier intento de interpretar *Au temps d'harmonie* en términos formales, persiste la cuestión introducida por Linda Nochlin en su artículo sobre Seurat. ¿Qué ocurre cuando un cuadro llamado utópico, el opuesto del proyecto anti–utópico más plenamente moderno, se ve vaciado de sus capacidades de marcar una línea discrepante con su tiempo? ¿Qué nos dice *Au temps d'harmonie* sobre el alcance artístico y cultural de un proyecto político radical como es la anarquía? Por un lado, está la insistencia por parte de algunos pensadores en la incompatibilidad entre la anarquía y una utopía concebida como algo inmutable y carente de dinamismo. Por el otro está la posibilidad de

afinar nuestro concepto de la utopía para así salvar algo del dilema formulado alrededor del cuadro.

Es importante recordar que *Au temps d'harmonie*, al tener la voluntad de retratar afirmativamente una serie de conceptos y principios anarquistas en una especie de resumen integrado de la anarquía, acaba alejándose de las demás manifestaciones que hemos identificado como prefigurativas. Su perfil como consumación armonizada, que denota la voluntad de realizar una aspiración visionaria, parece vaciarlo de buena parte de su interés. Parece que, en su formulación utópica de *consumación*, el valor prefigurativo del cuadro de Signac se debilite. ¿Tendríamos que pensar que tal formulación tendría que constituir una categoría de arte anarquista aparte, merecedora de una conceptualización diferenciada que justificaría las dificultades de su realización? ¿O podríamos imaginar que *Au temps d'harmonie*, con toda su claridad didáctica e interés contextual, sea el menos anarquista de todas las manifestaciones identificadas como coherentes con las lógicas de la anarquía en el marco del neo–impresionismo?

Plantear *Au temps d'harmonie* como un cuadro utópico presenta dificultades para su interpretación desde el momento en que se formula la definición. Si es así, desmontar la consumación del sueño anarquista problematizaría la posibilidad de discutir el sentido de su prefiguración, de la misma manera que un Mesías poco

lúcido o ambiguo desmontaría buena parte de la prefiguración bíblica en la tradición judeocristiana.

En sus conferencias sobre ideología y utopía, Paul Ricoeur avanza la posición de que la ideología, en cuanto a constatación de lo que hay, corresponde al “cuadro”, mientras que la utopía, al proyectar lo que no existe, genera un discurso crítico en relación con la ideología reinante en base a procesos de ficción. La utopía es novela. Dice Ricoeur: “En cierto sentido toda ideología repite todo lo que existe al justificarlo, y de esta manera ofrece un cuadro, un cuadro deformado, de lo existente. En cambio, la utopía tiene el poder ficticio de redescibir la vida.”²³⁸ Ricoeur insiste en el poder de la utopía de “irrumper a través de la densidad de la realidad”,²³⁹ lo que requiere que tenga carácter tanto escrito como ficticio. Las utopías, para Ricoeur, si se quieren constituir como poderes apartes en oposición crítica con las ideologías, se escriben o bien se realizan como alternativas al poder existente, retando a las jerarquías, que retienen en las operaciones ideológicas sus aliados estructurales. Las utopías, así entendidas, se construyen en base a lo posible, pero en un lugar lateral, por lo que “la función de la utopía es en última instancia la función del ‘ningún lugar’”.²⁴⁰ Al final es aquella otra realidad, construida con los recursos de la imaginación y la

238 RICOEUR, Paul, *Ideología y utopía*, Barcelona: Gedisa, 1997, p. 324.

239 *Ídem*.

240 *Ibidem*, p. 325.

fantasía, lo que nos permite también estar aquí, en este lugar, a la vez que aspirar a aquel otro posible que la utopía nos facilita.

No hay duda de que el contraste que construye Ricoeur entre ideología y utopía, asociándolas respectivamente con “cuadro” y “ficción”, corresponde a un prejuicio sobre la tradición utópica que privilegia sus manifestaciones literarias. Sabemos, de todos modos, que Ricoeur no maneja el término “cuadro” en un sentido vulgarmente artístico, aunque la coincidencia y la deliberada ambigüedad nos parecen llamativas.

Siguiendo la posición inicial de Marx, quién se filtra a través de Karl Mannheim (*Ideología y utopía*, 1929), Ricoeur coincide en que las ideologías justifican órdenes existentes y suelen estar controladas por grupos dominantes.²⁴¹ En cuanto a las utopías, Marx las consideraba una subcategoría de las ideologías, en los dos casos opuestas a la praxis; por ser ficciones o imaginaciones, pertenecen a la categoría de lo no-científico.²⁴² Ya en un escrito de 1843 Engels, que admiraba aspectos del socialismo utópico de Owen, Fourier y Saint-Simon, tachaba al utopismo de este último despectivamente de “poesía social”.²⁴³ En el *Manifiesto*

241 *Ibidem*, p. 292.

242 *Ibidem*, p. 291.

243 Ricoeur responde a Engels con una frase lapidaria: “[...] puede haber ciertamente en nuestra vida un lugar para la poesía social.” *Ibidem*, p. 305.

Comunista se analizan las utopías socialistas, aceptando aspectos de sus respectivos proyectos pero rechazando las utopías por no corresponder a un análisis materialmente solvente de las condiciones económicas dadas.

Mannheim, en su revisión de Marx, resucita la utopía para un caso específico (desde lo cual parte Ricoeur), allí donde la utopía se constituye para destruir a un orden constituido: “[...] y solo cuando comienza a destruir ese orden dado se trata de una utopía. De manera que una utopía está siempre en el proceso de realizarse”. La utopía está ontológicamente vinculada a esta definición funcional. A partir de aquí Mannheim establece una tipología sociológica (basada en una diferenciación de clase social) para la utopía: “Suelen estar sustentadas por grupos que se hallan en vías de ascenso, y, por lo tanto, están generalmente sustentadas por los estratos inferiores de la sociedad.”²⁴⁴

A partir de esta conceptualización dinámica de la utopía, que se justifica con el desmontaje de una ideología, el valor crítico de la utopía se consolida. La clave, entonces, es la relación entre la utopía como fuerza creativa con potencial constituyente, por un lado, y el orden hegemónico fijo defendido por la ideología. Según leemos en los comentarios de su compilador, Ricoeur “[...] declara que la comparación entre cuadro y ficción puede caracterizarse como un comparación entre imaginación reproductiva e

244 *Ibidem*, p. 292.

imaginación productiva.”²⁴⁵ Si se trata de repetir y justificar lo existente, de reproducirlo, estamos en el terreno de los cuadros; la utopía, por el contrario, aporta una nueva descripción de la vida con su empeño crítico.

Si podemos perdonar esta aparente minusvaloración del significado simbólico de ciertos formatos culturales (el lienzo tratado con pintura), descubriremos que Ricoeur, siguiendo a Mannheim, acabará por afinar el concepto al reflexionar sobre los fines de las utopías constructivas, las que aspiran a derrocar ideologías.

En sus reflexiones sobre Saint-Simon, Ricoeur diferencia entre algunos proyectos utópicos sociales y las construcciones literarias, para sentenciar que todas las utopías escritas²⁴⁶ tienden con su consumación a quedar allí, petrificadas, sin moverse del punto final. El hecho de plantear una realización íntegra y exitosa conduce a una necesaria osificación, que incluso puede llegar a insuflar a la totalidad de la narración. El resultado en muchos casos es una especie de efecto parón desde la misma génesis, un *trance* originario, por lo que la historia también acaba deteniéndose. Dice Ricoeur:

“La utopía se convierte en un cuadro pintado; el

245 TAYLOR, George. H.: “Introducción del compilador”. En: RICOEUR, *Ideología...*, *op. cit.*, p. 28.

246 Veremos después en qué sentido se equivoca al expresarse tan categóricamente.

tiempo queda detenido. La utopía no ha comenzado aun cuando ya ha quedado detenida. Todas las cosas deben responder al modelo; después de la institución del modelo ya no hay historia”.²⁴⁷

Este marco teórico tiene interés para nuestro análisis del cuadro de Signac. Podemos estar de acuerdo en que es en parte la falta de dinamismo histórico, y por tanto de construcción narrativa, lo que resta interés a la obra. Responde a un modelo, ciertamente de desarrollo complejo, pero aun así no se libra de la condición de petrificación que aflige todas las utopías de características similares.

El resultado formal del cuadro de Signac hace que se asemeje a ciertas formulaciones pictóricas posteriores en la historia, incluso antagónicas en espíritu y voluntad.

Pensamos en la petrificación utópica, convertida en ideología, que pertenece a la producción propagandística de algunas revoluciones comunistas.

Podría haber semejanzas con las obras que celebraban las virtudes de las revoluciones marxistas soviéticas o maoístas, una vez consumadas. Hablamos de las utopías pictóricas comunistas que identificamos con el realismo social. Y es verdad: con algunos retoques *Au temps d'harmonie* podría

247 *Ibidem*, p. 312.

parecer a una obra de realismo social al servicio de un proyecto revolucionario exitoso.

El ejemplo del realismo social nos ayuda a aclarar la argumentación de Ricoeur y en su posible aplicación aquí. Siguiendo (y sin duda simplificando) su razonamiento, si la pintura perteneciera a una sociedad anarquista plenamente instaurada, tendría el estatus de una operación ideológica en formato de cuadro; eso le restaría validez crítica. Sería una operación pictórica de celebración y constatación, con el fin de reforzar un logro social en una fase pos-revolucionaria.

La problemática a la hora de aplicar este análisis al cuadro de Signac empieza con el hecho de atribuir a una imaginada sociedad anarquista los mismos defectos de abusos propagandísticos de algunos estados marxistas en pleno funcionamiento. *Au temps d'harmonie* no pertenece a la categoría de afirmación ideológica dirigida desde la autoridad del Estado. No es una producción institucional. Su voluntad es claramente de oposición, por lo que pertenece a la fase constructiva (y por lo tanto crítica), más allá de similitudes con trabajos pictóricos con voluntad propagandística.

Au temps d'harmonie tiene voluntad crítica y rupturista, en línea con la descripción que hace Ricoeur de la utopía. Que también tiene aspectos de osificación formal, que le hace parecer una foto fija de un idilio pos-revolucionario,

no disminuye su carácter especulativo, en absoluto propagandístico. Que formalmente no cumpla con la plena expresión de su manifiesta voluntad crítica es una cuestión aparte. Con todo, no obstante, forzar el análisis nos ha servido para contrastar el cuadro con la casi totalidad de manifestaciones de la anarquía en el neo–impresionismo desglosadas en este trabajo.

6.2 De las hipertopías a las utopías ambiguas

Nos queda por afinar el análisis de la utopía en el contexto anarquista, que todavía ha quedado corto. Para hacerlo, proponemos avanzar la reflexión a partir de una serie de apreciaciones generadas desde la misma teoría anarquista de la utopía.

Debemos reconocer que existe cierta discrepancia entre aquellos que descartan la validez utópica de la anarquía (quizás para evitar la acusación de fantasiosos y poco científicos que vendrían del campo marxista), y aquellos que la resucitarían en base a las valoraciones positivas de Ricoeur.

En su conocido artículo “Anarchism” (1910), escrito para la XI edición de la *Encyclopaedia Britannica*, Kropotkin

intenta extraer la anarquía del discurso de las utopías, llevándola al terreno de lo que aquí hemos llamado la ética de lo prefigurativo. Comentando la opinión de numerosos escritores anarquistas, observaba que “su concepción no es una Utopía basada en un método apriorístico, después de haber postulado unos cuantos deseos que se toman por hechos reales.

Se deriva, afirma, de un análisis de tendencias que están ya actuando...”²⁴⁸ Esto explica asimismo la opinión de que en la sociedad anarquista nada sería inmutable; ningún aspecto correspondería a una fijación de valores, aún siendo triunfante, sin posibilidad de cambio.

Esto se justificaba en base a un análisis social basado en premisas naturales:

“[...] como sucede en todo el conjunto de la vida orgánica, derivaríase la armonía de un ajuste y reajuste perpetuo y variable del equilibrio de la multitud de fuerzas e influencias, y este ajuste se obtendría, dicho

248 KROPOTKIN, Piotr, “Anarquismo', definición de la Enciclopedia Británica”, *La Biblioteca Anarquista AntiCopyright*, 27 de noviembre de 2013. Online a (consultado 25 mayo, 2016):

<<https://anonimxslibertarixs.files.wordpress.com/2014/01/piotr-kropotkin-anarquismo-definicion-de-la-enciclopedia-britanica.pdf>>. Traducción del inglés original, online a (consultado 25 mayo, 2016):

<http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/britanniaanarchy.html>.

brevemente, sin [que] ninguna fuerza gozase de la protección especial del Estado.”²⁴⁹

La armonía en el marco anarquista, a diferencia de lo que postularía una lectura rígidamente utópica de la idea, se basa en un modelo dinámico de relaciones que se activan a partir de un flujo contractual informal. Las sociedades anarquistas funcionan a través de una serie de pactos sin coerción entre las partes, “acuerdos libres establecidos entre los diversos grupos, territoriales y profesionales, libremente constituidos para la producción y el consumo, y para la satisfacción de la infinita variedad de necesidades y aspiraciones de un ser civilizado.”²⁵⁰

Una línea más contemporánea, y quizás más compatible con la teorización de la prefiguración, procura salvar la utopía para la anarquía en base a dinamizarla del todo, sacándola del denostado “cuadro” de Ricoeur. John P. Clark extiende algunos conceptos presentes en Ricoeur en su “Anarchy and the Dialectic of Utopia”. Clark distingue entre aquellos impulsos conservadores que aspiran al triunfo de modelos de dominio, elitistas y escapistas, construidos de manera utópica también,²⁵¹ y la construcción de una

249 *Ídem.*

250 *Ídem.*

251 En respuesta a la crítica conservadora que entiende las utopías como ilusiones propias de la izquierda, Slavoj Žižek ha analizado la “utopía liberal” y sus mecanismos de consolidación ideológica. Según Žižek: “The global liberal order clearly asserts itself as the best of all possible worlds;

comunidad libertaria compartida por seres plenamente autónomos.

Al invocar la distinción que hace Ricoeur entre la insistencia (ideológica) de afirmar lugares existentes y la capacidad de concebir lugares en ninguna parte (utopía crítica), Clark concluye: “Ideology is an expression of the conservative, systematizing processes of the social imagination. Utopianism, in contrast, expresses the creative, self–transcending, liberating tendencies.”²⁵²

Desde la óptica de Clark, enfocada hacia la creación de comunidad, es esencial reenfocar el lugar futuro de la utopía hacia el presente; sus valores, sublimes y eternos, se afirman como realidades en la actualidad, objetos de la experiencia de ahora. Por un lado, la propuesta de Clark, muy en línea con prácticas contemporáneas identificadas como prefigurativas, desmonta nociones de progreso hacia

the modest rejection of utopias ends with imposing its own market–liberal utopia which will become reality when we will properly apply market and legal Human Rights mechanisms. Behind all this lurks the ultimate totalitarian nightmare [...]”. Véase ZIVEK, Slavoj, “The Liberal Utopia. Section II: The Market Mechanism for the Race of Devils”. Online a (consultado 10 junio, 2016): <<http://www.lacan.com/zizliberal2>>.

252 CLARK, John P., *The Impossible Community: Realizing Communitarian Anarchism*, Nueva York y Londres: Bloomsbury, 2013, p. 136. Traducción: “La ideología es una expresión de los procesos conservadores y sistematizados de la imaginación social. El utopismo, en contraste, expresa las tendencias creativas, auto–transcendentes y emancipadoras”.

un lugar futuro mejor, que siempre acabará alienándonos de la complejidad (“surrealista”, según Clark) del presente; el utopismo evasivo o escapista se convierte en un tipo de psicosis. La inmediatez, en cambio, combinada con la imaginación libre y transformadora, nos abre a la posibilidad de maravillarnos ante la vida cotidiana.²⁵³ El no-lugar se vincula así al lugar mismo donde nos encontramos.

A partir de aquí Clark construye un modelo en base a referencias en la literatura de fantasía para resaltar las posibilidades de una *hipertopía*. La idea es que ese lugar sin localización se comunica mejor en base a estar situado, de estar vinculado a un *topos* concreto. No importa si el lugar escogido sea ficticio, ya que el *hipertopismo* literario nos aporta realidades vividas en lugares concretos que facilitan una identificación radical con lo que se relata.

Para Clark la referencia ejemplar de esta manera de construir desde la ficción se encuentra en las novelas de Ursula K. Le Guin, una autora que ha articulado sus afinidades con el pensamiento anarquista en numerosas ocasiones.²⁵⁴ Sus novelas son capaces de presentar críticas radicales de sociedades anarquistas desde la misma

253 *Ibidem*, p. 141.

254 El pensamiento político de Ursula Le Guin se analiza a fondo en una colección de ensayos: DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (eds), *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, Lanham, MD: Lexington Books, 2005.

perspectiva anarquista. *Los desposeídos* (1974) por ejemplo, constituye “an anarchist critique of anarchism, and a utopian critique of the dangers of utopia.”²⁵⁵ La anarquía no se libra nunca de su sujeción a la crítica anarquista, de la misma manera que la utopía no se escaparía nunca de la efectividad crítica de la utopía.²⁵⁶

Ursula K. le Guin añadió un subtítulo a la versión original de *Los desposeídos* que no siempre se ha incluido en ediciones posteriores: “Una utopía ambigua”. Es una frase que resume buena parte del carácter de la sociedad que retrata en el planeta Anarres, donde se desarrolla la vida según los preceptos de una visionaria líder anarquista del pasado llamada Odo. Los antepasados de Anarres salieron juntos en una Gran Emigración pactada, dejando atrás el planeta rival Urras, con derecho a seguir sus principios sin interferencias de las demás civilizaciones del cosmos. Anarres es una sociedad que anima y respeta la libertad social y sexual, y practica un modelo solidario en la cobertura de necesidades y distribución de recursos. Eso

255 CLARK, *The Impossible Community...*, *op. cit.*, p. 142. Traducción: “[...] una crítica anarquista del anarquismo, y una crítica utópica de los peligros de la utopía.”

256 Otra novela que cita Clark es *El eterno regreso a casa* (1985), que describe una utopía anarquista. Clark opina que no es tanto una novela utópica como, “an anthropological sourcebook of another world that tells us important things about the deepest truths of our own world.” *Ibidem*. Traducción: “[...] es menos una novela utópica que un libro manual antropológico de otro mundo que nos explica cosas importantes sobre las más profundas verdades de nuestro mundo propio”.

otorga a todo el mundo un grado alto de toma de decisión independiente y desarrollo personal. Los niños se crían colectivamente, con la idea de que no pertenecen a sus padres biológicos, por lo que su formación es un deber de todos, de la sociedad en general.

A pesar de las premisas de una vida idílica, el planeta Anarres es pobre por falta de recursos naturales y variedad biológica en su ecosistema. No cumple, por lo tanto, con uno de los logros básicos de la anarquía, la prosperidad que facilitaría tiempo libre para el ocio y el desarrollo personal. Anarres es un ejemplo de escasez de recursos, sin resolución por imperativo geográfico. Le Guin proyectaba la idea justo en el período en que el teórico anarquista Murray Bookchin planteaba la idea de la anarquía “post-scarcity” (*post-escasez*), construida con la ayuda tecnológica para ir más allá de la insolvencia y la cobertura de las necesidades básicas.²⁵⁷ En Anarres la obligación al trabajo, frecuentemente para ayudar a la colectividad en tiempos de sequía o desastre natural, además de las limitaciones sobre la libertad individual en la creatividad cultural, algo burocratizada, deja su marca indeleble sobre algunos individuos de la sociedad. Es más habitual sacrificar voluntariosamente la libertad individual por el grupo que hacer lo contrario. Algunos no soportan estas restricciones. Además, al encontrarse en una situación de hostilidad con

257 BOOKCHIN, Murray, *Post-Scarcity Anarchism*, Nueva York: Ramparts Press, 1971.

el planeta originario y ultra-capitalista, Urras, no está permitido viajar entre los planetas excepto para casos especiales. También existe cierta censura sobre la información disponible sobre Urras y otros mundos; la armonía y solidaridad de Anarres no se pone a prueba con comparaciones.

Al carecer de información sobre el más allá, se despierta la curiosidad del protagonista principal, Shevek, un joven inquieto muy hábil con las matemáticas. Contra la opinión de una parte de las comisiones de toma de decisión de Anarres, emprenderá un viaje excepcional para profundizar sus estudios, lo que le permitiría conocer las virtudes (la dedicación académica, la belleza física) y también los defectos (las brechas hipócritas entre clases sociales, la frivolidad del consumo de lujo) del otro planeta.

Como artilugio ingenioso del argumento, Shevek también llegará a descubrir la realidad de la represión autoritaria contra la disidencia política en Urras, en una descripción que se acerca a la verdad del mundo moderno durante el período cuando se escribió la novela (los años 70). En Anarres parecen ignorar que hay seguidores de Odo, anarquistas como ellos, que viven reprimidos en Urras, en un retrato de la paradoja del egoísmo insolidario surgido del éxito parcial en el activismo político (no todos llegan a disfrutar de los avances alcanzados a través de la acción activista comprometida). En Urras, en cambio, quizás

inspirados por el modelo distante y romantizado de Anarres, se enfrentan al imperativo de construir su espacio de libertad sin poder disfrutar de la protección otorgada por todo un consejo planetario. No tienen otra opción que no sea prefigurativa. En la novela de Le Guin la utopía, dinamizada en las voces de protesta que empiezan a brotar en Urras, vuelve a casa.

Los desposeídos es un buen ejemplo de lo que Frederic Jameson ha llamado el “método” de la utopía, donde el concepto no se define por las manifestaciones concretas de casos utópicos, sino por la propia metodología de la construcción utópica en sí.²⁵⁸ No importa tanto la representación de la utopía, como la manera de enfrentarse a los constantes metodológicos que distinguen a las utopías tradicionales: el conflicto social; la cuestión del descanso en relación al trabajo; el tema de totalidades, de sistemas cerrados. Es interesante ver como Jameson recupera para la utopía (o más bien la metodología utópica, que llama

258 JAMESON, Fredric: “Utopia as Method, or the Uses of the Future”: En: *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Michael D. Gordin y Helen Tilley Gyan (eds.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010, pp. 21–44. Jameson encuentra una salida para algunas de las paradojas utópicas que encuentra en el libro de Paulo Virno, *Gramática de la multitud*, que crítica a la seguridad burgués y establece algunas alternativas en base al trabajo productivo, el concepto recuperado de lo público y la democracia no-representativa. Véase VIRNO, Paulo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, traducción de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop, y Miguel Santucho, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

“utopología”) una idea que ya hemos visto en nuestro análisis de la anarquía implícita (capítulo 2.3), la de un trasfondo implícito de la anarquía, extendido a toda la humanidad, a la espera de un despertar de conciencia. Según Jameson:

“[...] utopology revives long-dormant parts of the mind, unused organs of political, historical, and social imagination that have virtually atrophied for lack of use, muscles of praxis we have long since ceased exercising, revolutionary gestures we have lost the habit of performing, even subliminally.”²⁵⁹

La metodología en el caso de *Los desposeídos* adquiere una capa adicional, lo que corresponde al método anarquista de cuestionamiento continuo, la defensa de la libertad individual y la construcción de una colectividad solidaria que no elimina la continuidad de un grado de conflictividad social (normalmente en el sentido constructivo). En base a estos factores, es posible generar un grado de escepticismo sano con el largo dominio del utopismo preceptivo que reina en Anarres. La misma estructura de los capítulos, que describen las dos vidas de

259 *Ibidem*, pp. 42–43. Traducción: “[...] la *utopología* resucita las partes de la mente largamente dormidas, órganos inutilizados de la imaginación política, histórica y social que se han atrofiado por falta de uso, músculos de praxis que desde hace tiempo ya hemos dejado de ejercitar, gestos revolucionarios que hemos perdido el hábito representar, incluso de manera subliminal”.

Shevek en los correspondientes planetas, pasando de un lugar a otro en un diálogo de contrastes, también rompe con la narración lineal: una vez que se logre consumir un proyecto anarquista, el riesgo de petrificación se supera por la necesidad de liberar de aquella sociedad a personas libres, individuos formados en la anarquía en coherencia con el logro social colectivo. Pero el Anarres de Le Guin parece contradecir la visión de una sociedad plenamente libre para la expresión individual que imaginaban los neo-impressionistas cuando convencieron a Jean Grave de la importancia de no hipotecar la práctica artística a una instrumentalización política. Efectivamente, el relato de Le Guin sugiere que dentro de las circunstancias preferidas de una sociedad idealizada, los ciudadanos libres van a seguir pensando y soñando en otros mundos (incluso, curiosamente, en mundos que se reconocen como “inferiores” o menos deseables, condición intrínseca de la curiosidad humana). Que la imaginación no va a quedar parada, por mucho que el idilio genere sosiego y felicidad, lo que permite al sujeto anarquista incluso imaginar un mundo capitalista. ¿Los personajes de *Au temps d'harmonie* saben de dónde han venido? ¿Tendrán nuevas luchas, nuevas inquietudes (aparte de seguir trabajando), ahora que ha llegado a habitar su edad de oro? La imaginación viva sería un rasgo más de los miembros de una sociedad basada en el anarquismo comunitario, que por definición tendría que dirigirse de manera anarquista al carácter hegemónico de su propio éxito. En palabras de John P. Clark: “The free

community is dynamic, self–disclosing *ethical substantiality* devoid of any underlying *metaphysical substance*”.²⁶⁰

La problemática para el cuadro de Signac, siguiendo la invocación de Ricoeur y las referencias literarias aportadas por Clark, sería el tipo de recursos narrativos que emplea y su manejo del riesgo de petrificación como deseo consumado, por lo que la trasposición de la edad de oro pagano al marco anarquista se dificulta. Signac nos presenta un paisaje costero reconocible, cerca de su residencia en Saint Tropez, donde iba a pintar con frecuencia. Aparecen una serie de elementos, objetos, personajes y relaciones, desde simbólicos y alegóricos (poéticamente retenidos) hasta ilustrativos y representativos (y bastante prosaicos). Habla de un lugar que pertenece a su actualidad sin ser real del todo, por el cual se proyecta la consumación integrada del sueño anarquista.

Es el escenario perfecto para cumplir, pictóricamente, con el sueño bello descrito por sus compañeros neo–impresionistas en un sinfín de batallas desde el compromiso artístico y político. Pero la realización de Signac adolece de una seguridad complacida y una despreocupación por la crítica energizada, en contradicción con los principios anarquistas básicos. Falta la *ambigüedad*

260 CLARK, *The Impossible Community...*, *op. cit.*, p. 5. Traducción: “Es una comunidad libre sin *substancia metafísica*, pero con una *sustancialidad ética* dinámica y auto–transparente”.

(siguiendo la pista de Le Guin) que requería toda utopía concebida desde un marco plenamente anarquista: la misma ambigüedad o condición prefigurativa, parcial y tentativa, que impregna la obra y quehacer social de los neo–impresionistas. Llegados a una escena neo–impresionista de la armonía anarquista consumada, a un paso de las playas de Saint– Tropez, se busca pero no se encuentra la riqueza ficticia de un proyecto utópico plenamente activado, dispuesto a asaltar el cielo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros y catálogos

- ANTLIFF, Alan, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.
- ARIZETA, Margarida, *Diccionari de termes literaris*, Barcelona: Edicions 62, 1996.
- ARNOLD, Matthew, *Cultura y anarquía*, Edición y traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra, Madrid: Cátedra, 2010.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid: Trotta, 1998. Prólogo de José M. Cuesta Abad.
- AGUSTÍN DE HIPONA, *Obras de San Agustín*, Vol. XVII, “La Ciudad de Dios” (2º), traducción de Santos Santamaría del Río y Miguel Fuertes Lanero, 3ª edición, Madrid: La Editorial Católica, 1978.
- ANTLIFF, Allan, *Joseph Beuys*, Londres: Phaidon, 2014.
- BEY, Hakim. *T.A.Z.: zona temporalmente autónoma*, Traducción y

notas de Guadalupe Sordo, Madrid: Talasa, 1996.

- BLUMENFELD, Jacob; BOTTICI, Chiara; CRITCHLEY, Simon (eds.), *The Anarchist Turn*, Londres: Pluto Press, 2013.
- BOIS, Yves-Alain, *Painting as Model*, Cambridge. MA: MIT Press, 1990.
- BOOKCHIN, Murray, *Post-Scarcity Anarchism*, Nueva York: Ramparts Press, 1971.
- BOOKCHIN, Murray, *Los anarquistas españoles: los años heroicos (1868-1936)*, Barcelona: Grijalbo, 1980.
- BOOKCHIN, Murray, *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona: Virus, 2012.
- BREINES, Wini, *Community and Organization in the New Left, 1962-1968: The Great Refusal*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.
- BROOMALL, Wick, *Baker Dictionary of Theology*, Everett F. Harrison, Geoffrey W. Bromiley, y Carl F. H. Henry (eds.), Grand Rapids, MI: Baker, 1960.
- BRYSON, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Madrid: Alianza, 1991.
- BULLINGER, E. W., *Figures of Speech Used in the Bible*, Grand Rapids, MI: Baker, 1968. -CAGE, John, *Anarchy: New York City, January 1988*, Middletown, CT: Wesleyan, 2001. -CARLETTI, Sandro, *Guía de la catacumba de Priscila*, Ciudad del Vaticano: Comisión de Arqueología Sacra, 1985.

- CHILVERS, Ian; OSBORNE, Harold; y FARR, Dennis, *Diccionario de Arte*, Madrid: Alianza, 1992.
- CHOMSKY, Noam, *La objetividad y el pensamiento liberal*, Barcelona: Península, 2004.
- CLARK, John P., *The Impossible Community: Realizing Communitarian Anarchism*, Nueva York y Londres: Bloomsbury, 2013.
- CLEMENT, Russell T.; HOUZÉ, Annick, *Neo-impressionist Painters: A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo van Rysselberghe, Henri-Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce and Albert Dubois-Pillet*, Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- CONNOR, Tom, *The Dreyfus Affair and the Rise of the French Public Intellectual*, Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- CURLEY, John J., *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter and the Art of the Cold War*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2013.
- DAVIS, Laurence; STILLMAN, Peter (eds.), *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's The Dispossessed*, Lanham, MD: Lexington Books, 2005.
- DIEZ, Xavier, *L 'anarquisme, fet diferencial caíala*, Barcelona: Virus, 2013.
- DORRA, Henri (ed.), *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1994.

- EGBERT, Donald Drew, *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, traducción de Marcelo Covián y Tomás Guido Lavalle, BCN: Tusquets, 1973.
- ENZENBERGER, Hans Magnus, *El corte verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, traducción de Julio Forcat y Ulrike Hartmann, Barcelona: Anagrama, 2006.
- FÉNÉON, Félix, *Au-delà de l'impressionnisme*, presentación de Françoise Cachin, París. Hermann, 1966.
- FÉNÉON, Félix, *Oeuvres plus que completes*, edición de Joan U. Halperin, 2 vols., Ginebra: Librairie Droz, 1970.
- FEYERABEND, Paul, *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, traducción de Diego Ribes, Madrid: Tecnos, 1986.
- FRAQUELLI, Simonetta, et al (eds.), *Radical Light: Italy's Divisionist Painters 1891 – 1910*, cat. ex., Londres: National Gallery Company, 2008.
- GODWIN, William, *An Enquiry Concerning Political Justice, and its Influence on General Virtues and Happiness*, vol. 1, Londres: G.G.J. and J. Robinson, 1793. Disponible online en inglés (consultado 28 febrero, 2016): <<http://oll.libertyfund.org/titles/90>>.
- GODWIN, William, *Investigación acerca de la justicia política*, Madrid: Ediciones Júcar, 1985.
- GODWIN, William, *Las "Aventuras" de Caleb Williams o Las Cosas como Son*, traducción de Francisco Torres Oliver, Madrid:

Valdemar, 1996.

- GORDON, Uri, *Anarchism and political theory: contemporary problems*, Oxford University, 2006. Tesis doctoral. Online a (consultado 3 junio, 2016): <<https://theanarchistlibrary.org/library/uri-gordon-anarchism-and-political-theory-contemporary-problems>>.
- GRAEBER, David, *Fragmentos de antropología anarquista*, Barcelona, Virus, 2014, 2ª ed.
- HAHN, Werner, *Symmetry as a Developmental Feature in Nature and Art*, Singapur: World Scientific, 1998.
- HALPERIN, Joan U., *Félix Fénéon: Art et Anarchie dans le Paris Fin de Siecle*, traducción al francés de Dominique Aury con la colaboración de Nada Rougier, París: Gallimard, 1991.
- HERBERT, George, *Signac, 1859-1891*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1991.
- HOBBS, Thomas, *Leviatán, o la materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, traducción de Carlos Mellizo, Madrid: Alianza, 2009, 2ª ed.
- HUTTON, John G., *Neo-Impressionism and the Search for a Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siecle France*, Londres y Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1994.
- KLEINER, Fred S., *Gardner's Art through the Ages: A Global History*, Boston: Thomson, 2009, 13ª ed..

- KROPOTKINE, Pierre, *L'Anarchie: sa philosophe, sa idéal*, París: P.-V. Stock, 1896, 10a edición, p. 49. Online a (consultado 6 mayo, 2016): <https://archive.org/details/29_17643.0001.001.umich.edu>.
- KROPOTKIN, Piotr, *La selección natural y el apoyo mutuo*, introducción de Álvaro Girón Sierra, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- LACOSTE, Yves, *Paysages politiques*, París: Le livre de poche, 1990.
- LE GUIN, Ursula K., *Los desposeídos*, traducción de Matilde Horne, Barcelona: Minotauro, 1983.
- LIÉGARD, Stéphan, *La Cote d'Azur*, París: Maison Quantain, 1887.
- MAITRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France*, París: Éditions Maspéro, 1975.
- MARCUSE, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación* (1969), Madrid: Editorial Doble J, 2008.
- MAY, Todd, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*, University Park, PA.: Penn State University Press, 1994.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MOLYNEUX, John, *Anarchism: A Marxist Criticism*, Londres: Bookmarks, 2011.

- MORALES MUÑOZ, Manuel, *Cultura e ideología en el anarquismo español (1870–1910)*, Málaga: Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2002.
- MUMFORD, Lewis, *The Story of Utopias*, Nueva York: Boni & Liveright, 1922.
- NOCHLIN, Linda, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, Nueva York: Harper and Row, 1989.
- NORWICH, John Julius (ed.), *Oxford Illustrated Encyclopedia of the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- PISSARRO, Camille, *Turpitudes Sociales*, prefacio de Henri Mitterand, París: Presses Universitaires de France, 2009.
- PROUDHON, Pierre-Joseph, *¿Qué es la propiedad?*, traducción de Rafael García Ormaechea, Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- PROUDHON, Pierre-Joseph; ZOLA, Émile, *Pierre-Joseph Proudhon / Émile Zola, Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Christophe Salaun (ed.), París: mil et une nuits, 2011.
- QUINSAC, Annie-Paule, *La Peinture Divisioniste Italienne: Origines et Premiers Développements 1880–1895*, París: Éditions Klincksieck, 1972.
- RECLUS, Élisée, *Evolución y revolución*, Valencia: Biblioteca de Estudios, 193[?].

- RECLUS, Élisée, *El hombre y la tierra*, introducción y selección de textos de Béatrice Giblin, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- RESZLER, Andre, *La estética anarquista*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- REWALD, John, *Historia del impresionismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994.
- RICHARDS, Vernon, *Enseñanzas de la revolución española*, París: Delibaste, 1971.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducción de Agustín Neira, Madrid: Siglo XXI, 1995.
- RICOEUR, Paul, *Ideología y utopía*, Barcelona: Gedisa, 1997.
- ROSLAK, Robyn, *Neo-Impressionist Painting and Anarchism in Fin-de-Siecle France: Painting, Politics and Landscape*, Aldershot, RU: Ashgate, 2007.
- ROUSSELLE, Duane; EVREN, Süreyya (eds.), *Post-Anarchism: A Reader*, Londres: Pluto Press, 2011.
- Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid: La Editorial Católica, 1985, 37ª ed..
- SIGNAC, Paul, *D'Eugene Delacroix au néo-impresionnisme*, París: Hermann, 1964.

- SMITH, Paul, *Impresionismo*, Madrid: Akal, 2006, p. 128.
- STIVER, Dan R., *Theology After Ricoeur: New Directions in Hermeneutical Theology*, Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.
- TILLIER, Bertrand, *La Commune de Paris, revolutions sans images?*, París: Éditions Champ Vallon, 2004.
- VIRNO, Paulo, *Virtuosismo y revolución*, Traficantes de sueños, Madrid, 2003.
- VIRNO, Paulo, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, traducción de Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho, Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- WARD, Colin, *Anarchy in Action*, Londres: Freedom Press, 2008.
- WARD, Martha, *Pissarro, Neo-Impressionism and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- WOODCOCK, George, *El anarquismo. Una historia de las ideas y movimientos anarquistas*, Barcelona: Ariel, 1979.
- ZUCK, Roy B., *Basic Bible Interpretation*, Wheaton, IL: Victor Books, 1991.

Artículos

- BARASCH, Moshe: "Gantner's theory of prefiguration", *British Journal of Aesthetics*, vol. 3, núm. 2, 1963, pp. 148–156.
- BIRKMEYER, Karl S.: "Joseph Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna: Francke Verlag, 1958", *Renaissance News*, vol. 12, núm. 1 (primavera, 1959), pp. 51–53. Online a (consultado 15 de abril, 2016): <<http://www.jstor.org/stable/2857987>>.
- BOGGS, Carl: "Marxism, Prefigurative Communism, and the Problem of Workers' Control", *Radical America*, 11 (noviembre 1977), pp. 99–122. Online en inglés a (consultado 21 febrero, 2016): <<https://libcom.org/library/marxism-prefigurative-communism-problem-workers-control-carl-boggs>>.
- BRETTELL, Richard: "Camille Pissarro: une révision". En: *Pissarro*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux Ministère de la Culture et de la Communication, 1981, p. 13–36.
- BRETTEL, Richard: "Review of Martha Ward, 'Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde', and John G. Hutton, 'Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de-siecle France'", *The Art Bulletin*, vol. 81, núm. 1, marzo 1999, pp. 168–175.

- BRETTELL, Richard R.: "Pissarro i l'anarquisme: l'art pot ser anarquista?" En: *Pissarro*, cat. ex., Madrid y Barcelona: Museo Thyssen-Bornemisza y Obra Social "la Caixa", 2013, pp. 5269.
- CACHIN, Françoise: "Introduction". En: SIGNAC, Paul, *D'Eugene Delacroix au néo-impresionnisme*, París: Hermann, 1964, pp. 11-25.
- CLARK, John P.: "The Dialectical Social Geography of Élisée Reclus", 1994. Online a (consultado 25 mayo, 2016): <<http://72.52.202.216/~fenderse/Reclus.htm>>. Originalmente publicado en Andrew Light y Jonathan M. Smith (eds.), *Philosophy and Geography 1: Space, Place and Environmental Ethics*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1997, pp. 117-142.
- CLARK, John P.: "Anarchy and the Dialectic of Utopia". En: *Anarchism and Utopianism*, Laurence Davis y Ruth Kinna (eds), Manchester: Manchester University Press, 2010, pp. 9-30.
- DISTEL, Anne: "Portrait de M. Paul Signac, yachtman pratiquant, homme de lettres, indépendant et révolutionnaire". En: *Signac 1863-1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 36-51.
- DYMOND, Anne: "A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France", *The Art Bulletin*, vol. 85, núm. 2 (junio, 2003), pp. 353-370.
- EPSTEIN, Barbara: "Anarchism and the Anti-Globalization

Movement”, *Monthly Review*, vol. 53, núm. 4, 2001, pp. 1–14. Online a (consultado 6 marzo, 2016):

<<http://monthlyreview.org/2001/09/01/anarchism-and-the-anti-globalization-movement/>>.

–FERRETTI-BOCQUILLON, Marina: “Au temps d'harmonie (l'age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)”. En: *Signac 1863–1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 241–245.

–GEVERS, Dick: “Anarchie et symbolisme”. En: *Anarchia*, Fernand Driekoningen y Dick Gevers (eds.), Ámsterdam / Atlanta: Rodopi, 1989, pp. 13–30.

–GIRÓN SIERRA, Álvaro: “Introducción Histórica”. En: KROPOTKIN, Piotr, *La selección natural y el apoyo mutuo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 739.

–GOLDMAN, Emma: “Anarchism: What it Really Stands For” (1917). En: *Anarchism and Other Essays*, 3ª edición revisada. Nueva York: Mother Earth Publishing Association. Sin paginación. Online A (consultado 25 mayo 2016): <http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=3274804>.

–GORDON, Uri: “Prefigurative Politics and Anarchism”, 2015 (artículo pendiente de publicación en la revista *Constellations*). Online a (consultado 21 febrero, 2016; actualmente no disponible):

<http://www.academia.edu/12991589/Prefigurative_politics_and_anarchism>.

- GRAEBER, David: “Los nuevos anarquistas”, *New Left Review* 13: 2002, pp. 139–151. Descarga online a (consultado 21 febrero, 2016): <<http://newleftreview.es/13>>.
- HARVEY, David: “‘Listen, Anarchist!’ A personal response to Simon Springer's ‘Why a radical geography must anarchist’”. Online a (consultado 2 junio, 2016): <<http://davidharvey.org/2015/06/listen-anarchist-by-david-harvey/>>.
- HERBERT, Robert L.; HERBERT, Eugenia W.: “Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I”, *The Burlington Magazine*, vol. 102, núm. 692, noviembre 1960, pp. 473–482.
- HOFMANN, Bert; JOAN Y TOUS, Pere; TIETZ, Manfred (eds.): “Prólogo”, pp. ix–xi: *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Frankfurt: Vervuet-Iberoamericana, 1995.
- HUTTON, John: “Camille Pissarro's *Turpitudes Sociales* and Late Nineteenth-Century French Anarchist Anti-Feminism”, *History Workshop Journal* (1987), vol. 24, núm. 1, pp. 32–61.
- JAMESON, Fredric: “Utopia as Method, or the Uses of the Future”: En: *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*, Michael D. Gordin y Helen Tilley Gyan (eds.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010, pp. 21–44.

- KESSLER, Herbert L.: "Shaded with Dust: Jewish Eyes on Christian Art". En: *Judaism and Christian Art: Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Herbert L. Kessler y David Nirenberg (eds.), Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 74–114.

- KROPOTKIN, "A los jóvenes" (1880). Descarga online a (consultado 25 mayo, 2016): <<http://ordenanarquista.files.wordpress.com/2011/10/a-los-jc3b3venes-piotr-kropotkin.doc>>.

- KROPOTKINE, Pierre, *L'Anarchie: sa philosophe, sa ideal*, París: P.-V. Stock, 1896, 10ª edición, p. 49. Online a (consultado 6 mayo, 2016): <<https://archive.org/details/2917643.0001.001.umich.edu>>.

- KROPOTKIN, Piotr, "'Anarquismo', definición de la Enciclopedia Británica", *La Biblioteca Anarquista Anti-Copyright*, 27 de noviembre de 2013. Online a (consultado 25 mayo, 2016): <<https://anonimxslibertarixs.files.wordpress.com/2014/01/piotr-kropotkin-anarquismo-definicion-de-la-enciclopedia-britanica.pdf>>.

- LAY, H. G.: "Réflecs d'un gniaff: On Émile Pouget and *Le Pere Peinard*". En: *Making the News: Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (eds.), Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1999, pp. 82138.

- LE GUIN, Ursula K., introducción de "El día antes de la revolución" (1974). Online a (consultado 3 de junio 2016):

<http://argentina.indymedia.org/uploads/2014/02/el_dia_antes_de_la_revolucion.pdf>.

- LEE, Alan: “Seurat and Science”, *Art History*, vol. 10, núm. 2, junio 1987, pp. 203–226.
- LEIGHTON, John: “Les Démolisseurs”. En: *Signac 1863–1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 254–255.
- LEIGHTON, John: “Paul Signac 1863–1935. Présentation”. En: *Signac 1863–1935*, cat. ex., París: Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 15–35.
- MAECKELBERGH, Marianne: “Doing is Believing: Prefiguration as Strategic Practice in the Alterglobalization Movement”, *Social Movement Studies*, vol. 10, núm. 1, 2011, pp. 1–20.
- MARX, Leo: “Does Pastoralism Have a Future?”. En: *Pastoral Landscape*, cat. ex., John Dixon Hunt (ed.), Washington: National Gallery of Art, 1992, pp. 109–225.
- MORALES MUÑOZ, Manuel: “Cultura e ideología en el Primer certamen socialista”. En: *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*, Bert Hofmann, Pere Joan y Tous y Manfred Tietz (eds.), Frankfurt: Vervuet–Iberoamericana, 1995, pp. 273–280.
- PHILIPPON, Baptistine: “Le tableau de Signac restera a Montreuil”, *Le Figaro*, 9 de abril de 2013. Online a (consultado 29 de mayo, 2016): <<http://www.lefigaro.fr/actualite->

france/2013/04/09/01016-20130409ARTFIG00562-le-tableau-de-signac-restera-a-montreuil.php>.

- RUEL, Anne: “L'invention de la Méditerranée”, *Vingtieme Siecle, revue d'histoire*, 1991, vol. 32 núm. 1, pp. 7-14. Online a (consultado 9 mayo del 2016): <http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1991_num_32_1_2449>.
- SOURIAU, Anne: “Figurativo”. En: SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego; revisión de la edición española, Fernando Castro Flórez, Madrid: Ediciones Akal, 1998, p. 582.
- SPRINGER, Simon: “Why a radical geography must be anarchist”. En: *Dialogues in Human Geography*, 2014, vol. 4, núm. 3, pp. 249-270.
- STIVER, Dan R.: “Systematic Theology after Ricoeur”, *Journal of French Philosophy*, vol. 16, núms. 1 y 2, primavera-otoño, 2006, pp. 157-168.
- SWARTZ, Jeffrey: “Space-Run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona”, *Fillip*, núm. 7, 2008, sin págs., Online a (consultado 3 marzo, 2016): <<http://fillip.ca/content/art-activism-and-urban-conflict-in-contemporary-barcelona>>.
- SWARTZ, Jeffrey: “Space Run Artists: Cultural Activism in Contemporary Barcelona”, *Leonardo*, vol. 43, núm. 1, 2010, pp. 6-7.

- SWARTZ, Jeffrey, "Space-Run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona", artículo online a (consultado 3 junio, 2016): <<http://arcpost.ca/articles/space-run-artists-art-activism-and-urban-conflict-in-contemporary-barcelona>>.
- SWARTZ, Jeffrey: "Space-Run Artists: Art Activism and Urban Conflict in Contemporary Barcelona". En: *Institutions by Artists. Volume 1*, Jeff Khonsary y Kristina Lee Podesva (eds.), Vancouver: Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, 2012, pp. 129-145.
- SWARTZ, Jeffrey: "Cultura crítica en l'alterespai: a la recerca d'un model per a l'activisme artístic". En: *Art Jove 2010-2011*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2012, pp. 128-134. Online a (consultado 25 mayo, 2016): <http://saladartjove.cat/sites/default/files/SALA_ART_2010-2011_0.pdf>.
- TAYLOR, George. H.: "Introducción del compilador". En: RICOEUR, *Ideología y utopía*, Barcelona: Gedisa, 1997, pp. 11-42.
- TIBBE, Lieske: "Pictorial Harmony and Conceptual Complexity: Neo-Impressionist and Symbolist Representations of a New Golden Age". En: *Visualizing Utopia*, Mary G. Kemperink y Willemien H.S. Roenhorst (eds.), Lovaina: Peeters, 2007, p. 91-108.

–VAISSE, Pierre: “Puvis de Chavannes et l'escalier du musée des Beaux-Arts de Lyon”. En: *Puvis de Chavannes au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1998, pp. 24–53.

"WIECK, Alexis: “From Pax Romana to Pax Americana, 1789–1995: The Idea of the Mediterranean in the French Imaginary between Orientalism and Altermondialism”. En: *L'Europe Méditerranéenne*, editado por Marta Petricioli, Bruselas: Peter Lang, 2008, pp. 49–74.

–WOLOSHYN, Tania: "Colonizing the Cote d'Azur: Neo-Impressionism, Anarcho-Communism and the Tropical Terre Libre of the Maures, c.1892–1908", *RIHA Journal* 0045, número especial, "New Directions in Neo-Impressionism", 14 de julio, 2012, sin págs.. Online a (consultado 25 de mayo, 2016): <<http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/special-issue-neo-impressionism/woloshyn-colonizing-the-cote-dazur>>.

–ZIZEK, Slavoj, “The Liberal Utopia. Section II: The Market Mechanism for the Race of Devils”. Online a (consultado 10 junio, 2016): <<http://www.lacan.com/zizliberal2>>.

–ZAKAI, Avihu; WEINSTEIN, David: “Erich Auerbach and His ‘Figura’: An Apology for the Old Testament in an Age of Aryan Philology”, *Religions*, 2012, vol. 3, pp. 320–338.

Páginas web

–*Anarchist Developments in Cultural Studies*:

<http://www.anarchist-developments.org/index.php/adcs_journal>. El vínculo es inestable desde mayo de 2016.

–Société des Artistes Indépendants:

<<http://www.artistes-independants.fr/>>.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Maximilien Luce, *La Rue Mouffetard*, 1889–1890, Óleo sobre tela, 79 x 63,5 cm. Holliday Collection, Indianapolis Museum of Art
2. Georges Seurat, *Un dimanche apresmidi sur l'ile de la Grande Jatte*, 1884–1886. Óleo sobre tela, 207,5 x 308,1 cm. Helen Birch Bartlett Memorial Collection Art Institute of Chicago
3. Georges Seurat, *Une baignade a Asnieres*, 1884. Óleo sobre tela, 201 x 300 cm. National Gallery, Londres
4. *Georges Seurat, Le Cirque*, 1891. Óleo sobre tela, 185 x 152 cm. Musée d'Orsay, París
5. Paul Signac, *La Salle a manger*, 1886–1887. Óleo sobre tela, 89 x 115 cm. Museum Kroller–Müller, Otterlo
6. Paul Signac, *Un dimanche*, 1888–1890. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm. Colección particular
7. Paul Signac, *Le Démolisseur*, 1897–1899. Óleo sobre tela, 251 x 150,5 cm. Musée d'Orsay, París

8. Paul Signac, *Les Gazomètres, Clichy*, 1886. Óleo sobre tela, 65 x 81 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia Felton Bequest, 1948

9. Camille Pissarro, *La cueillette des pommes Éragny-sur-Epte*, 1888. Óleo sobre tela, 61 x 74 cm. Dallas Museum of Art

10. Maximilien Luce, *Patrie*, 1891. Dibujo publicado en *Almanach du Père Peinard* 1894, p. 39.

11. Maximilien Luce. *Fénéon a Mazas*, 1894. Litografía del libro de Maximilien Luce (litografías) y Jules Valles (texto), *Mazas*, París, 1894.

12. Camille Pissarro, *Turpitudes Sociales*. 1889–1890. Treinta dibujos de tinta china y lápiz sobre papel, en un álbum único, 31 x 24 cm (álbum). Colección de Jean Bonna, Ginebra

13. Charles Maurin, *Ravachol*, 1892. Xilografía. Publicado en *Almanach du Le Père Peinard*, París, 1894

14. J. Belon, *Laurent Tailhade y Julia Mialhe en el atentado del Foyot* Dibujo sobre papel. Publicado en *Le Petit Journal*, “Supplément Illustré”, núm. 178, 16 abril, 1894

15. Paul Signac, *Au temps d'harmonie (l'age d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)* 1893–1895. Óleo sobre tela, 300 x 400 cm. Ayuntamiento de Montreuil, Francia. Donación de Mme. Paul Signac, 1938

16. Paul Signac, Esbozo para *Au temps d'harmonie*, 1893. Óleo sobre tela, 58,6 x 81 cm. Colección particular

17. Paul Signac, *Au temps d'harmonie*, 1895–1896. Litografía en color sobre zinc, 37,6 x 50,2 cm. Colección particular

18. Paul Signac, *Femmes au puits. Opus 238*, 1892. Óleo sobre tela, 194,8 x 130,7 cm. Musée D'Orsay, París

19. Pierre Puvis de Chavannes, *Doux pays*, 1882. Óleo sobre tela, 230 x 428 cm. Musée Bonnat–Helleu, Bayona

20. Henri–Edmond Cross, *L'air du soir*, c. 1893, 116 x 164 cm. Musée D'Orsay, París

21. Frantisek Kupka, “*Latins et Germains*”. Dibujo sobre papel. Ilustración para el libro de Élisée Reclus, *El hombre y la tierra*, París, 1905–1908

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación no se hubiera podido llevar a cabo sin la ayuda y el apoyo de numerosas personas:

Tutor:

Profesor Martí Peran

Máster Oficial en Estudios Avanzados en Historia del Arte:

Los muchos profesores que se han interesado por el tema del trabajo, aportando sus conocimientos y criterios académicos.

Familiares y amigos:

Mi mujer, Lola, que ha sido un apoyo constante, mi hijo, Elies, y mis padres.

Apoyo mutuo e implícito:

La experiencia de aprender de las comunidades artísticas y activistas de Barcelona.