

Michael Frederick Rattray

**ARTE CONTEMPORÁNEO GLOBAL
Y ANARQUISMO FUNCIONAL**



Esta tesis, investiga la intersección del arte y la filosofía anarquista para arrojar luz sobre el fenómeno del arte contemporáneo global.

Muchos académicos han abordado el impacto del anarquismo en el arte moderno, pero tales estudios tienden a detenerse antes de la era contemporánea y no consideran que la filosofía anarquista sea una influencia latente en el arte. Esta tesis explora cómo las ideas anarquistas continúan impregnando las prácticas y los discursos del arte contemporáneo y sostiene que la filosofía anarquista es cada vez más relevante para el mundo del arte en proceso de globalización.

La intersección del arte y el anarquismo abre una trayectoria teórica que denominamos “anarquismo funcional”. Como tal, este estudio busca dar cuenta de un arte contemporáneo sin fronteras que es transnacional, individualizado, discontinuo y cambiante en su formación. Se argumenta que el mundo del arte global contemporáneo es un lugar donde el anarquismo no solo funciona, sino que también se espera y está normalizado hasta tal punto que muchos no notan su presencia.

Michael Frederick Rattray

**ARTE CONTEMPORÁNEO GLOBAL
Y ANARQUISMO FUNCIONAL**

UNIVERSIDAD DE CONCORDIA

ESCUELA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

La tesis elaborada por: Michael Rattray, titulada: *Functional Anarchism(s) and the Theory of Global Contemporary Art* y presentada en cumplimiento de los requisitos para optar al grado de DOCTORADO EN FILOSOFÍA (Historia del Arte), cumple con los reglamentos de la Universidad y cumple con los estándares aceptados con respecto a originalidad y calidad.

Enero de 2014

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

I. ESTUDIOS ANARQUISTAS: UNA FUNDAMENTACIÓN

II. LA FILOSOFÍA ANARQUISTA EN EL ARTE Y LAS TEORÍAS
DE LAS VANGUARDIAS

III. CATEGORÍAS ANARQUISTAS EN EL ARTE MODERNO

IV. CRÍTICA ANARQUISTA CONTEMPORÁNEA

V. LA TEORÍA DEL ARTE GLOBAL

VI. ESTUDIOS DE CASOS: NICOLAS BOURRIAUD; ANDREW
DADSON, BRIAN JUNGEN Y SANTIAGO SIERRA

BIBLIOGRAFÍA

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

Esta tesis investiga la intersección del arte y la filosofía anarquistas con el fin de arrojar luz sobre el fenómeno del arte contemporáneo global. Muchos académicos han abordado el impacto del anarquismo en el arte moderno, pero tales estudios tienden a detenerse antes de la era contemporánea y no consideran que la filosofía anarquista sea una influencia latente en el arte contemporáneo. Mi opinión, sin embargo, es que las ideas anarquistas continúan impregnando las prácticas y los discursos del arte, y que la filosofía anarquista es cada vez más relevante para un mundo del arte contemporáneo en proceso de globalización. Esta tesis, por lo tanto, proporciona una relectura crítica de la literatura anarquista, las teorías de vanguardia y la erudición histórica del arte, con el fin de proporcionar una genealogía nueva y relevante que ayude a dar cuenta de una teoría del mundo del arte contemporáneo global. Gran parte de esta tesis se centra en una reevaluación crítica del paradigma del arte moderno con el fin de mostrar que existe una base teórica viable para

una discusión sobre el mundo del arte global actual como una especie de anarquismo.

Recientemente se ha anunciado un nuevo paradigma para el arte contemporáneo: el global. Este es un concepto extremadamente resbaladizo de entender y, de hecho, se sigue debatiendo qué se entiende por arte global contemporáneo. Hans Belting¹, uno de los principales teóricos del arte global y artista contemporáneo global, sostiene que el arte global no tiene precedentes en la historia del arte y, por lo tanto, está más allá de los modelos interpretativos previamente existentes. Señala que el arte global continúa “el éxodo de la historia del arte”. Peter Weibel teoriza que el concepto 'global' designa que el arte global es topológico y post-étnico². Cosa que se convertirá en una tendencia común a medida que avance, Weibel teoriza que el concepto sin precedentes de arte global produce fisuras en la “cadena familiar de conceptos y opuestos que aluden a los orígenes topográficos y étnicos del arte, es decir, a lo regional y lo nacional”, lo local y lo internacional; esto se debe al hecho de que un nuevo concepto, a saber, lo global, se ha puesto en primer plano y, al hacerlo, ha transformado, devaluado, valorizado y en

1 Hans Belting, “Contemporary Art as Global Art”, *The Global Art World*, Hans Belting y Andrea Buddensieg (eds), (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009) 70

2 Peter Weibel, "Arte global: reescrituras, transformaciones y traducciones: pensamientos sobre el proyecto GAW", *The Global Art World*, (2009) 74

todo caso reevaluado el significado histórico de estos conceptos”³. Por lo tanto, define el arte global como un arte mundial, un arte que abarca todo el mundo y que concierne a todos los estados y abarca "todo cuerpo celeste"⁴. Siguiendo esta lógica, Thomas Fillitz⁵ ofrece que una cultura mundial está en desarrollo y que el mundo del arte global es una expresión de esta cultura mundial. Miguel A. Hernández-Navarro señala que los museos (como el Museo de Arte Contemporáneo ZKM en Karlsruhe, Alemania) que se dedican al arte global se ubican dentro de un tercer espacio que está más allá de la nacionalidad, operando en un transnacionalismo cosmopolita que reafirma los intereses dominantes mientras excluye a los marginados⁶. La globalización, según Ángel Kalenberg, ha forzado una crisis relacionada con la desaparición del Estado-Nación, y esto es así porque la erosión o borrado de las fronteras produce una sensibilidad postnacional donde se adoptan cánones internacionalistas⁷. Gran parte de este discurso destaca la contemporaneidad como una condición global.

3 Ibídem.

4 Ibíd., 76

5 Thomas Fillitz, "Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World", *The Global Art World*, (2009) 116

6 Miguel A. Hernández-Navarro, "Contradicciones en el tiempo-espacio: el arte español y el discurso global", *The Global Art World*, (2009) 138

7 Ángel Kalenberg, "Escenarios de museos en América Latina", *The Global Art World*, (2009) 280

Sobre el arte contemporáneo, Jacob Birken afirma que “es el arte de personas que se experimentan a sí mismas y a sus vidas como *simultáneos* y que comparten intereses y problemas comunes”⁸. Según Terry Smith, las exigencias de la contemporaneidad son claves para comprender la producción artística contemporánea:

La creación de lugares, la representación del mundo y la conectividad son las preocupaciones más comunes de los artistas en estos días porque son la sustancia del ser contemporáneo. Cada vez más, anulan las definiciones residuales basadas en el estilo, el modo, el medio y la ideología. Están presentes en todo arte verdaderamente contemporáneo. Distinguir, precisamente, esta presencia en cada obra de arte es el desafío más importante para una crítica de arte que se adecue a las exigencias de la contemporaneidad. Rastrear la actualidad de cada obra de arte dentro de las fuerzas más grandes que están dando forma a este presente es la tarea de la historia del arte contemporáneo.⁹

El transnacionalismo es un tema constante de la designación contemporánea. Peter Osborne señala que “en los últimos años, el carácter globalmente transnacional de

8 Jacob Birken, “The Content of the Present Volume,” *Global Studies: Mapping Contemporary Culture*, Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds), (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011) 29

9 Terry Smith, “El estado de la historia del arte: arte contemporáneo”, *Boletín de arte*, (Vol. XCII, No. 4: diciembre de 2010) 380

un espacio artístico se ha convertido en el marcador principal de su contemporaneidad y, por lo tanto, se ha convertido en una obligación para el arte con un reclamo sobre el presente situarse, reflexivamente, dentro de este mundo expandido”¹⁰. Por lo tanto, para ser contemporáneo, el arte debe hacer referencia a un espacio transnacional que Osborne llama “transnacionalidad global”, que es una ficción global o planetaria que desplaza “la hegemonía de 140 años de un imaginario internacionalista, 1848–1989, que se presentó en una variedad de formas políticas”¹¹. Para Osborne, el transnacionalismo contemporáneo está mediado por el capital global. El arte prefigura este transnacionalismo porque es “el portador cultural privilegiado de la contemporaneidad” y es así una mutación globalista de la trayectoria establecida por el imaginario internacionalista modernista de 1848 a 1989¹². Una “desfronterización de las artes como medios” y “la desfronterización de los espacios sociales nacionales del arte” caracterizan este período posterior a 1989¹³. Osborne postula que el proceso de desfronterización ha abierto un espacio genérico de "arte". Esta idea de un arte genérico puede complementarse con el pensamiento de Julian Stallabrass, quien sostiene que el

10 Peter Osborne, *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*, (Londres: Verso, 2013) 163

11 *Ibíd.*, 26

12 *Ibíd.*, 27

13 *Ibíd.*, 28

arte contemporáneo se practica en una zona de libertad, y Pascal Gielen, quien ve el arte global ocupando una zona libre autónoma.¹⁴

Mi tesis se basa en este cuerpo de erudición, mientras que también quiero proponer que la filosofía anarquista no ha recibido la debida deliberación por parte de la disciplina de la Historia del Arte y esto ha llevado a un vacío en la teoría crítica sobre las muchas estrategias de representación adoptadas por las vanguardias de los siglos XIX y XX. En consecuencia, esta tesis aborda el arte contemporáneo de vanguardia que se encuentra con el límite global desde la perspectiva de una trayectoria teórica anarquista extraída de precedentes en la historia del arte moderno. Como tal, planteo que la historia del arte es de hecho valiosa para el paradigma del arte contemporáneo global. Este estudio es una interpretación teórica que retoma los estudios anarquistas y la historia del arte para seguir una trayectoria de estudios globales en el arte contemporáneo. Anuncio que este trabajo es teórico, y está basado en precedentes históricos del arte.

El rechazo del anarquismo al Estado es una de las razones por las que no se considera seriamente en la teorización de la práctica artística. La disciplina de la historia del arte

14 Julian Stallabrass, “¿Una zona de libertad?”, *Art Incorporated: La historia del arte contemporáneo*, (Oxford: Oxford University Press, 2004) 1; Pascal Gielen, *El murmullo de la multitud artística: arte global, memoria y posfordismo*, (Amsterdam: Valiz, 2010) 140

tiende a apoyarse en el Estado–Nación para categorizar la producción artística. De hecho, esto es una de las razones por las que académicos como Belting y Weibel distancian el arte global de la historia del arte. Títulos como Arte americano, Arte canadiense, Arte chino, Arte de los primeros pueblos, todos encajan en el entendimiento de que la forma del Estado es una herramienta organizativa principal para categorizar diversas prácticas artísticas y expresiones comunitarias creativas de acuerdo con una jerarquía. Estas identidades definidas por el Estado son problemáticas para el arte de los siglos XX y XXI, y esto se debe a que los artistas han viajado y continúan navegando por el mundo de nuevas maneras: crean nuevas redes y están a la vanguardia de la teorización de lo que fue un paradigma estético internacionalista y lo que ahora se entiende como un paradigma global contemporáneo¹⁵. La filosofía única del anarquismo, que sostiene que el Estado no debería existir y que las personas deberían estar libres de jerarquías, incluida la jerarquía estética, comienza a afianzarse durante el siglo XIX y sostengo que esta filosofía es un tema constante que ocupa a los artistas en la actualidad. El desarrollo de prácticas artísticas nuevas e imprevistas del período del arte moderno es la base de nuestras teorías actuales sobre el arte avanzado o arte de vanguardia. La teoría del arte global, que promueve un artista contemporáneo global que refleja una cultura

15 Ver Jonathan Harris, *The Utopian Globalists: Artists of Worldwide Revolution: 1919–2009*, (Londres: Wiley–Blackwell, 2013)

mundial posnacional, está conectada con la historia del anarquismo y la práctica del arte. Independientemente de la agencia individual atribuida a un artista, lo que se discute aquí es cómo los artistas, como fenómeno global, parecen actuar de manera anarquista.

La erudición histórica del arte de los últimos cincuenta años ha puesto al descubierto la influencia prominente que tuvo el anarquismo en la vanguardia histórica. Estudios tras estudio muestran a través de una erudición convincente la importancia del pensamiento anarquista para el desarrollo del arte moderno, por lo que investigamos muchos de estos estudios en los siguientes capítulos. Es por esta erudición que ofrezco la siguiente proposición: la teoría del mundo del arte global y la posterior teoría del artista contemporáneo global son descendientes de un discurso anarquista en el arte a veces explícito y a veces latente que se origina a mediados del siglo XIX con la relación de Pierre-Joseph Proudhon y Gustave Courbet. Desde el punto de esa relación en adelante, el arte moderno está estrechamente relacionado con las ideas del anarquismo.

Como mostraré, la fase germinal de la filosofía y el arte anarquistas tendrán resultados explosivos sobre las estrategias de representación que asumen los artistas en la época moderna. Muchos de estos resultados parecerán dispares, incluso vagos, pero dentro de una teoría del anarquismo, esa producción de arte amorfa e

indeterminada pretende plantear preguntas importantes sobre el estado de la vida contemporánea y el estado del arte contemporáneo.

En 1873, el poeta anarquista Arthur Rimbaud (1854–1891) escribió: “il faut être absolument moderne” (es necesario ser absolutamente modernos)¹⁶. Esta afirmación cobra un valor renovado cuando se considera que una parte de la modernidad, al menos desde una perspectiva anarquista, fue reconocer la igualdad de todos en ausencia de la diferencia definida por el Estado y la coerción institucional. La intersección del arte y el anarquismo abrió una trayectoria teórica que exploró la libertad y la coerción institucional y proporcionó modelos alternativos de organización que problematizaron el estatus del objeto de arte y el papel que juega el artista en la vida contemporánea. Llamo a este anarquismo latente que existió y continúa existiendo en el mundo del arte *anarquismo(s) funcional(es)*. Pluralizamos el anarquismo debido a los muchos modelos que pueden existir a través del espectro anarquista y, de hecho, para anunciar que estos anarquismos funcionales no son estáticos o fijos, sino cinéticos, pluralizados y generativos.

Weibel, entre otros, ve el arte global como una expresión de una cultura mundial. Esta es la razón por la que se argumenta que lo global concierne a todo el cuerpo celeste.

16 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, (Bruxelles, 1873)

Sin embargo, esta afirmación evade el llamado universalismo modernista porque no aplica, según Belting, “una noción hegemónica del arte” ¹⁷.

En cambio, Weibel postula que el arte global reconoce en igualdad de condiciones a otras formas de vida y formas de arte a través de un proceso de reescritura: “El arte global intenta disolver las contradicciones y dicotomías en lo internacional y universal no menos que en lo regional, nacional y local” ¹⁸. De esta forma, el arte global no parece tanto universal como universalista, que es un concepto que, más allá de su definición religiosa, “considera a la humanidad como un todo, más que dividida por naciones, razas, etc.;... abogando por la lealtad y la preocupación por todos los demás sin tener en cuenta las lealtades nacionales” ¹⁹. Una teoría del anarquismo funcional busca dar cuenta de este concepto universalista evidente en la teoría del arte global.

El arte global se teoriza como indefinido, indeterminado y abierto, pero leal y preocupado por reconocer los esfuerzos artísticos que no están definidos por lealtades nacionales o de otro tipo que no sean la práctica del arte. Una lealtad

17 Belting, (2009) 40

18 Weibel, (2009) 81

19 "universalista, n. y adj. no. 6". OED en línea. Septiembre de 2013. Prensa de la Universidad de Oxford. <http://0-www.oed.com.mercury.concordia.ca/view/Entry/214787?redirectedFrom=universalist&>

artística universalista puede entonces definirse como la conexión y la práctica del arte en un paradigma contemporáneo que es compartido y simultáneo.

El anarquismo contemporáneo es un espectro de teoría y práctica que se caracteriza por categorías abiertas y descentradas, depende de relaciones específicas e intenta producir esas relaciones en un contexto no autoritario y anticoercitivo. Así, un diálogo reflexivo que representa e interroga problemas endémicos del poder y la coerción caracterizará una filosofía del anarquismo en el límite global. Si se acepta que todos los seres humanos son iguales, entonces debe seguirse que todas las elecciones individuales también son iguales. La igualdad no elimina la diferencia; refuerza la diferencia y produce una mayor especialización de esa diferencia porque valora positivamente la libertad del artista para contribuir a una forma positiva de especialización dentro del paradigma del arte. Una filosofía estética moralmente igualitaria, de forma abierta y sin coerción, basada en la libertad del individuo requiere una fuerza creativa innata que se encuentra dentro del individuo y que es única. Por lo tanto, un sistema que promueve una composición estética individual libremente definida es una especie de sistema pospolítico porque opera dentro de lo que Chantal Mouffe describe como un registro moral²⁰. De esta manera, los artistas que exploran y operan

20 Chantal Mouffe, *Sobre lo político*, (Londres: Routledge, 2005) 70–75

dentro de un sistema que produce una individualidad única que presupone una igualdad radical fuera de las políticas de los distintos poderes contribuyen a un diálogo global sobre la inclusión radical.

Hernández–Navarro señala que la práctica artística en sí misma es “una herramienta adecuada para acercarnos al nuevo mundo complejo” ²¹. Jack Persekian amplía esta noción al teorizar que los artistas contemporáneos existen en un espacio calificador e intermedio donde pueden ser críticos con sus propias sociedades y “atravesar aspectos religiosos, ideológicos, éticos y otras fallas sociales” ²². Este comentario apunta a la labor distintiva pero amorfa que el artista despliega en el siglo XXI para enfrentar problemas sociales. Mi argumento es que un componente de este trabajo, al menos desde una perspectiva teórica, se encuentra sintetizando el pensamiento de Proudhon –su visión del arte y la función críticamente ideal que cumple cuando se prefigura en el mejoramiento de la especie– y el egoísmo de Max Stirner, quien posicionó al individuo como radicalmente liminal y teorizó que el artista producía un trabajo único. Como tal, mi estudio reevalúa críticamente el trabajo artístico, la posibilidad de prácticas sociales y colectivistas, y cómo se enredan dentro y tienen el potencial

21 Hernández–Navarro, “Contradicciones en el tiempo–espacio: el arte español y el discurso global”, *The Global Art World*, (2009) 147

22 Jack Persekian, “Un lugar para ir: la Bienal de Sharjah*”, *The Global Art World*, (2009) 158–159.

de informar la zona de libertad del arte global contemporáneo. La teoría del arte contemporáneo global toma como objeto el mundo social y los artistas problematizan este mundo social. El propósito de este estudio es investigar cómo una teoría abierta de la radicalidad post-estatal, como el anarquismo, ayuda a comprender el paradigma del arte global. Sostengo que el anarquismo es una filosofía acorde con la cosmología global porque históricamente se teorizó como una especie de antipolítica o pospolítica que se preocupaba por una lógica similar de simultaneidad no muy diferente de la lógica de la simultaneidad en el arte contemporáneo global.²³

Esta tesis destaca la capacidad única del artista para abordar cuestiones que son totalmente diferentes de las políticas. El anarquismo permite un espacio pospolítico en

23 Ver Mikhail Bakunin, "Stateless Socialism = Anarchism," *The Political Philosophy of Mikhail Bakunin 1814–1876*, (ed) GP Maximoff, (Nueva York: The Free Press 1953); Bulent Diken, "Radical Critique as the Paradox of Post-Political Society", *Third Text*, (Vol. 23 No. 5, 2009): 579: "A pesar de su posición como el concepto más importante del pensamiento crítico, hoy 'revolución' parece haberse convertido en una idea obsoleta. La nuestra es, después de todo, una sociedad pospolítica que no puede imaginar un cambio político radical; una sociedad 'unidimensional', en la que la política se vacía de su dimensión constitutiva y trascendente —'lo político'— y se ha convertido en un juego rutinizado, una forma de hiperpolítica, sin posibilidad de cambiar el juego mismo. Así hoy todo puede ser criticado, pero sin tomar la forma de antagonismo. En consecuencia, la política está confinada dentro de la realidad impidiendo que ocurra el 'poder social de la diferencia', los eventos disruptivos 'revolucionarios'. ¿Qué es más 'intempestivo' hoy que la idea de revolución?"

el que parecerá que un individuo trasciende los límites de lo político mientras retiene un núcleo moral cómplice de la condición humana, una condición que está compuesta estéticamente y definida creativamente. Argumentamos que existe un núcleo moral anarquista en la creatividad libre que tiene como objetivo producir una mejora social que respalda el modelo de anarquismo funcional: una creatividad libre producirá una sociedad mejor. Este núcleo moral es proporcional a la conciencia moral requerida del artista en la teoría del artista contemporáneo global. Si hay un núcleo moral anarquista rastreable en la teoría del arte global y el artista contemporáneo global, este tiene ramificaciones importantes para la posición crítica del paradigma del arte global.

Como se mostrará, el anarquismo es tanto ahistórico como histórico. Es un impulso manifestado a lo largo del tiempo y un conjunto de estrategias fechables. Veo una conexión entre los estudios anarquistas y la historia del arte, más allá de las prácticas artísticas específicas, porque el arte también se teoriza como un impulso que se manifiesta a lo largo del tiempo y como un conjunto de estrategias datables. La mayoría de los cursos de estilo en el arte del mundo evidencian esta proposición.

Para Irit Rogoff, un trabajo de teoría debe “desvelar el terreno mismo sobre el que está parado” ²⁴. Este

24 Irit Rogoff, “¿Qué es un teórico?”, *The State of Art Criticism*, (ed)

comentario es pertinente porque este estudio ofrece una trayectoria teórica que está dentro de la perspectiva de la caída libre. Hito Steyerl escribe:

La perspectiva de la caída libre nos enseña a considerar un paisaje de ensueño social y político de una guerra de clases radicalizada desde arriba, una que pone de relieve las asombrosas desigualdades sociales. Pero caer no significa desmoronarse, también puede significar una nueva certeza que se acomoda. Lidiando con futuros que se desmoronan que nos impulsan hacia atrás a un presente agonizante, podemos darnos cuenta de que el lugar hacia el que estamos cayendo ya no está conectado a tierra ni es estable. No promete continuidad, sino una formación cambiante.²⁵

La teoría del mundo del arte global es acorde con esta perspectiva. Es una teoría que toma la posición del artista en la formación cambiante de un mundo global donde la base estable es incierta. Hay, de hecho, una crisis dentro de la teoría del arte global que es la crisis de la continuidad planetaria: muchos hoy se preocupan por la viabilidad de un futuro definido. Esta ausencia de futuro está informada por un giro hacia el presente vivo y la contemporaneidad como objeto de la producción artística. Situo mi estudio dentro de

James Elkins, (Nueva York: Routledge, 2008) 97.

25 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, (Berlín: Sternberg Press, 2012) 28

lo anterior, pero lo distingo al dar cuenta de un arte contemporáneo sin fronteras que es transnacional, individualizado, discontinuo y cambiante en formación: propongo el término anarquismo(s) funcional(es).

El término funcional tiene una deuda crítica con James Meyer, específicamente con su propuesta para un sitio funcional. Por funcional, lo que pretendo es una definición que califique al anarquismo para estar funcionando dentro del paradigma del arte contemporáneo global, basado en lo que Meyer describe como “una cosa temporal, un movimiento, una cadena de significados e historias imbricadas: un lugar marcado y rápidamente abandonado”²⁶. En esta lectura, rompo la definición de Meyer de un sitio funcional al excluirlo de una obra de arte singular, posicionándolo así como un concepto que puede ayudar a comprender cómo los anarquismos funcionales se deslizan entre categorías y cómo permanecen latentes en la percepción de un arte contemporáneo global. El término anarquismo(s) es una manera de dar cuenta de la zona de libertad del arte contemporáneo en el siglo XXI. Siguiendo el pensamiento anarquista, el artista produce un trabajo único y planteo que la zona de libertad del arte contemporáneo es una especie de nada creadora donde se actualiza el trabajo único del artista. El modelo de

26 James Meyer, “El sitio funcional; or, the Transformation of Site-Specificity,” *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000) 26

anarquismo(s) funcional(es) teoriza que no puede haber anti-arte, o antipolítica para el caso. Como mostraré, las estrategias que parecen problematizar o cuestionar la relevancia del arte en conjunto no buscan acabar con el arte, sino expandir las posibilidades del arte. Asimismo, una llamada antipolítica, como el anarquismo, no señala la antítesis de lo político sino una extensión de sus espacios tradicionales de representación. Llamo a este modelo teórico anarquismo(s) funcional(es) porque encuentro que el mundo del arte global contemporáneo es un lugar donde el anarquismo en idea no solo funciona, sino que también se espera y normaliza a tal grado que muchos no notan su presencia.

Para lograr lo anterior, este estudio se divide en seis capítulos y es una descripción general del arte y la teoría anarquista desde aproximadamente 1865–2013 dC. Este estudio arroja una amplia red y esta es la razón principal por la que me refiero a él como una interpretación teórica de la historia del arte y los estudios anarquistas. Como tal, propongo una trayectoria teórica para la interpretación de la historia del arte y la teoría del arte contemporáneo global.

El Capítulo uno: *Estudios anarquistas: una fundamentación*, es un análisis crítico de los estudios anarquistas que introduce el pensamiento de Pierre–Joseph Proudhon y Max Stirner. Con esta trayectoria puesta sobre

la mesa, sigo adelante y brindo un panorama general de los estudios anarquistas que evidencian una paradoja evidente del anarquismo: que es tanto una teoría política originada en Europa durante el siglo XIX como un impulso que se manifiesta a lo largo del tiempo. Esta idea fundamental tendrá ramificaciones para la eventual globalización de los mundos del arte contemporáneo. Ciertas estrategias anarquistas, como el modo red, se introducen para mostrar cómo los intereses de la teoría libertaria son acordes con las ideas del siglo XXI sobre redes descentralizadas antijerárquicas y la posición de igualdad. El anarquismo está unido por un compromiso moral de mejora social y se observa que existen aberraciones transitorias y que estas aberraciones deben resolverse mediante la creación de consenso y dando forma a la dirección de la sociedad a través de la modificación del comportamiento. Por qué estoy interesado en estas afirmaciones y por qué las exploro en este capítulo es para dar cuenta de lo que el erudito anarquista George Woodcock llama el argumento de la aberración transitoria. Él postula que el anarquismo es el resultado de impulsos humanos naturales y que la tendencia a crear instituciones autoritarias es una aberración transitoria, o una breve desviación de lo que se considera normal. El argumento implica una metodología excluyente y estoy interesado en explorar cómo una teoría de la igualdad radicalmente abierta, como el anarquismo, requerirá tipos radicales de exclusión. El capítulo cierra mostrando que una síntesis de Proudhon y Stirner, con sus

fortalezas y debilidades teóricas, proporciona un modelo para futuros desarrollos del pensamiento y el arte anarquistas. Por último, se toma una teoría reciente del anarquismo presentada por Nina Gurianova para ayudar a dar cuenta de una teoría del arte global que es consistente con una estética de la anarquía.

El capítulo dos: *La filosofía anarquista en el arte y las teorías de las vanguardias*, tiene dos partes: exploro los escritos sobre arte de los anarquistas y los escritos fundacionales de los teóricos que examinan las vanguardias de los siglos XIX y XX. Si bien Proudhon fue presentado en el capítulo anterior, lo que está en juego es más específicamente su enfoque del arte: su teoría de un arte situacional críticamente ideal que esté moralmente fundamentado. Asimismo, el anarquismo radicalmente individualista de Max Stirner incluye sus ideas sobre la nada creadora y la labor única del artista. Me extiendo sobre la teoría del arte socialmente destinado de Proudhon para dar cuenta de la subjetividad individual radical que es de forma anarquista. Este capítulo también explora otros autores anarquistas importantes, sus ideas sobre la participación y la necesidad de romper los límites entre el artista y la audiencia. Se investiga la teoría del arte participativo de Jean Grave para mostrar cómo él es uno de los primeros defensores de un modelo de arte como vida coherente con la creación de una sociedad moral, que es el objetivo de la teoría del arte de Proudhon. La comprensión de Peter

Kropotkin del papel que juega el artista en la revolución y, de hecho, su concepción romántica de un arte vernáculo de forma pura, profundiza en la posición del artista en el pensamiento anarquista. El argumento de la destrucción creativa de Mikhail Bakunin y su teoría de una dictadura colectiva se evalúan para dar cuenta del papel de la vanguardia en la estimulación del cambio institucional; Vinculo este argumento con la concepción del contrapoder anarquista de David Graeber. Se investiga brevemente la teoría del arte de León Tolstoi para mostrar cómo los intereses anarquistas en el arte se extienden más allá de las nociones tradicionales sobre estética para facilitar un arte impulsado por el sentimiento, o la actitud y la psicología del artista como una forma de entender su producción. La sección concluye explorando las teorías estéticas contrapuestas del anarquismo en el trabajo de Jesse Cohn y David Weir para mostrar cómo una práctica artística tanto socialmente fundamentada como individualistamente definida es consistente con los objetivos de una teoría anarquista del arte en el período moderno.

La sección dos del capítulo explora las teorías de la vanguardia en la medida en que éstas han incorporado elementos de la teoría anarquista. Realizo lecturas detalladas de *La teoría de la vanguardia* de Renato Poggioli y de *La teoría de la vanguardia* de Peter Burger. Elegí aislar estos dos estudios porque son algunos de los primeros tratamientos teóricos completos de las vanguardias y

pretendo demostrar el anarquismo latente dentro de ellas. Sostengo que están en consonancia con las metas y objetivos de una teoría del arte extraída de Proudhon y Stirner. Se incorpora la teoría crítica y vanguardista de Hal Foster, Benjamin Buchloh y Rosalind Krauss para extraer reproducciones sobresalientes en la teoría de las vanguardias. Al ubicar a estos autores dentro de una trayectoria teórica distinta que es anarquista, muestro dónde convergen sus teorías y cómo esto evidencia una conexión entre la teoría del arte de los siglos XIX y XX. Por último, se retoma la teoría vanguardista reciente de Gavin Grindon para definir mejor el trabajo único del artista y cómo su desarrollo revela un conjunto ampliado de herramientas formales que el artista puede utilizar en la ejecución de un arte de cualquier intención.

El Capítulo tres: *Categorías anarquistas en el arte moderno*, explora la historia del anarquismo en el arte moderno a través de cinco categorías conceptuales. En lugar de proporcionar una descripción histórica del período moderno anarquista, el capítulo continúa conectando estrategias de representación muy diversas y diferentes a las categorías conceptuales establecidas en el Capítulo Dos. Estas categorías son *el idealismo crítico, la nada creativa, la disrupción creativa, el arte como vida y las nuevas instituciones dentro del edificio de las viejas instituciones*. Históricamente, el capítulo explora el arte de vanguardia desde 1850 hasta 1986 en una variedad de lugares. Una

intención de este capítulo es ilustrar la importancia de Courbet, y por extensión de Proudhon, para los artistas y movimientos artísticos posteriores. Al explorar estas categorías conceptuales, el capítulo proporciona un precedente importante para la teoría del mundo del arte global y le da una base histórica. Me baso en una amplia variedad de estudios históricos del arte que sitúan la importante influencia del anarquismo en los movimientos artísticos canónicos. Reconocer la conexión del anarquismo con las prácticas artísticas que existen dentro del marco histórico del imaginario internacionalista de 1848–1989 proporciona un vínculo importante con el paradigma global posterior a 1989. Como demuestro, los objetivos y metas del anarquismo ayudan a conectar diversas prácticas del siglo XX y esto muestra que se encuentra una mutación anarquista distinta en el arte moderno y contemporáneo.

El capítulo cuatro: *Crítica anarquista contemporánea*, investiga la teoría anarquista contemporánea y cómo sus preocupaciones centrales se superponen con las teorías del arte global. Argumento que al tomar elementos de la crítica postanarquista, una extensión reciente de los estudios anarquistas y la teoría anarquista contemporánea, se puede obtener una visión crítica del mundo del arte contemporáneo global. De acuerdo con el surgimiento del mundo del arte global posterior a 1989, Saul Newman postula que una teoría del posanarquismo emerge en el mundo global posterior a dicha fecha. Escribe sobre una

nueva universalidad política basada en lo que se describe como una modalidad de libertad igualitaria que desarrolla una política de la antipolítica. A partir del pensamiento posestructural, Bakunin y Stirner, Newman explora la subjetividad radical y la posibilidad de una formación de identidad cambiante que considero aplicable a la teoría del artista contemporáneo global. El modelo de contrapoder de Graeber se elabora más a la luz del Capítulo Tres, y juntos el pensamiento de Graeber y Newman demuestran cómo el anarquismo puede trascender lo político para producir un nuevo horizonte o conjunto de límites ubicados dentro de un compromiso ético o moralmente compartido, que puede actuar como contrapoder. Se investiga el anarquismo posestructural de Todd May, específicamente su lectura del pensamiento de Michel Foucault, Gilles Deleuze y Friedrich Nietzsche, para iluminar la conexión de estos autores tanto con el pensamiento anarquista tradicional como con los comentarios de Bulent Diken sobre la crítica radical dentro de una sociedad postpolítica. Su convergencia establece aún más el vínculo entre el anarquismo y una sensibilidad postpolítica construida moralmente que es una característica constante de lo global. La estética anarquista social de Jesse Cohn se problematiza con los capítulos anteriores para mostrar cómo el mundo del arte ya ha producido o está interesado en muchas de las demandas que Cohn y otros teóricos del anarquismo imponen al arte. Se muestra que la cuestión de la autocreación anarquista, teorizada por Nathan Jun, es consistente con el modelo de

anarquismo de subjetividad de Saul Newman, y esto ayuda a explicar el individualismo postpolítico y transicional de Diken, que está acostumbrado a la falta de características y certezas esenciales. El capítulo concluye con el entendimiento de Newman de que una ética de la igualdad y la libertad, definidas como una libertad que no está subordinada a la igualdad y una igualdad que no está subordinada a la libertad, producen un diálogo que puede resistir al Estado y facilitar el pensamiento global.

El capítulo cinco: *La teoría del mundo del arte global y la teoría del artista contemporáneo global*, explora el trabajo reciente sobre el paradigma posterior a 1989. El capítulo presenta teóricos y teorías clave del mundo del arte global y los explora a la luz de los capítulos anteriores. Debido al término relativamente nuevo “contemporáneo global”, he prestado mucha atención a su codificación y desarrollo como entidad discursiva. Como tal, se examina el reciente libro *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (El mundo contemporáneo global y el surgimiento de nuevos mundos artísticos) extensamente²⁷. La publicación está configurada como un libro de texto sobre las tendencias del mercado y la historia de las exposiciones y sitúa la teoría del arte global y la teoría del artista global como un paradigma distinto que se desarrolla en el período

27 Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel, (eds) *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, (Cambridge: MIT Press, 2013)

posterior a 1989. El trabajo de Hans Belting, Peter Weibel y Andrea Buddensieg es la base de este capítulo. Su proyecto *Global Art and the Museum* (El arte global y el museo, GAM), del ZKM Center for Media and Art Karlsruhe, Alemania, ha sido muy influyente en la configuración del debate. En consecuencia, presto mucha atención a su trabajo y afirmo que este capítulo es tanto una exploración como una respuesta a muchas de las cuestiones planteadas por dicho trabajo. Además, retomo la teoría de la estética igualitaria de Boris Groys y la amplío conectándola con la trayectoria teórica de esta tesis. Se examina el escenario financiero en tiempo real de un mundo global a la luz de la filosofía anarquista latente que existe en el mundo del arte. Se propone que el mundo del arte global es una adaptación distinta a los impulsos de la vanguardia y se concluye conectando la teoría del mundo del arte global y la teoría del artista global con la teoría de la vanguardia.

El capítulo seis: *El anarquismo radical de Nicolas Bourriaud; el trabajo de Andrew Dadson, Brian Jungen y Santiago Sierra*, es un capítulo de estudio de caso. Con los capítulos anteriores en la mano, se critica la teoría del radicante de Nicolas Bourriaud, que es una combinación de sus modelos estéticos relacionales, de posproducción y altermodernos. Para la intención del estudio de caso, nos concentramos en el trabajo de Bourriaud como teórico y lo aislamos de su trabajo de comisariado de arte. Pretendemos mostrar cómo la teoría del radicante es

similar a la teoría del artista global y explorar las asociaciones que comparte con el pensamiento anarquista. Al igual que el modelo de arte contemporáneo global, el modelo teórico de Bourriaud pretende aplicarse a cualquier persona. Sin embargo, los artistas deben ignorar elementos de su patrimonio con el fin de adoptar las nuevas cartografías de la existencia global. Debido a que el modelo de Bourriaud es una definición contradictoria del arte contemporáneo en un mundo global, pretendemos mostrar cómo su modelo converge y explora temas similares y, de hecho, consigue resultados similares a los de la teoría del arte contemporáneo global.

Como se indicó anteriormente, este es un proyecto de investigación orientado teóricamente, pero también he optado por incluir una discusión sobre algunas prácticas artísticas específicas. Cada uno de los artistas que elegí para examinar plantea cuestiones que ayudan a comprender mejor el anarquismo dentro del arte contemporáneo. Cada uno se ocupa de la creación de lugares, la representación del mundo y la conectividad, y cada artista problematiza las definiciones de estilo, modo, medio e ideología. Se retoma la obra de Andrew Dadson porque se destaca como un ejemplo de las vanguardias del siglo XXI²⁸. Exploro algunas de sus obras abstractas recientes, específicamente por la conexión que comparten con los artistas del siglo XX

28 Antawan I. Byrd y Reid Shier, *Ciudades artísticas del futuro: vanguardias del siglo XXI*. (Londres: Phaidon, 2013)

informados por el pensamiento anarquista, e investigo el papel que juega la titulación en el establecimiento de la actitud del artista como un rasgo moral del espacio críticamente ideal del arte. Para el trabajo de Brian Jungen, me centro exclusivamente en su serie *Prototype for a New Understanding* (Prototipo para una nueva comprensión). La serie profundiza en temas consistentes con la categoría de disrupción creativa y se encuentra con la teoría del radicante de Bourriaud de manera convincente. Lo que abordo en mi argumento es la forma en que una metodología anarquista puede ayudar a comprender cómo el proyecto global logra evadir problemas sistémicos serios sobre la igualdad que pretende transformar. A esto le sigue el trabajo de Santiago Sierra, quien confronta los problemas del trabajo invisible en el mundo del arte en sus esculturas sociales en tiempo real. Para ello, se posiciona dentro de las reivindicaciones críticamente ideales y morales de la producción contemporánea. Como tal, su trabajo comparte una conexión con el trabajo de Gustave Courbet, y concluyo mi análisis explorando los trabajos más recientes de Sierra que abordan una política de insurrección que pretende destruir creativamente el capitalismo. Cada artista habla de un anarquismo funcional que es consistente con una política de la antipolítica que es abierta, resistente a la jerarquía y encarna un cuidado por lo existente mientras busca crear lo que aún no existe.

I. LOS ESTUDIOS ANARQUISTAS. UNA FUNDAMENTACIÓN

El discurso del arte contemporáneo global tiende a teorizar que los artistas son libres de crear sea cual sea el camino que elijan, independientemente de su origen, lugar, nacionalidad o etnia²⁹. Hay que hacer constar que existe un precedente no reconocido para esta filosofía estética de la libre creación y se encuentra al sintetizar la teoría individualista del siglo XIX de Max Stirner (1806–1856) y la teoría del arte anarquista del siglo XIX de Pierre–Joseph Proudhon, (1809–1865)³⁰. Stirner teorizó que un individuo

29 Hans Belting, “El arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica”, Hans Belting y Andrea Buddensieg (eds), *El mundo del arte global: audiencias, mercados y museos*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009) 38–73

30 Max Stirner, *El ego y su propiedad*. trans. Steven Byington, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995/1844); Pierre–Joseph Proudhon. *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*. (París: Les

era libre una vez que lograba deshacerse de los grilletes de las formaciones de identidad prescritas y se redefinía a sí mismo desde una condición de nada creativa³¹. Cuando se logra esta condición, los individuos se convierten en agentes de la libertad radical, es decir, seres temporales y sensibles que son libres para definirse dentro de un mundo en el que están infiltrados y, por lo tanto, consumen. En contraste, la teoría del arte del anarquista del siglo XIX Pierre-Joseph Proudhon incluye lo que James Henry Rubin llama el “idealismo crítico” de Proudhon³². Es una teoría ética del arte que permite la libertad creativa en el mundo social, brindando al artista una posición ética o moral desde la cual explorar temas como la explotación y la jerarquía. Un arte críticamente ideal se limita a una posición moral y debe cumplir un propósito social, sin embargo, si se sintetiza con la teoría radicalmente individual de la nada creativa de Stirner, que no tiene lealtades excepto al individuo, se abre una trayectoria teórica que postula que el artista es un radical que funciona dentro de un ideal crítico que está anclado en un orden moral particular. Que esta trayectoria teórica se pueda ubicar en el pensamiento anarquista del siglo XIX y que se pueda adaptar muy fácilmente a la teoría de las artes globales del siglo XXI demuestra que el

presses du reel, 2002/1865)

31 Stirner, (1995) 7

32 James Henry Rubin, "Idealismo crítico y el artista en la sociedad", *Realismo y visión social en Courbet & Proudhon*, (Princeton: Princeton University Press, 1980) 83–99

pensamiento anarquista y la teoría del arte global están conectados. Esta conexión es críticamente indefinida y, por lo tanto, requiere más investigación.

La intersección de la filosofía anarquista y las prácticas del arte moderno proporciona importantes precedentes históricos para las prácticas de campo extendido o el medio mejorado del arte contemporáneo global de hoy. Quiero proponer que el artista en el mundo del arte global produce a partir de una ficción creativa y se posiciona en un ideal crítico del arte. La filosofía anarquista en el arte moderno ayuda a arrojar luz sobre esta tendencia porque el anarquismo, más allá de su valor para una teoría del arte y del artista, postula una libertad radical, una libertad respecto al Estado-nación y la libertad de las nociones esencialistas o deterministas sobre la identidad³³. En el siglo XXI, el artista es un cambiaformas que puede ocupar distintas formaciones de identidad, destinadas a una indagación crítica de la estética y el mundo social³⁴. El anarquismo, como sistema de pensamiento, busca revelar las estructuras ocultas del poder y cómo estas estructuras reproducen los códigos sistémicos dominantes. El arte moderno y contemporáneo de los siglos XIX y XX también busca revelar las estructuras ocultas del poder y cómo se

33 Ver George Woodcock, *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*, (Toronto: University of Toronto Press, 2009)

34 Julian Stallabrass, “¿Una zona de libertad?”, *Art Incorporated: La historia del arte contemporáneo*, (Oxford: Oxford University Press, 2004).

producen en la representación. El arte reciente y el anarquismo tienen mucho más en común que la afinidad por la entropía, que es un desorden gradual hacia el caos, y comprender los rasgos comunes ayuda a comprender sus trayectorias similares.

La filosofía anarquista asume a priori que todos los humanos son iguales, independientemente de su género, nación, raza, orientación, edad, intelecto o cualquier otro calificativo sistémico³⁵. En la práctica, sin embargo, la máxima de igualdad del anarquismo se basa en la coerción, una coerción que excluirá los sistemas de pensamiento que no acepten la postura moral anterior sobre la igualdad³⁶. Este hecho revela un sistema binario de pensamiento que es ubicable en dos polos opuestos: *nosotros* y *ellos*. Si se toma como ejemplo la *Política* de Aristóteles (384–322 aC), el anarquismo como sistema de pensamiento se opondría al propósito del Estado supremo y de la comunidad política de Aristóteles³⁷. El anarquismo como sistema de pensamiento evoca la definición de bárbaro dada por Aristóteles: “Entre los bárbaros no se hace distinción entre mujeres y esclavos,

35 Mikhail Bakunin, “Hombre, sociedad y libertad”, *Bakunin sobre la anarquía: Obras seleccionadas del activista fundador del anarquismo mundial*, ed. Sam Dolgoff, (Nueva York: Vantage, 1971/1871) 237; Nathan Jun, *Anarchism and Political Modernity*, (Nueva York: Continuum, 2012) 116

36 Woodcock, (2009) 35

37 Aristóteles, “Política”, *Las obras completas de Aristóteles*, ed. Jonathan Barnes, (Princeton: Princeton University Press, 1991) 2

porque no hay un gobernante natural entre ellos: son una *comunidad* (cursivas mías) de esclavos, hombres y mujeres”³⁸. Esta definición es consistente con la definición común de anarquía: estar sin líder y estar sin gobierno. Aristóteles no argumentó que el bárbaro careciera de un principio de liderazgo; de hecho, teorizó que las estructuras de liderazgo bárbaro se caracterizaban por el despotismo y la anarquía³⁹. La definición de bárbaro de Aristóteles se acerca al ideal del anarquismo del historiador anarquista del siglo XX George Woodcock (1912–1995): “En realidad, el ideal del anarquismo... está mucho más cerca de la aristocracia universalizada y purificada”⁴⁰. El hilo común que respalda lo anterior es un principio de liderazgo anclado en una perspectiva moral. Para Aristóteles, el principio de liderazgo está definido por el patriarcado y, por lo tanto, ni las mujeres ni los esclavos pueden dirigir. Si lo hacen, están dentro de la perspectiva moral del bárbaro, que se caracteriza por una anarquía despótica que no accede a una formación de identidad particular. La perspectiva moral del anarquismo, de que estar sin un líder es hacernos líderes a todos, postula lo contrario. Esta perspectiva moral incluiría a las mujeres y los esclavos como candidatos potenciales para el liderazgo sin duda, sin embargo, Woodcock caracteriza esta perspectiva moral como una aristocracia

38 *Ibíd.*, 3

39 *Ibíd.*, 86

40 Woodcock, (2009) 31

purificada y universal. El “nosotros y ellos” se sitúa en los extremos opuestos de una relación antagónica que se define por una perspectiva moral. Chantal Mouffe comenta que la política del siglo XXI se desarrolla en un registro moral que continúa dependiendo de esta dualidad de “nosotros y ellos”⁴¹. El anarquismo existe en este paradigma de lo político: bárbaro y ciudad-estado. El anarquismo, aunque se trate de una igualdad radical, implicará, sin embargo, exterioridad e interioridad, o exclusión e inclusión. Este legado tiene ramificaciones importantes para la teoría del arte global y su conexión con el pensamiento anarquista porque ambos mantienen una perspectiva moral similar.

Este capítulo presenta algunas introducciones críticas clave al campo de los estudios anarquistas. *Anarchism* de George Woodcock y *Demanding the Impossible*⁴² de Peter Marshall son generalmente considerados como textos clave que introducen la complejidad de los estudios anarquistas. Además, *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*⁴³ (Anarquismo: una historia documental de las ideas

41 Chantal Mouffe, *Sobre lo político*, (Londres: Routledge, 2005) 70–75

42 Woodcock, (2009); Peter Marshall, *Exigiendo lo imposible: una historia del anarquismo*, (Oakland: PM Press, 2010)

43 Ver Robert Graham (ed), *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume One: From Anarchy to Anarchism (300 a. C. to 1939)*, (Montreal: Black Rose Books 2005); *Volumen dos: El surgimiento del nuevo anarquismo (1939–1977)*, (Montreal: Black Rose Books 2009); *Volumen tres: El nuevo anarquismo (1974–2012)*, (Montreal: Black Rose

libertarias), es un recurso principal. *Ni Dios ni amo* de Daniel Guerin es también un manual básico importante para la compleja variedad de ideas que se encuentran en la matriz anarquista⁴⁴. Cada uno de los estudios retoma las ideas y escritos de autores anarquistas clave. Lo que se puede llamar el canon anarquista está formado por William Godwin (1756–1836), Max Stirner (1806–1856), Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), Mikhail Bakunin (1814–1876), Peter Kropotkin (1842–1921) y Emma Goldman (1869–1940)⁴⁵. Si bien hay muchos otros autores influyentes en los estudios anarquistas, la mayoría de los textos introductorios generales retomarán las ideas de los mencionados anteriormente y son los autores mencionados quienes establecen el campo tanto en la teoría como en la práctica⁴⁶.

El anarquismo es difícil de definir y está sujeto a

Books, 2013)

44 Daniel Guerin (ed), *No Gods No Masters: An Anthology of Anarchism*, (Oakland: AK Press, 2005)

45 Para dos estudios tempranos sobre el anarquismo ver: EV Zenker, *Anarchism: A Criticism and History of the Anarchist Theory*, (Nueva York: The Knickerbocker Press, 1897); Paul Eltzbacher, *Anarquismo*, trad. Steven Byington, (Nueva York: Benj. R. Tucker, 1908)

46 Para un campo ampliado de la matriz anarquista ver Paul Avrich, *The Russian Anarchists*, (Princeton: Princeton University Press, 1967); *Voces anarquistas: una historia oral del anarquismo en Estados Unidos*, (Oakland: AK Press, 2004); *Retratos anarquistas*, (Princeton: Princeton University Press, 1988); y Daniel Colson, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: De Proudhon a Deleuze*, (París: Nord Compo, 2008)

deslizamientos semánticos. *La anarquía y el anarquismo*, que deberían ser proporcionales entre sí, son por definición diferentes. Sus definiciones ofrecen pistas importantes para comprender la complejidad inherente al concepto de anarquismo. La anarquía, según Merriam–Webster, se define como la ausencia de gobierno; un desorden político debido a la ausencia de autoridad gubernamental; o una sociedad utópica de individuos que disfrutaran de completa libertad sin gobierno⁴⁷. Etimológicamente, se deriva del latín medieval *anarchia* (alrededor de 1539 d.C.) y se origina del griego *anarchos*, que se define como la ausencia de un gobernante⁴⁸. En contraste con el griego, la definición latina de *anarchos* es estar sin un líder o estar sin un comienzo⁴⁹. Bajo estas definiciones separadas, el término anarquía se puede utilizar para subrayar la ausencia de liderazgo y la ausencia de un comienzo. Denota situaciones políticas potenciales y un síntoma sin principio y por lo tanto sin fin, que en consecuencia puede considerarse universal.

En contraste, *el anarquismo* es definido por Merriam–Webster como “una teoría política que sostiene

47 Consulte la entrada *de Merriam–Webster* sobre “Anarquía”: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/anarchy?show=0&t=1380660763>

48 *Ibíd.*; Entrada *del diccionario de etimología en línea* sobre “anarquía”: http://www.etymonline.com/index.php?term=anarchy&allowed_in_frame=0

49 Consulte la entrada *del Latin Dictionary* sobre “Anarchos”: <http://www.latin-dictionary.org/anarchos>

que todas las formas de autoridad gubernamental son innecesarias e indeseables y aboga por una sociedad basada en la cooperación voluntaria y la libre asociación de individuos y grupos”⁵⁰. Esta definición se amplía para indicar la defensa de los principios anarquistas, que consisten en rebelarse contra una autoridad, un orden establecido o un poder gobernante, o la promoción del anarquismo mediante el uso de la violencia para derrocar un orden establecido.⁵¹ Los principios anarquistas son, por lo tanto, inherente y fundamentalmente violentos, pero el anarquismo está inherente y fundamentalmente preocupado por la cooperación voluntaria y la libre asociación. La definición es una paradoja. Además, la *Oxford World Encyclopedia* cita el pensamiento de Zenón de Citium (c.334–c.262 a.N.E.), quien enfatizó la unidad del universo y la importancia de que la “hermandad de los hombres” viva en armonía con el cosmos.⁵²

Según la entrada sobre *el anarquismo* de George Woodcock et al., en la *Enciclopedia Británica*, el anarquismo es un “conjunto de doctrinas y actitudes centradas en la creencia de que el gobierno es dañino e innecesario. El pensamiento anarquista se desarrolló en Occidente y se

50 Véase la entrada *de Merriam–Webster* sobre anarquismo: <http://www.merriam–webster.com/dictionary/anarchism>

51 Vea la entrada *de Merriam–Webster* sobre Anarchist: <http://www.merriam–webster.com/dictionary/anarchist>

52 "Zeno de Citium", *Oxford World Encyclopedia Online* (2012)

extendió por todo el mundo, principalmente en el siglo XX”⁵³. Su uso temprano está ejemplificado por los Levelers de las Guerras Civiles Inglesas del siglo XVII, quienes abogaron por el sufragio universal y fueron etiquetados como terroristas por hacer esa defensa, y el grupo Enragés activo durante la Revolución Francesa del siglo XVIII. Woodcock escribe que la enunciación peyorativa de Jacques–Pierre Brissot⁵⁴ del anarquismo, definiéndolo como una posición desordenada y antigubernamental, es la denuncia general “pronunciada por todos los opositores al anarquismo”⁵⁵. Por el contrario, los teóricos y practicantes anarquistas argumentan que la doctrina moral de la armonía, definida por Kropotkin en su entrada de la *Enciclopedia Británica* sobre el "anarquismo" de 1910: "la armonía en una sociedad tal que se obtiene, no por la sumisión a la ley, o por la obediencia a cualquier autoridad, sino por acuerdos libres celebrados entre los diversos grupos, territoriales y profesionales, libremente constituidos en aras de la producción y el consumo, así como para la satisfacción de la infinita variedad de

53 Woodcock et al, "Anarquismo", *Encyclopedia Britannica. Enciclopedia Britannica Edición académica en línea*. (Enciclopedia Británica Inc., 2013) Web. 01 de octubre de 2013.

54 Ibid., “Leyes que no se llevan a cabo, autoridades sin fuerza y despreciadas, crimen impune, propiedad atacada, la seguridad del individuo violada, la moralidad del pueblo corrompida, sin constitución, sin gobierno, sin justicia, ahí están las características de la anarquía.”

55 Ibídem.

necesidades y aspiraciones de un ser civilizado”⁵⁶, existe y es independiente de la ley, el gobierno o la justicia. Woodcock señala que esta independencia señala “la verdadera justicia inherente al libre desarrollo de la sociabilidad del hombre: su inclinación natural, cuando no está restringida por las leyes, a vivir de acuerdo con los principios y la práctica de ayuda mutua”⁵⁷.

La definición anterior es el fundamento de una teoría del orden, el orden de la anarquía, que es un estado de orden naturalizado que carece de un gobierno y de cualquier distinción de clase o jerarquía en el tradicional sentido económico⁵⁸.

El anarquismo y la anarquía, en definición y teoría, son una alternativa a las interpretaciones convencionales de la autoridad humana. Esta alternativa no tiene principio ni fin y marca una ruptura con los principios generales de organización utilizados por el Estado para mantener una jerarquía social desigual que limite el poder de las clases sociales más bajas. El anarquismo es, por definición,

56 Peter Kropotkin, "Anarquismo", *Encyclopedia Britannica* (1910) Web.

http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/kropotkin/britanniaanarchy.html

57 Woodcock, (2013)

58 Pierre–Joseph Proudhon, *¿Qué es la propiedad? Una investigación sobre el principio de derecho y de gobierno*, (Nueva York: Dover, 1970) 203, 209

universalmente atribuible a todos y una teoría antiparlamentaria que se origina en Occidente.⁵⁹

Tres definiciones de anarquismo ofrecen evidencia adicional de que el anarquismo debe ser sin autoridad y no tener comienzo. En 1897, el teórico Ernst Viktor Zenker define el anarquismo de la siguiente forma:

Anarquía significa, en su sentido literal, el autogobierno perfecto e irrestricto del individuo y, en consecuencia, la ausencia de cualquier tipo de gobierno externo. Esta fórmula fundamental, que en su esencia es común a todos los anarquistas teóricos actuales y reales, contiene todo lo necesario como guía para las características distintivas de este notable movimiento. Exige la realización incondicional de la libertad, tanto subjetiva como objetivamente, en la vida política así como en la económica.⁶⁰

En 1962, el historiador anarquista George Woodcock escribe:

El anarquismo es un credo inspirado y dominado por la paradoja y, por lo tanto, aunque sus defensores rechazan teóricamente la tradición, sin embargo, están muy preocupados por la ascendencia de su doctrina.

59 Woodcock, (2009) 29, 35

60 Zenker, *Anarquismo*, (1897) 3

Esta preocupación surge de la creencia de que el anarquismo es una manifestación de los impulsos humanos naturales y que la tendencia a crear instituciones autoritarias es una aberración transitoria. Si uno acepta este punto de vista, entonces el anarquismo no puede ser meramente un fenómeno del presente; el aspecto que percibimos en la historia es simplemente una metamorfosis de un elemento constante en la sociedad.⁶¹

En 2010, Peter Marshall ofrece este resumen:

La anarquía suele definirse como una sociedad sin gobierno, y el anarquismo como la filosofía social que apunta a su realización. La palabra 'anarquía' proviene del griego antiguo *avaexia* en el que *av* significaba 'sin' y *aexia* significaba primero un 'líder' militar y luego 'gobernante'. En latín medieval, la palabra se convirtió en *anarchia*.

Durante la Edad Media esto se usó para describir a Dios (cristiano) como 'sin principio'; sólo más tarde recuperó su anterior definición política griega. Hoy ha venido a describir la condición de un pueblo que vive sin ninguna autoridad o gobierno constituido.

Desde el principio, la anarquía ha denotado tanto el

61 Woodcock, *Anarquismo*, (2009) 35

sentido negativo que conduce al desorden y al caos, como el sentido positivo de una sociedad libre en la que el gobierno ya no es necesario.⁶²

Según los autores anteriores, el anarquismo es un sistema de pensamiento, o grupo de doctrinas, que se caracteriza por un ethos de anti-coerción donde los seguidores prevén un fin necesario a las formas históricas de gobierno. Sin embargo, también es un impulso constante que se manifiesta a lo largo del tiempo. El anarquismo es un sistema de pensamiento que promueve un individuo libre que actúa dentro de un todo social naturalizado y un fundamento teórico a priori para una naturaleza humana, o esencia, que ha sido interrumpida o coaccionada por una tradición de instituciones autoritarias que es una aberración "transitoria" en palabras de George Woodcock y una desviación de lo que se considera normal. La esencia humana citada es programable y lo que esto significa es que se entiende que los humanos pueden ser condicionados conductualmente. Kropotkin esboza esta posición cuando escribe que los anarquistas deben tener en cuenta "la necesidad de modificar las condiciones de vida para mejorar al hombre, en lugar de tratar de mejorar la naturaleza humana mediante enseñanzas morales mientras la vida funciona en dirección opuesta"⁶³. Los teóricos anarquistas

62 Marshall, *Exigiendo lo imposible*, (2010) 3

63 Kropotkin, *Comunismo Anarquista: Sus Bases y Principios*, (La Biblioteca Anarquista, 2012/1927) 8

argumentan que los humanos no están programados para ser otra cosa que lo que son y, por lo tanto, pueden ser educados para ser de cierta manera. Así la humanidad es programable. Sobre este aspecto de la naturaleza humana, Nathan Jun observa el pensamiento de Bakunin y escribe:

No hay naturaleza humana aparte de las capacidades biológicas innatas “que cada individuo hereda al nacer en diferentes grados”. Para Bakunin, estas “facultades rudimentarias sin contenido” son la condición de posibilidad de la subjetividad; la subjetividad, a su vez, no es más que la producción de contenido (“impresiones, hechos y eventos fusionados en patrones de pensamiento”) con estas facultades frente al complicado conjunto de fuerzas sociales, culturales, económicas y políticas que actúa sobre ellos.⁶⁴

Un problema para cualquier teorización del anarquismo es la tensión que existe entre una subjetividad individual que opera libremente, pero en sincronía con un conglomerado multitudinario de otros individuos subjetivos, lo que plantea la pregunta: ¿cómo se vive en una sociedad libre sin autoridad ni coerción si es nuestra naturaleza ser un ser programable sujeto a fuerzas coercitivas? ⁶⁵ Los artistas

64 Jun, (2012) 144–145

65 Sobre la cuestión individual y social en el pensamiento anarquista, Giorel Curran escribe: “Los anarquistas individuales privilegian al individuo dentro de la comunidad y favorecen soluciones autónomas a los problemas sociales. En cambio, los anarquistas sociales favorecen las

asumen esta posición de formas interesantes que problematizan la relación entre el individuo y el grupo. Este método se ha caracterizado como un giro nihilista hacia el yo o la tendencia vanguardista de “crear de la nada”, o crear desde la nada.⁶⁶

Aplicar principios anarquistas es entender que un individuo es libre, pero su libertad sólo existe cuando quienes lo rodean también lo son. Mikhail Bakunin toma esta posición cuando escribe: “Sólo soy verdaderamente libre cuando todos los seres humanos, hombres y mujeres, son igualmente libres. La libertad de los demás hombres, lejos de negar o limitar mi libertad, es, por el contrario, su premisa y confirmación necesaria”⁶⁷. La definición de Bakunin está muy lejos de aquella que se rebela contra la autoridad, el orden establecido o el poder gobernante y recomienda la violencia como un medio para derrocar ese orden establecido. Los principios anarquistas son estrategias de resistencia más que verdades fundamentales

respuestas comunitarias a los problemas sociales. Si bien ven al individuo como clave, los anarquistas sociales creen que el florecimiento individual solo puede ocurrir en una sociedad comunitaria. Pero ambos promueven, aunque de diferentes maneras, la máxima libertad de expresión individual en una comunidad que fomenta relaciones armoniosas con los demás seres humanos.”; *Disidencia del siglo XXI: anarquismo, antiglobalización y ambientalismo*, (Nueva York: Palgrave, 2007) 23

66 José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, (Nueva York: Anchor, 1956) 50

67 Bakunin, “Hombre, sociedad y libertad”, (1971/1871) 237

sobre la naturaleza del anarquismo, y la diferencia entre estas estrategias de resistencia y la naturaleza del anarquismo es clave para comprender la filosofía anarquista.

George Woodcock define el anarquismo como paradójico, lo cual es muy adecuado dado lo difícil que es armonizar el conjunto de doctrinas que conforman su núcleo. Sin embargo, esta paradoja es una fortaleza para los estudios anarquistas porque permite que la teoría opere dentro de una tensión temporal y atemporal. El historiador anarquista Robert Graham, en su colección *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas* (Anarquismo: una historia documental de las ideas libertarias), desarrolla la paradoja del anarquismo: “La anarquía, una sociedad sin gobierno, ha existido desde tiempos inmemoriales. El anarquismo, la doctrina de que tal sociedad es deseable, es un desarrollo mucho más reciente”⁶⁸. Así, la naturaleza paradójica del anarquismo se pone de manifiesto por la forma en que existe sin comienzo y, al mismo tiempo, existe dentro de límites temporales e históricos específicos.

Si el anarquismo es ontológico, entonces postula una verdad universal sobre la naturaleza humana y los actos deben volverse contingentes a la naturaleza del ser. Así, una forma de ser anarquista, lejos de ser destructiva, es aquella que supone un paradigma universalista de lo particular. Este

paradigma producirá un sistema organizacional complejo que requiere una especialización aprendida. A partir de esta organización especializada se desarrollarán redes antijerárquicas y descentralizadas que conducirán a la libertad de todos los individuos. El grupo de doctrinas que buscan desafiar la tradición mientras que al mismo tiempo se basan en un pedigrí teórico, ejemplifican el lugar paradójico de los estudios anarquistas. En muchos aspectos, el anarquismo exige lo imposible: “Sé realista, exige lo imposible”⁶⁹.

Varios académicos anarquistas, como Todd Marshall, Robert Graham, George Woodcock, EV Zenker y Peter Kropotkin, argumentan que el anarquismo está presente entre las primeras formas de sociedad y organización humana⁷⁰. El poder supuestamente trascendental del pensamiento anarquista es un punto de salida teórico para un problema muy humano, el del poder institucional, el gobierno y las herramientas de opresión e injusticia, o a lo que Woodcock se refiere como la "aberración transitoria"⁷¹. Argumentar que el anarquismo no tiene comienzo y que

69 “Soyez realistas, demandez rimpossible!” fue un eslogan popular durante la revuelta estudiantil de mayo de 1968 en París, Francia. Peter Marshall retoma el eslogan de su manual introductorio al anarquismo, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, (2010)

70 Graham, (2005) xi; Kropotkin, *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, (Montreal: Black Rose Books, 1989/1902); Marshall, (2010) 3–4; Woodcock, (2009) 24–25; Zenker, (1897) 4–5

71 Woodcock, (2009) 35

también está ubicado en organizaciones humanas precoloniales o premilitaristas es una forma de sugerir que el anarquismo reconoce un potencial dentro de la humanidad, algo que existía antes del adoctrinamiento jerárquico y el gobierno autoritario o gobierno representacional⁷². Claramente paradójica, esta definición del anarquismo como antigobierno y como esencia gobernante inicial plantea problemas para una teoría general del anarquismo porque opera en dos registros críticos diferentes, uno temporal y otro ahistórico. El anarquismo es en parte contra el gobierno y en parte contra lo que gobierna a todos.

Es a la luz de lo anterior que Zenker, escribiendo en el siglo XIX, criticó el anarquismo como una especie de misticismo cuasi-religioso⁷³. Compara el anarquismo con el reino abstracto de la idea y argumenta que tiene poca aplicabilidad práctica. Para otros autores esta tensión entre los aspectos históricos y ahistóricos del anarquismo es creativa. En este sentido, el anarquismo valora el retorno crítico, la autoconciencia y la reflexividad, y posiciona estas estrategias dentro de un linaje teórico que se extiende a lo largo del tiempo a escala global⁷⁴. Siguiendo esta línea teórica, el pensador anarquista contemporáneo Saul

72 marshall, (2010) 3–5

73 Zenker, (1897), 7–8

74 Lain Diez, “Hacia una sistematización del pensamiento anarquista”, *Anarchism: Volume Two*, (2009) 271

Newman escribe: “El anarquismo es la historia del hombre: su evolución de un estado animal a un estado de libertad e ilustración, de una existencia racional y ética, en otras palabras, a un estado de la humanidad, en el que el hombre pueda finalmente verse a sí mismo como plenamente humano”⁷⁵. Como lo define Newman, el anarquismo es similar a un camino de autorreflexión y conciencia que puede resultar en un ser humano más que humano. Además, propone que el pensamiento anarquista producirá un retorno crítico que confronte los principios aprendidos del poder y la representación. Para Newman, el anarquismo ve al Estado como una laguna que absorbe la responsabilidad de un individuo hacia una sociedad mayor y la reemplaza con relaciones que son controladas a través de una jerarquía definida por el Estado basada en la explotación representacional. El Estado asume el derecho a gobernar basado en el entendimiento de que el individuo sin guía producirá el caos. Esta comprensión del poder se rastrea a través de la teoría del leviatán de Thomas Hobbes, donde la multitud, no guiada por los principios estatales de ley y orden, realiza una condición donde la agresión y el conflicto constantes son la norma⁷⁶. Para Newman, entre otros, el anarquismo acelera el retorno a un potencial contenido dentro de uno mismo⁷⁷. Cuando se realiza este yo

75 Saul Newman, *De Bakunin a Lacan: el antiautoritarismo y la dislocación del poder*, (Oxford: Lexington Books, 2001) 37

76 *Ibíd.*, 45–47

77 *Ibíd.*, 40

potencial, el individuo se autorreconoce como un igual entre los demás y, por lo tanto, rechaza principios de organización como la jerarquía, la desigualdad, el gobierno y la representación. Un eslogan popular del anarquismo dice "sin dioses y sin amos"⁷⁸, que puede redefinirse bajo un modelo de no coerción donde *todos los individuos están en igualdad*.

El filósofo político Todd May escribe que el anarquismo es un "rechazo de la representación" y, como tal, la teoría anarquista critica la forma en que la representación política hace renunciar a los derechos y responsabilidades del individuo y del grupo⁷⁹.

Para May el ejercicio de la representación política democrática erosiona la igualdad y facilita relaciones desiguales de poder entre las personas⁸⁰. En consecuencia, los anarquistas argumentan que la forma en que operan el poder y la representación debe reelaborarse para desarrollar un sistema donde la reciprocidad y el respeto mutuos se conviertan en normas operativas. Las instituciones estatales y sus burocracias incorporadas mantienen relaciones desiguales de poder entre las

78 Ver Guérin, (2005)

79 Todd May, *La Filosofía Política del Anarquismo Postestructuralista*, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994) 47

80 Ibídem.

personas y una respuesta a este problema es el desarrollo de estrategias que realineen los principios organizacionales del poder.⁸¹

Para May, la crítica de la representación es una de esas estrategias. Se trata de política conciencia –ser consciente de los motivos políticos circundantes de representación– y una negación a la participación política de delegación de poder o parlamentaria⁸².

Según este modelo muchas prácticas que eluden o no reconocen la política parlamentaria, o el Estado, son sin embargo profundamente políticas y por tanto estrategias de subversión que buscan fracturar la cultura de dominación afectada por la representación. Una de esas estrategias es negarse a votar en una elección. El anarquismo, en la crítica de la representación, utiliza la negativa y la evasión como herramientas políticas.⁸³

El teórico e historiador anarquista Colin Ward (1924–2010) sostiene que una estrategia que puede reorganizar las relaciones filtradas por la representación es la adopción de la red de estructuras que se organizan en torno al principio de antijerarquía. Ward comenta:

81 *Ibíd.*, 48–49

82 *Ibíd.*, 47–50

83 Daniel Guerin, *Anarquismo: de la teoría a la práctica*, trad. Mary Klopper, (Nueva York: Monthly Review Press, 1970) 13–14

Tenemos que construir redes en lugar de pirámides. Todas las instituciones autoritarias están organizadas de forma piramidal: el estado, la corporación privada o pública, el ejército, la policía, la iglesia, la universidad, el hospital: todas son estructuras piramidales con un pequeño grupo de tomadores de decisiones en la parte superior y una amplia base de personas cuyas decisiones se toman por ellos, abajo. El anarquismo no exige el cambio de etiquetas en las capas, no quiere gente diferente arriba, quiere que nos salgamos del debajo.⁸⁴

Para Ward, el modelo de red ofrece una alternativa a la estructura de arriba abajo de la pirámide.

Sin embargo, debe señalarse que los estudios anarquistas en sí mismos están en deuda con una estructura piramidal similar en la que ciertos teóricos son valorados sobre otros, y ciertas ideas tienen un pedigrí teórico⁸⁵. En otras palabras, los estudios anarquistas, que celebran un concepto sin principio y sin liderazgo, están definidos por un grupo selecto de teóricos, que sientan las bases para las formas anarquistas de pensar y organizar. Además, estos teóricos están históricamente arraigados y son contingentes, estando vinculados a un determinado espacio, tiempo y medio cultural. El anarquista Noam Chomsky ha dado una

84 Colin Ward, *Anarchy in Action*, (Londres: Allen & Unwin, 1973) 22; Citado por May, (1994) 51

85 Woodcock, (2009) 35

respuesta a este problema, al sugerir que algunas relaciones sociales requieren especialización. Un ejemplo es el hospital y la especialización necesaria para determinados tipos de atención. Por lo tanto, Chomsky afirma con razón que bajo ciertas circunstancias se requiere una estructura piramidal coercitiva⁸⁶.

Esto plantea la pregunta de si es necesaria una estructura piramidal para producir el modo de red ecualizado y antijerárquico. Esto significaría que los estudios anarquistas son en sí mismos una de esas áreas de especialización descritas por Chomsky, que él postula requieren contingencias específicas⁸⁷. La comprensión de Newman de que el pensamiento anarquista tiene la capacidad de producir un ser humano más humano es relevante aquí.

Si estas estrategias se implementan, lo que sugieren es el desarrollo de redes especializadas y contingentes que operen con relativa autonomía. Tales redes se caracterizan por un diálogo consistente y métodos comunicativos que se basan en la antijerarquía. Debido a que la estructura piramidal deja de ser un sistema relevante y productivo, un sistema autoconsciente guiado por los principios del anarquismo producirá resultados más complejos, igualitarios y operativos en forma abierta.

86 Curran, (2007) 22

87 Ibídem.

Los estudios anarquistas buscan reinterpretar el espacio social, examinando qué existe en medio y entre instituciones separadas, y preguntando qué función tiene el individuo en los espacios sociales de esas instituciones. May escribe: “el carácter político del espacio social puede verse... en términos de intersecciones de poder en lugar de emanaciones desde una fuente”⁸⁸. Una relación única de poder se cruzará y afectará a muchas otras relaciones únicas⁸⁹. Bajo una estructura piramidal, la norma es un sistema cerrado de cumplimiento dictado por un protocolo de arriba hacia abajo y esto afecta todas las relaciones dentro de esa estructura. La red anarquista se basará en un protocolo antijerárquico en el que se distribuirán y discutirán alternativas creativas entre pares hasta llegar a un consenso. Estas relaciones en red requieren tiempo, compromiso y un contrato social donde la indeterminación es un subproducto dado. Lo que es particular del anarquismo es la negación de un resultado definido, o la necesidad de certeza empírica, a favor de una mayor comunicación y un reordenamiento del espacio social.

El espacio social del anarquismo justifica una comprensión empírica de lo cotidiano, lo que refuerza el lugar de la política directa cotidiana y las relaciones sociales directas cotidianas. Por lo tanto, reaccionar contra la representación es encontrar valor en los individuos y su capacidad para

88 May, (1994) 52

89 Jun, (2012) 135–136

definirse y redefinirse creativamente dentro de un espacio resistente o adverso a la coerción. A lo que nos dirige el resumen anterior de los estudios anarquistas es a su interés específico en la absorción de la jerarquía para controlarla, ofreciendo así una alternativa a la estructura piramidal del poder, que posteriormente requiere una reevaluación del poder institucional y del poder organizativo en general. Como ha señalado David Graeber, el anarquismo busca construir nuevas instituciones dentro del caparazón de las viejas instituciones⁹⁰.

Si bien gran parte de la crítica anterior es relevante para la filosofía política anarquista, existe una filosofía anarquista paralela que se ha desarrollado en las artes visuales y escénicas. De hecho, esta ha sido una mutación del anarquismo ignorada en gran medida tanto su presencia como su contribución a las artes. Una investigación crítica del paradigma del arte moderno revela una forma completamente diferente de la intervención y política anarquistas que dependen del espacio único de las artes visuales y escénicas⁹¹. Estos cuestionamientos estéticos, sin

90 David Graeber, *Fragmentos de una antropología anarquista*, (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004) 35 36

91 Una muestra de estos estudios incluyen: Allan Antliff, *The Culture of Revolt: Art and Anarchism in America, 1908–1920*, (Ph. D., University of Delaware, 1998); Robert Mark Antliff, *The Relevance of Bergson: Creative Intuition, Fauvism, and Cubism*, (Ph. D., Universidad de Yale, 1990); Nina Gourianova, *The Early Russian Avant–Garde, 1908–1918: The Aesthetics of Anarchy*, (Ph. D., Universidad de Columbia, 2001); Stephanie Jennings Hanor, *Jean Tinguely: Máquinas inútiles y artistas*

embargo, tienen ramificaciones políticas complejas y, como tales, las prácticas de las artes visuales y escénicas informadas por el pensamiento anarquista pueden actuar como ejemplos de “contrapoder” tal como lo define David Graeber⁹². El contrapoder está enraizado en la imaginación, frente al dominio económico y político, y funciona institucionalmente proponiendo nuevas formas sociales de subvertir o desplazar la explotación y la desigualdad⁹³. Además, Graeber argumenta que la acción revolucionaria consistirá en “cualquier acción colectiva que rechace, y por lo tanto confronte, alguna forma de poder o dominación y reconstituya las relaciones sociales bajo esa luz”⁹⁴. Graeber proporciona una metodología básica para la intervención anarquista que existe en el arte desde el periodo moderno

mecánicos, 1955–1970, (Ph. D. Universidad de Texas en Austin, 2003); John Gary Hutton, *A Blow of the Pick: Science, Anarchism, and the Neo-Impressionist Movement*, (Ph. D., Northwestern University, 1987); Patricia Dee Leighten, *Picasso: Anarchism and Art 1897–1916 (España)*, (Ph. D., Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick, 1983); Allison Jane MacDuffee, *Camille Pissarro: Modernismo, anarquismo y la representación de "el pueblo", 1888–1903*. (Ph. D., Universidad de Michigan, 2004); Alexandra Munroe, *Arte de vanguardia en el Japón de posguerra: la cultura y la política de la crítica radical, 1951–1970*, (Ph. D., Universidad de Nueva York, 2004); David Barry Raskin, *Donald Judd's Skepticism*, (Ph. D. The University of Texas at Austin, 1999); Ann Alexander Schoenfeld, *An Art of no Dogma: Philosophical Anarchist Protest and Affirmation in Barnett Newmans's Writings and Art*, (Ph. D., City University of New York, 2002)

92 Graeber, (2004)

93 *Ibíd.*, 35–36

94 *Ibíd.*, 45

en adelante y esto es consistente con la investigación de Allan Antliff, quien escribe que el anarquismo de un artista puede “desenvolverse completamente en un contexto artístico, como un modo de liberación personal” que tiene ramificaciones políticas complejas⁹⁵. El pensamiento anarquista alimenta una rebelión filosófica contra las normas e instituciones generales que constriñen la libertad del artista.

Para continuar con la metodología de Graeber, es necesario comprender por qué la filosofía anarquista en la fase germinal es tan integral para el desarrollo del arte tal como se entiende actualmente en su contexto global. Por ejemplo, Élisée Reclus (1830–1905), editor y agitador de finales del siglo XIX en París, argumentaba que el anarquismo produciría libertad global y por este hecho fue tildado de utópico por sus oponentes. Para Reclus el impulso anarquista era imparable porque se basaba en la ciencia. La evidencia empírica extraída de la observación de la naturaleza, o lo natural, demostraba que el anarquismo era la forma correcta de organización social. Además, Reclus trazó la anarquía fuera de la condición europea del siglo XIX, argumentando que es un impulso teórico universal: “L'anarchie n'est point une theorie nouvelle”(La anarquía

95 Allan Antliff, *Modernismo anarquista: arte, política y la primera vanguardia estadounidense*, (Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago, 2001) 2

no es una teoría nueva) ⁹⁶. Este interés por un impulso teórico universal es importante para la producción de arte porque uno de los autores fundacionales del anarquismo político, Pierre–Joseph Proudhon, no se preocupó por escribir teoría política al final de su vida; de hecho, escribió sobre arte y proporcionó una teoría genealógica del arte que comenzaba con los egipcios y terminaba con el trabajo de su colega Gustave Courbet⁹⁷. Que Proudhon dedicara gran parte de sus últimos tiempos a un tratado de arte revela algo importante sobre la intersección del arte y el anarquismo. Proudhon intenta una definición del arte en 1865:

¿Qué es ese Arte que todos cultivan con más o menos brillantez? ¿Cuál es su principio, cuál es su fin, cuáles sus reglas? Por extraño que parezca, no hay nadie, ni en la Academia ni en ningún otro lugar, que esté en condiciones de decirlo. El arte es un indefinible, algo escogido de misticismo, poesía, fantasía, lo que quieras, que escapa al análisis, existe sólo para sí mismo, y no conoce reglas⁹⁸.

En 1989, Thierry de Duve concluirá que el arte moderno puede ser cualquier cosa: “El arte moderno es una tontería.

96 *Ibíd.*, 37

97 Proudhon, (2002/1865)

98 *Ibíd.*, 10

Punto final”⁹⁹. Además, rastreará los orígenes del arte moderno a la relación de Proudhon y Courbet¹⁰⁰. Así, dado que tanto el arte moderno como el anarquismo comienzan con Courbet y Proudhon, se puede argumentar que el arte moderno es una forma paralela de anarquismo. Este anarquismo vinculado a actos radicales en la práctica artística tuvo un impulso futurista que se extiende al mundo del arte global de hoy. El arte debe ser cualquier cosa, nada y todo dependiendo del contexto y la necesidad. Es una fuerza unificadora indefinida, mística, poética, fantástica, crítica y sin reglas aparentes.

La definición de arte de Proudhon sigue siendo críticamente relevante hoy. Plantea la pregunta: ¿qué tiene el Arte que es anarquista y, además, por qué muchos otros anarquistas han considerado al Arte tan vital para la producción de un orden de anarquía? ¿Qué hay de único acerca de las artes y el artista? La relación de simpatía del anarquismo con el arte contrasta con la antipatía del marxismo por el artista y el arte, ninguno de los cuales Karl Marx (1818–1883) tomó con mucho interés. Para Marx, el artista era una extensión lógica del intercambio de capital burgués y, por tanto, nada más que un peldaño en el camino hacia su visión de la utopía¹⁰¹. Los anarquistas, por otro lado,

99 Thierry de Duve, *Au nom de l'art: pour une archeologie de la modernité*, (París: Les éditions de minuit, 1989) 77

100 *Ibíd.*, 118

101 Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Completas: Volumen 5: Marx*

incluso cuando el post-Estado anarquista es similar en visión al post-Estado socialista de Marx, ven algo en el arte y en los artistas que lo crean. Para Proudhon, la utilidad del arte era una gran preocupación porque el arte, que podría entenderse mejor como creatividad formal en un sentido más amplio, representaba la posibilidad de una facultad humana universal unificadora¹⁰². El anarquismo y el arte están conectados porque comparten un fin paralelo; el de una plantilla universalista enraizada en la particularidad del ser.

Pierre-Joseph Proudhon se destaca como el primer anarquista autoproclamado¹⁰³. Como tal, Proudhon inaugura la filosofía anarquista. La suya es una filosofía plagada de paradoja, especialmente en lo que se refiere a su comprensión de la igualdad¹⁰⁴. Él nació en Besançon, Francia, a una familia de clase trabajadora, y esto lo diferencia de otros importantes pensadores anarquistas, la mayoría de los cuales surgieron del medio burgués o incluso aristocrático. Interroga la pertinencia del Estado y posteriormente cuestiona el poder estatal desde la

y Engels 1845–1847, (Nueva York: International Publishers, 1976) 394; Tom McDonough, *“El bello lenguaje de mi siglo”*: *Reinventar el lenguaje de la contestación en la Francia de la posguerra, 1945–1968*, (Cambridge: MIT Press, 2007) 117

102 Proudhon, (2002/1865) 10–11

103 Guérin, (1970) 11

104 Woodcock, (2009) 91

perspectiva de lo rural. Proudhon se refiere por primera vez a sí mismo como anarquista en la obra de 1840, *¿Qué es la propiedad? O, Una investigación sobre el principio de derecho y de gobierno*.

En 1862, comenzará a referirse a sí mismo como federalista y abogará por un Estado que pueda existir sin las trampas de un gobierno burocrático. Proudhon confiesa buscar un “orden en la anarquía”¹⁰⁵, que se logra a través de la especialización y una población bien educada. Proudhon, por tanto, teoriza dos corrientes de pensamiento político: una anarquista y otra federalista. Por lo tanto, es necesario explorar tanto su política anarquista como su política federalista para revelar cómo la filosofía anarquista puede producir un orden mundial único de anarquía federada.

Central al pensamiento de Proudhon es su noción de una genealogía del poder y la jerarquía. Los orígenes de ambos son importantes, como lo son sus efectos coercitivos sobre los estados naturales de libertad e igualdad¹⁰⁶. La función de la libertad y su relación con lo social es tal que existe una tensión entre el pensamiento jerárquico y la libertad. Para Proudhon, la libertad se define por lo social. Argumenta: “La

105 Proudhon, *¿Qué es la propiedad? O, Una investigación sobre el principio de derecho y de gobierno*. trans. Benjamín R. Tucker. (Archivos anarquistas / Humboldt Publishing Company c. 1890. [1840]) 203.

106 Shi Yung Lu, *Las teorías políticas de PJ Proudhon*, PhD. (Nueva York: Columbia, 1922) 65–77

libertad es igualdad, porque la libertad sólo existe en la sociedad; y en ausencia de igualdad, no hay sociedad”¹⁰⁷. Proudhon considera que el arte es la “expresión propia y específica de la libertad”¹⁰⁸.

Shi Yung Lu, en una disertación de 1922 sobre la teoría política de Proudhon, escribe que el sentido de libertad de Proudhon se logra mediante el desarrollo de una sociedad densamente organizada y especializada. Lu escribe: “Cuanto más se organice la sociedad, mayor será el número de los que participan en la administración y en las actividades sociales, y más completa será la libertad del individuo”¹⁰⁹. Proudhon tiene una sensibilidad profundamente burocrática y argumenta que el Estado es útil para contener la amenaza de los monopolios económicos. Un punto saliente de la teoría de Proudhon es que, si bien es antigubernamental, no es necesariamente antiestatal. El grupo social debe facilitar la libertad y esto significa grandes agrupaciones sociales que no sean adversas a la especialización y la administración. Sin embargo, cualquier jerarquía implícita en esas agrupaciones a través del gobierno representacional es antitética. Hay tensión en el orden de Proudhon de la anarquía. Si bien es sinónimo de lo social y requiere agrupaciones sociales altamente organizadas y, por lo tanto, altamente definidas, es no

107 Proudhon, (1970) 206; Lu, (1922) 53.

108 Rubín, (1980) 66

109 Lu, (1922) 53

obstante excluyente. La forma en que se entiende la igualdad, la suma total de la libertad y el orden, cambia a lo largo de la vida de Proudhon.

Lu nota este cambio y escribe que en Proudhon hay una contradicción evidente entre la política y la economía.

Lu ofrece un resumen:

Proudhon, por lo tanto, mantuvo dos ideas contradictorias en cuanto a la manera en que podría lograrse la igualdad: (1) la igualdad económica, como resultado de la transformación económica, conducirá a la igualdad política, y (2) la igualdad política. La igualdad, como resultado de la reforma política, conducirá a la igualdad económica¹¹⁰.

La cita anterior proporciona un claro ejemplo del carácter contradictorio y paradójico del pensamiento de Proudhon, que es corroborado por otros historiadores anarquistas¹¹¹.

La dificultad del pensamiento de Proudhon es que no ofrece una alternativa clara para las personas que no encajan en su definición del orden natural, el orden de la anarquía.

110 Ibíd., 57

111 Véase Woodcock, “El hombre de la paradoja”, *Anarchism*, (2009) 91–121; Marshall, (2010) 234–235

Proudhon no finaliza la igualdad como concepto hasta 1865, al mismo tiempo que escribe su tratado sobre el arte.

Lu traza el último intento de Proudhon de definir la naturaleza problemática de la igualdad:

Y finalmente, en 1865, llegó a la conclusión definitiva de que la humanidad procede sólo por aproximaciones que surgen de (1) la igualación de facultades por la educación, por la división del trabajo y por la liberación de todas las facultades; (2) la igualación de la fortuna liberando la industria y el comercio; (3) la igualación de impuestos; (4) la igualación de la propiedad; (5) anarquía; (6) no religión, o no misticismo, y (7) progreso indefinido en ciencia, derecho, libertad, honor y justicia.¹¹²

Por supuesto, lo anterior define la igualdad de los hombres y sólo de los hombres, ya que el pensamiento de Proudhon estaba profundamente imbuido de presupuestos patriarcales¹¹³. Para Proudhon, una parte del orden de la anarquía era la unión *natural* de marido y mujer, que hablan como uno solo. En política, los hombres hablan por las mujeres y esto era, según Proudhon, ejemplar del orden natural de la condición humana¹¹⁴. Así, la armonía implícita

112 Lu, (1922) 63

113 Marshall, (2010) 256–257

114 Lu identifica esta limitación en 1922: “Es bastante significativo notar aquí que lo que Proudhon quiso decir con igualdad es la igualdad de

necesaria para crear un estado de progreso indefinido en la ciencia, el derecho, la libertad, el honor y la justicia es relativa a una comprensión coercitiva de las relaciones de género en las que hombres y mujeres realizan diferentes tareas dentro del orden social de la anarquía.

Un fallo fundamental en el modelo anarquista de igualdad y justicia es expuesta por el patriarcado de Proudhon, que es parte de su propio orden moral. Proporciona un ejemplo en el que la estructura piramidal y el pedigrí de la doctrina anarquista revelan una parte oculta siniestra del método anarquista: puede incluir, y lo que es más importante, defender el argumento de que ciertas formas de ser son antitéticas al orden natural y, por lo tanto, como es el caso con el gobierno, representar otra aberración transitoria. Así, un retorno al orden natural, o a lo armonioso, puede señalar una sensibilidad excluyente tal vez imprevista. Como se explorará, la cuestión de la aberración transitoria tiene importantes consecuencias para el mundo del arte globalizado contemporáneo.

Por lo tanto, deben plantearse preguntas que problematicen la justicia en relación con igualdad. Para Proudhon la justicia, como el arte, es una facultad universal que encarna la razón. Personificado por leyes, hechos e ideas, el concepto de justicia de Proudhon es universalista

los hombres únicamente. La mujer, según él, no es sólo físicamente, sino también moral e intelectualmente, inferior al hombre.” 60–61.

pero definido por individuos particulares¹¹⁹. La justicia es, pues, la cohesión social de una sociedad. Creará unidad y “traerá todos los fenómenos variables y contradictorios a un estado general y ley constante”. Hay problemas con el pensamiento de Proudhon, sin embargo, y esos problemas se encuentran cuando se plantean preguntas sobre su definición de justicia. ¿Qué tipo de leyes generales y constantes existirían en el orden de la anarquía de Proudhon, dada su postura moral sobre la naturaleza del ser? Mientras presentaba una de las primeras teorías desmaterializadas del arte, Proudhon todavía estaba limitado por el dogma de la representación. Proudhon argumentó que el arte debe convertirse en vida, pero uno nunca pintaría un cuadro de solo color o abstracción. El idealismo crítico de Proudhon es, por lo tanto, limitado y abiertamente preocupado por un beneficio social único¹¹⁵. El pensamiento del individualista Max Stirner amplía el espectro anarquista y es particularmente importante para la teoría del arte.

Johann Kaspar Schmidt, más conocido como Max Stirner, nació en Bayreuth, Baviera. Poco se sabe de su vida y la mayor parte de la información que se conoce se extrae de una biografía única escrita casi cincuenta años después de su muerte¹¹⁶. Stirner asistió a dos universidades y luego

115 Proudhon, (2002/1865) 224

116 John Henry Mackay escribió *Max Stirner: sein Leben und sein Werk*, publicado en 1897. No existe traducción al inglés. Véase David

completó un certificado de enseñanza en la Universidad de Berlín en 1832. Mientras trabajaba en Berlín, fue miembro de Die Freien, o Los Libres, que se reunían regularmente a principios de la década de 1840 y cuyos miembros incluían a Karl Marx, Friedrich Engels (1820–1895) y Bruno (1809–1882) y Edgar Bauer (1820–1886)¹¹⁷. A partir de las discusiones compartidas como miembro de Die Freien, Stirner desarrollaría su filosofía individualista, esbozada en su única publicación importante *El ego y su propiedad*, de 1844. Stirner vivió una vida oscura y murió en la pobreza, su filosofía individualista recibió poca atención más allá de una refutación de Karl Marx y Friedrich Engels llamada *La Ideología alemana* escrita en 1846¹¹⁸. Su posición filosófica fue revivida, sin embargo, y ahora es reconocido como un destacado teórico anarquista, aunque nunca se refirió a sí mismo como un anarquista y criticó a Proudhon por sus puntos de vista políticos dogmáticos.¹¹⁹

Stirner teorizó el egoísmo, su marca personal de insurrección alojada dentro del yo individual. Rechazó todo: todos los códigos morales, la sociedad, el Estado y la religión. Su teoría defiende que el individuo también debería rechazar a Stirner. A partir de este rechazo se logra la nada individual y es a partir de esta nada que el egoísta

Leopold, “Introducción”, *El ego y lo suyo*, (1995) XXXVI.

117 Marshall, (2010) 221

118 Leopoldo, (1995) xi

119 Stirner, (1995) 46, 72, 111, 204, 221–223, 279, 308

hace su propiedad. Cualquier cosa que afecte al individuo de manera coercitiva es sospechosa y Stirner teoriza el “fantasma” para dar cuenta de las verdades esenciales que confunden la nada del ego individual. Del fantasma, Stirner escribe:

Lo que acecha al universo, y tiene su ser oculto, 'incomprensible', allí está precisamente el espectro misterioso que llamamos la esencia más alta. Y para llegar al fondo de este fantasma, para comprenderlo, para descubrir la realidad en él (para probar 'la existencia de Dios') –esta tarea que los hombres se impusieron a sí mismos durante miles de años; con la horrible imposibilidad... de transformar el fantasma en el no-fantasma, lo irreal en algo real, el espíritu en toda una persona corpórea, con esto se atormentaron hasta la muerte. Detrás del mundo existente buscaban la 'cosa en sí', la esencia; detrás de la cosa buscaban la cosa única.¹²⁰

Para Stirner, el individuo que reconoce su propia libertad en relación con todo lo que no es, adoptará la cosmovisión egoísta. Una parte de este proceso es reconocer la esencia más alta que el egoísta debe deconstruir. En esencia, es una teoría anti-hegeliana que niega cualquier absoluto, salvo el yo.

Woodcock escribe que la teoría de Stirner “pasó del hegelianismo a su casi inversión total en una doctrina que negaba todos los absolutos y todas las instituciones, y basada en sí mismo únicamente, en la 'propiedad' del individuo humano” ¹²¹. Así, Stirner aboga por un “conflicto de voluntades amoral” en el que los egoístas existen en tensión unos con otros, vinculados recíprocamente entre sí a través de su propia libertad individual respectiva. Esta tensión es importante porque permite un retorno constante entre el yo y el otro y, en consecuencia, mantiene el equilibrio necesario para asegurar la igualdad. Woodcock ve el pensamiento de Stirner como elemental, negando todas las formas de mito y filosofía, y lo dice así, tan lejos como para sugerir que Stirner niega el concepto de humanidad¹²². Según Stirner la individualidad es la única certeza en la vida, ya que sin ella no hay nada.

En consecuencia, no hay moral, no hay principios externos en la vida a los que aspirar excepto al compromiso con uno mismo. Woodcock ve al egoísta como alguien cuyas “propias necesidades y deseos proporcionan la única regla de conducta para el individuo autorrealizado”¹²³. Si bien este compromiso con uno mismo puede parecer violento o nihilista, nace de la mente de un maestro de escuela que pasó muchas de sus noches escuchando y participando en

121 Woodcock, (2009) 81

122 Ibíd., 85

123 Ibíd., 86

los debates filosóficos en curso de Die Freien. El mensaje de Stirner es de creatividad infinita en oposición a cualquier jerarquía establecida.

Para Stirner, “propiedad” es un término importante que evidencia la naturaleza radical de su teoría. Al estar atento y al servicio de la propiedad o singularidad de uno, el egoísta “reconoce que gobernar a otros destruiría su propia independencia”¹²⁴. Por lo tanto, de una unión de egoístas surge una unión sin coerción de individuos que asumen un problema y lo resuelven en una estructura de estilo de red. Una vez resuelto el problema, los egoístas se disuelven¹²⁵. El pensamiento de Stirner está estrechamente relacionado con el de otros anarquistas, quienes argumentan que los grupos deben formarse en función de la necesidad mutua y disolverse una vez que se resuelve un problema.

Peter Marshall argumenta que Stirner parece negar el pensamiento abstracto en favor de la experiencia inmediata, que él ve como el valor principal del egoísmo¹²⁶. Por lo tanto, un compromiso afectivo y corporal con el estado físico de existencia guía al egoísta. Para Marshall, “él (Stirner) pertenece a la tradición anarquista como una de sus formas más originales y de sus pensadores

124 Ibíd., 87

125 Stirner, (1995) 161, 210–211; Leopoldo, (1995) xxix – xxx

126 Marshall, (2010) 220

creativos”¹²⁷. Stirner teoriza desde una posición filosófica nominalista que reconoce el potencial de las verdades objetivas, pero esas verdades solo son útiles para el ego y, por lo tanto, cualquier verdad objetiva es inútil más allá de su valor de uso para el egoísta¹²⁸. Para Stirner, el consumo personal es necesario: somos consumidores y nuestro consumo nos activa.

Saul Newman escribe que Stirner está profundamente preocupado por el esencialismo¹²⁹. Stirner muestra una sospecha de esencialismo y ve un ego transicional, que es un ego finito y en transición entre la vida y la muerte, como una fuerza reaccionaria que postula un retorno constante a la nada del ego y la creatividad requerida para encarnarlo. Lejos de ser una verdad esencial u objetiva, Newman argumenta que el ego bajo el tratamiento de Stirner reconoce el vacío del yo, un yo que es “vacío, indefinido y contingente”¹³⁰, y por lo tanto creativamente nada. Stirner escribe: “No soy nada en el sentido de la vacuidad, sino que soy la nada creadora, la nada de la cual yo mismo como creador crea todo”¹³¹. Newman sostiene que esta nada creativa señala una rebelión constante contra el yo y, por lo tanto, es un ejemplo del proceso de hacerse presente. El

127 Ibid.

128 Ibid., 225

129 Newman, (2001) 67

130 Ibid.

131 Stirner, (1995) 7

anarquismo de Stirner entonces puede ser categorizado como un proceso “de reinventarse continuamente a uno mismo, un anarquismo de la subjetividad”¹³². Este anarquismo de la subjetividad teorizado desde el punto de origen, o arché, de la nada creadora es importante para el desarrollo de la labor única del artista, que Stirner ve como distinto de otros tipos de trabajo.

Jesse Cohn comenta que la influencia de Stirner en el anarquismo no se produjo a través del efecto inmediato de su texto, sino a través de la forma en que los anarquistas posteriores descubrieron y utilizaron el texto para ayudar a facilitar su propia teoría y trabajo. Cohn resume el florecimiento tardío de Stirner: “El trabajo de Stirner encontró su camino hacia una especie de canon teórico anarquista cuando fue redescubierto cerca del cambio de siglo, en parte debido a la devoción de un pequeño pero ruidoso grupo de anarquistas individualistas”¹³³. Stirner, para Cohn, es un pragmático devoto que planteó una posición teórica en la que el egoísta se percibe como un objeto interesante o un objeto sin interés¹³⁴. Lo anterior es una reducción del complejo problema que toca Stirner, que es el papel que juega el individuo en la formación de sí mismo más allá de la coerción social, el valor del cuerpo del egoísta y la capacidad de negar todas y cada una de las

132 Newman, (2001) 67

133 Cohn, (2006) 121

134 Ibid., 122

posiciones teóricas y filosóficas. En cambio, David Leopold señala que el efecto de Stirner es ambiguo, inspirando una pluralidad de interpretaciones¹³⁵. Como se ha señalado, el pensamiento de Stirner tuvo un enorme impacto en los anarquistas europeos, especialmente durante los años 1900–1920. Sus enseñanzas están incluidas en *The Great Anarchists* (Los grandes anarquistas) de Paul Eltzbacher, que dada la influencia del estudio solidificó su posición como el igual a otros teóricos importantes del siglo XIX¹³⁶. Eltzbacher comenta que Stirner no reconoció nunca la verdad y, en consecuencia, "si uno optara por sacar la inferencia extrema de esto, el libro de Stirner sería solo una autoconfesión, una expresión de pensamientos sin ninguna pretensión de validez general"¹³⁷. Por lo tanto, *El único y su propiedad* nunca tuvo la intención de ser autoritario y es una meditación sobre el estado del autor–genio, que comparte fuertes paralelismos con los artistas que problematizan el estado del artista a lo largo de los siglos XX

135 Leopold, (1995) XI-XII

136 Uno de los primeros textos que marcó la pauta de los estudios anarquistas es *The Great Anarchists: Ideas and Teachings of Seven Major Thinkers*, de Paul Eltzbacher. Es publicado en inglés por Benjamin R. Tucker, Nueva York en 1908, evaluando a los llamados grandes anarquistas. Eltzbacher ve que el anarquismo es el resultado del pensamiento de William Godwin (1756-1836), Johann Kaspar Schmidt / Max Stirner (1806-1856), Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), Mikhail Bakunin (1814-1876), Peter Kropotkin (1842-1921), Benjamín Tucker (1854-1935) y León Tolstoi (1828-1910)

137 Eltzbacher, (1908) 95

y XXI. Eltzbacher ve el anarquismo de Stirner como un rechazo de la ley en aras de la autoestima o el bienestar. Este rechazo de la ley por lo tanto requiere un rechazo del Estado, sus instituciones burocráticas, así como la propiedad sobre la que pretende tener autoridad. Como resultado, el proceso lleva a darse cuenta de que el egoísta debe reconocer su propia valía como la única ley que le puede gobernar¹³⁸. A diferencia de una fuerza coercitiva que conduzca hacia la anarquía, Stirner aboga por la autoactivación y la autorrealización del individuo. Lo social sólo se reconoce a través de la individualidad del egoísta. El egoísta debe buscar su propia verdad y solo una vez que haya alcanzado su propio umbral podrá ver a los demás bajo la misma luz.

Allan Antliff escribe que el modelo de liberación de Stirner se afianza cuando "termina la subordinación habitual a los conceptos metafísicos y las normas sociales y cada 'ego único' se vuelve autodeterminante y creador de valor"¹³⁹. Para Stirner, la jerarquía se mantiene en la sociedad por un poder que ha colonizado la esencia humana¹⁴⁰. Es a partir de un núcleo de organización social jerarquizada –el de una esencia humana subordinada como sujeto político– que se producen todas las desigualdades económicas, sociales y políticas. Al reconocer la falsa construcción de la esencia

138 *Ibíd.* 96–114

139 Antliff, (2001) 76

140 Newman, (2001) 63

humana, el egoísta se libera de la dominación moral¹⁴¹. Stirner escribe que es en el ego transitorio, que no reconoce la finitud en el proceso de transición egoísta, donde el egoísta es libre¹⁴².

Por lo tanto, un egoísta siempre está en transición y nunca es absoluto¹⁴³. Es una filosofía pragmática del anarquismo que señala una especie de comienzo radical desde el cual comenzar de nuevo, lo que es sintomático del individuo. Así, el individuo para Stirner está en definición cerca de la raíz del arquismo o *arche*, que se define como la última sustancia subyacente de la existencia en la conciencia humana.

Podría decirse que el ego transicional que opera desde la perspectiva de una nada creativa comparte una afinidad con el *arche*.

Recientemente Nina Gurianova ha propuesto una lectura novedosa de la anarquía y el anarquismo en relación con la raíz o *arche* del anarquismo.

Ella escribe: “*arche* tiene múltiples significados, y si lo limitamos a uno solo, 'orden', violamos el concepto y lo

141 Ibid., 64

142 Stirner, (1995) 163

143 Ibid. “Y sin embargo se ve, como con Feuerbach, que la expresión 'hombre' es para designar el ego absoluto de la especie, no el ego individual transitorio.”

simplificamos demasiado. Inicialmente, *arche* significaba comienzo, u origen, lo que estaba en el principio; primitivo"¹⁴⁴.

Desarrollando esta posición, teoriza que la anarquía no es ni orden ni caos, sino el paso posterior al orden y el caos. Ella escribe: “(el anarquismo) no es ni orden ni caos, aunque contiene elementos de ambos, y puede definirse como una acción que los conecta, una lucha permanente que se produce entre la construcción y la deconstrucción de orígenes”¹⁴⁵. De esta manera, el anarquismo opera como un significante de procesos abiertos y activos que son recursivos y, en consecuencia, regresan consistentemente a un *arche*, o nuevo comienzo.

Como tal, el elemento necesario de la anarquía “es un elemento de destrucción que precede a la nueva creación, no en aras de la destrucción, sino más bien para la deconstrucción, la reinterpretación, la relectura”.

A diferencia de la destrucción, el método anarquista busca una deconstrucción y reevaluación, o sea, un arte sin telos (objeto último o ganancia) y por lo tanto representa un proceso como tal.

144 Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, (Berkeley: University of California Press, 2012) 23

145 Ibid., 24

El anarquismo ocupa muchas posiciones. Se ve como un impulso a lo largo del tiempo y un conjunto fechable de prácticas que busca ir más allá del umbral del orden y el caos, operando en una posición liminal donde los conceptos de construcción y deconstrucción se nutren para que el refinamiento y la mayor especialización del anarquismo ocurran.

Asimismo, se teoriza el arte como un impulso que existe a lo largo del tiempo y un conjunto datable de prácticas y objetos. Tomando a Gurianova como punto de partida, sostenemos que el arte, tal como se desarrolla a partir de la relación de Gustave Courbet y Pierre-Joseph Proudhon, funciona bajo este tratamiento teórico del anarquismo y la anarquía.

Como se discutirá, el arte global puede considerarse como un umbral teórico liminal donde la construcción y la deconstrucción se nutren con el propósito de encontrar un nuevo comienzo, o un nuevo arche, relevante para un mundo globalizado. El/los anarquismo(s) funcional(es) en el mundo del arte sugiere(n) que el arte puede representar el siguiente paso después del orden y el caos tanto en la idea como en el objeto.

II. LA FILOSOFÍA ANARQUISTA EN EL ARTE Y LAS TEORÍAS DE LAS VANGUARDIAS

La historia de la filosofía anarquista en el arte se superpone con la teoría de la vanguardia y la posterior neovanguardia. Como ha demostrado Donald Drew Egbert (1902–1973), el radicalismo social es parte de la trayectoria de la vanguardia¹⁴⁶. En todo el espectro político, la función del arte se define como la libre expresión creativa dentro de un paradigma especializado y distinto. Las ramificaciones políticas de este paradigma son mucho más importantes que el resultado político porque, como se mostrará, se supone que el anarquismo es postpolítico y, por lo tanto, puede ser retomado en el arte en una variedad de circunstancias políticas. El propósito de este capítulo es

146 Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe a Cultural History from the French Revolution to 1968*, (Nueva York: Knopf, 1970)

explorar la conexión filosófica del arte con el anarquismo y explorar la vanguardia desde la perspectiva de la filosofía anarquista. Por lo tanto, este capítulo se desarrolla en dos partes. La primera parte explora el pensamiento anarquista sobre el arte y la práctica artística. En la segunda parte, se realiza una lectura detallada de los principales textos sobre la teoría de la vanguardia para desentrañar y explorar los conceptos más destacados de la teoría de la vanguardia que a veces amplían y a veces se adelantan a los problemas planteados en la filosofía anarquista. Este capítulo destaca la importancia de la filosofía anarquista y la teoría de la vanguardia y la neovanguardia para la zona de libertad anunciada en el arte contemporáneo actual. Como se esbozó en el Capítulo Uno, la filosofía anarquista en el arte comienza con la obra de Pierre–Joseph Proudhon.

Teoría y arte anarquista:

En *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (Sobre el principio del arte y su destino social), Proudhon define el arte como tal:

“Je définis donc l'art: Une représentation idealiste de la nature et de nous–memes, en vuedu parfaitement

physique et moral de notre espece”¹⁴⁷. La definición argumenta que el objetivo del arte es proporcionar una representación idealizada pero consistentemente crítica con una conciencia moral que busca perfeccionar el espacio social. En la conclusión de su tratamiento teórico del arte, Proudhon escribe que el arte es importante porque existe una facultad estética universal específica de la humanidad y el artista se comunica con ella creando arte. Por lo tanto, los artistas alcanzan el ideal, pero deben ser críticos con la sociedad en general al hacerlo, dando así cuenta de su posición única para reflexionar sobre la posibilidad de mejora. Desglosa lo anterior definiendo teóricamente el arte críticamente ideal en cuatro partes.

El arte se define por la idea y su representación. Es decir, el fin o fin moral de la práctica es una consideración primordial mientras que los medios de ejecución son secundarios. El contenido moral debe considerarse antes del continente y el pensamiento puesto en una obra debe considerarse antes de la actualización de la obra como objeto.

El artista es lógico, racional y veraz. Como tal, la obra de un artista debe juzgarse crítica y filosóficamente. Sin embargo, los juicios sobre la técnica no pueden ser

147 “Defino pues el arte: Una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, en vista de la perfección física y moral de nuestra especie”. [N. d. t.]

objetivos porque el gusto personal es una elección del individuo. El arte debe estar compuesto por una idea y su representación. El gusto y los medios del artista deben considerarse secundarios. Con la idea en la mano, se sigue que, dentro del ámbito de la representación, la belleza no puede ser irracional.¹⁴⁸

Du Principe de l'art et de sa destination sociale se publicó póstumamente en 1865 y, por lo tanto, estas son algunas de las últimas palabras de la obra de Proudhon¹⁴⁹. El texto destaca la importancia del arte y su relación con el mundo social. El libro se divide en varias secciones y plantea un desarrollo narrativo del arte que sigue una progresión lineal que comienza con el arte egipcio y termina con la pintura del siglo XIX de la Nueva Escuela de París, ejemplificada por su amigo cercano y colega Gustave Courbet¹⁵⁰. De hecho, el trabajo comienza con una introducción a la obra de Courbet y se propone comprender cómo un artista como Courbet podría inspirar tanta violencia como veneración en el gran público. Proudhon busca comprender cómo Courbet pudo evidenciar una paradoja tan violenta. Confirmada por la negativa del Salón de 1863 a exhibir la obra *Retour de la conference* (Figura 2.1), la paradoja de Courbet se ubica en

148 Proudhon, *Du Principe de l'art*, (2002/1865) 33

149 *Ibid.*, 224

150 *Ibid.*, La progresión se desarrolla en este orden: Arte egipcio; arte griego; el arte de la Edad Media; el arte del Renacimiento, el arte de la Reforma; el arte de la Revolución Francesa; y el arte del siglo XIX.

la forma en que es a la vez celebrado y despreciado. Además, Proudhon se propuso comprender cómo era posible que Courbet pudiera producir el tipo de trabajo que hizo, que era crítico con el gobierno y la mayor estructura institucional de la época. ¿Qué tenían el arte y el artista que le permitían criticar a la sociedad y ser célebre por hacerlo?¹⁵¹



Figura 2.1. Courbet, *Retour de la conference*

Para teorizar este dilema, Proudhon utiliza una metodología basada en preguntas que exploran el concepto de arte. Algunas de estas preguntas incluyen: ¿Qué es el arte? ¿Cuál es su papel en la sociedad? ¿Cuál es su

principio? ¿A qué fines sirve? y si, finalmente, tiene reglas¹⁵² Proudhon sostiene que el arte es indefinible pero puede asumir lo místico, lo poético y lo fantástico.

El arte puede escapar al análisis en algunas circunstancias y hasta cierto punto está libre de definición. Argumenta que el individuo define el arte y debido a que el artista encarna una especie de libertad radical, el arte puede proceder sin que parezca que sigue las reglas típicas.¹⁵³ El arte en sí mismo es algo específico de la humanidad y, por lo tanto, es una facultad estética universal que se relaciona con el espíritu humano. Por eso, Proudhon busca mapear su función e interrogar esa función, que es la finalidad social del arte. ¿Cómo encarna el arte las ideas e ideologías que se imponen a los diversos grupos sociales?

El idealismo crítico de Proudhon es una parte esencial de su principio del arte. Debido a que el arte se relaciona con la facultad estética universal presente en la humanidad, el trabajo críticamente ideal debe promover una mejora general en la sociedad. Si una obra explora un determinado problema social, lo hace con el propósito de exponer un error. Para Proudhon, el poder del arte reside en sus posibilidades en la vida real. Escribe que toda la vida es un

152 *Ibíd.*, 10

153 *Ibid.*, "El arte es indefinible, algo místico, poesía, fantasía, lo que quieras que escapa al análisis, existe sólo para sí mismo, y no conoce reglas".

tema posible para el arte. Así toda la vida puede extenderse al arte, que puede abarcar el nacimiento, el matrimonio, los funerales, las cosechas de cereales y vinos, la guerra, las partidas, las ausencias y los regresos. Estos marcadores subrayan tanto la ceremonia como la repetición, lo que él llama ritual, y su inclusión en el espacio críticamente ideal del arte evidencia el interés de Proudhon en teorizar cómo el arte podría actuar como un poderoso agente de cambio social y cómo su alcance podría modificarse radicalmente¹⁵⁴. Proudhon vio en el arte el potencial para afectar radicalmente todas las partes de lo cotidiano elevando la vida cotidiana al espacio críticamente ideal del arte elevado. Así, las repeticiones podían ser estetizadas, los rituales repensados y los iconos rehechos al servicio de un arte críticamente ideal interesado en un orden de anarquía.

Según Proudhon, el arte tenía que trascender sus propios límites. Era reacio al mundo del arte por el arte, sin embargo, debido a su comprensión de que un orden de anarquía requería especialización, no era reacio a la especialización y la posición única de los artistas que les permitía reflexionar sobre el mundo social. El de Proudhon es un arte moralmente consciente que, por su exigencia de especialización, es autónomo y específico de su finalidad, que es la capacidad de comunicarse con la facultad estética universal propia de la humanidad. Según este modelo, el Arte es una especie de interlocutor. Es este arte

críticamente ideal y moral el que Proudhon asocia con la nueva escuela de pintura.

Más allá de la pintura y su interés por lo cotidiano, Proudhon encuentra valor en las erupciones espontáneas e in situ en la expresión comunitaria. Él llama a estas expresiones "el arte en estado"¹⁵⁵. Las erupciones espontáneas de creatividad cumplen el programa moral del arte porque dan cuenta de la presencia dual del arte. Existe tanto en lo real, como acto, como en lo ideal, como signo que es mayor que el acto. Estos actos revelan entonces las formas impulsivas y revolucionarias en las que un medio puede usarse. Un acto público y específico trascendería la comprensión tradicional del arte y, por lo tanto, se uniría a lo cotidiano. El arte como vida se produce mediante una metodología cinética; porque la vida está en movimiento el arte también está en movimiento y ambos son transitorios. Este arte-como-vida se comunica con la facultad estética del ideal mientras permanece arraigado en lo real. Un idealismo crítico de lo cotidiano considerará cómo se producen las formaciones de las personas y cómo los actos comunitarios, o los actos en que se aparece en público, pueden fomentar nuevas tradiciones morales que inspirarán lazos sociales a través de un sentido compartido de responsabilidad y camaradería¹⁵⁶.

155 *Ibíd.*, 201

156 *Ibíd.*, 202.

Aunque Proudhon se aparta radicalmente de la especificidad del medio al teorizar un arte radical de lo cotidiano, especificó, sin embargo, que la representación figurativa era necesaria en la pintura. No teorizó una estrategia de representación posterior al medio, como la apropiación. Para Proudhon, la pintura estaba destinada a representar el mundo de una manera críticamente ideal¹⁵⁷. Sin embargo, queda mucho espacio para la interpretación con respecto a qué tipo de arte es posible. Por ejemplo, su arte de lo cotidiano es el resultado de una experiencia del tiempo que pasó en prisión donde sus compañeros de prisión estallaron en canciones espontáneas¹⁵⁸.

Los artistas que siguen a Courbet y amplían el umbral de la pintura desarrollan aún más la especialización del arte en formas que van mucho más allá de la intención de Proudhon de modelar el idealismo crítico. No obstante, diría que el espacio moral del arte es la base del paradigma del arte moderno.

El arte debe reflejar el mundo y contribuir al vivir cotidiano del mundo a través de una crítica situacional e idealizada de lo que es y lo que podría ser.

En contraste con el arte críticamente ideal de Proudhon, Max Stirner traspasa un umbral que tiene ramificaciones

157 *Ibíd.*, 224

158 *Ibíd.*, 201

importantes para el desarrollo del artista como individuo único.

Su teorización de la *nada creadora* remite a su propia elección libre de ocuparse de la nada. El término en sí se usa con poca frecuencia en su texto principal, pero tiene ramificaciones importantes para el arte moderno y el arte contemporáneo tal como se entiende en el capitalismo tardío.

Para definir la *nada creativa*, Stirner escribe en el capítulo inicial de *El ego y su propiedad*: “No soy nada en el sentido de la vacuidad, pero soy la nada creativa, la nada a partir de la cual yo mismo, como creador, creo todo”¹⁵⁹. En la conclusión del trabajo, desarrolla el concepto:

Soy *dueño* de mi poder, y lo soy cuando me reconozco como *único*. En el *único* el dueño mismo vuelve a su nada creadora, de la que nace. Cada esencia superior por encima de mí, ya sea Dios, ya sea hombre, debilita el sentimiento de mi unicidad y palidece ante el sol de mi conciencia. Si me preocupo por mí mismo, *el único*, entonces mi preocupación se apoya en su creador mortal, transitorio, que se consume a sí mismo, y puedo decir: Todas las cosas son nada para mí.¹⁶⁰

159 Stirner, (1995) 7

160 Ibíd., 324

La definición postula la nada radical que Stirner intenta teorizar. Su obra pretende desestabilizar las ideas esencialistas dominantes sobre la naturaleza de la humanidad a través del argumento de que el egoísta está en transición. Así, el ego transitorio, aquel que es finito y es libre de crear a partir de la nada, es la conclusión de Stirner. Para definir mejor la nada creativa única, Stirner esboza una teoría del trabajo único que es el particular del artista.

Stirner escribe que el trabajo único depende de las artes y es egoísta. Utiliza dos ejemplos, las composiciones musicales y la pintura. Él escribe: “nadie puede reemplazar los trabajos de Rafael”¹⁶¹. Esta atención a la labor única del artista enfrentó una refutación crítica de los colegas de Stirner, Karl Marx y Friedrich Engels. Marx detalló que el trabajo único era producto de las relaciones históricas y de la división del trabajo. El camino a seguir era una sociedad sin clases donde la división del trabajo dejaría de existir, lo que tendría consecuencias desconocidas para el estado tanto del arte como de los artistas¹⁶². El desafío de Marx a la teorización del trabajo único de Stirner está justificado, sin embargo, aún no se ha logrado una sociedad sin clases y el trabajo único del artista se ha intensificado durante el siglo XX. Ahora, en el siglo XXI, existe una zona viable de libertad para la labor única del artista de actualizar una *nada*

161 Ibíd., 238

162 Marx y Engels, *Obras Completas: Volumen 5* (1976) 394; McDonough, “*El hermoso lenguaje de mi siglo*”, (2007) 117

creativa. La *nada creativa* del egoísta de Stirner combinada con el trabajo único que es competencia del artista, por lo tanto, son conceptos importantes a desarrollar. Es importante destacar que Stirner no describe con distinción cuál fue el trabajo único de Rafael. En cambio, escribe sobre composiciones y pinturas como productos de un trabajo único. Sin una distinción o definición de trabajo, la interpretación es relevante. No hay nada en el texto de Stirner que sugiera que Raphael completase sus propias pinturas y, además, debido a que una composición musical requeriría una orquesta que le diese vida, no es irrazonable argumentar que Stirner entendió que la contribución única del artista era la idea de la composición o pintura, y no su representación.

Si bien el pensamiento de Max Stirner no será retomado hasta principios del siglo XX, Proudhon influyó profundamente en el desarrollo de la filosofía anarquista en el siglo XIX y su interés por el valor del arte se extiende a otros pensadores anarquistas.

El disidente anarquista de los siglos XIX y XX Jean Grave (1854–1939) dedica un capítulo al arte y a los artistas en su obra anarcofuturista *La Societe Future*. En él, sigue la tradición de Proudhon al profundizar en el ideal del arte como vida, negociado a través de su propia política anarcocomunista contemporánea¹⁶³. El capítulo pretende

163 Jean Grave, *La Societé Societé Futur*, (Palais Royal: París, 1895)

abordar una crítica dirigida a la visión de una sociedad anarcocomunista: que sin una economía capitalista no existiría el mercado del arte contemporáneo. En respuesta, Grave argumenta que los artistas que se rebelan contra la burguesía adoptando el método de decadencia del arte por el arte, una táctica simbolista popular de la época, no están en consonancia con el verdadero propósito del arte¹⁶⁴. Al igual que Proudhon, Grave escribe que el arte es la manifestación del individuo y la expresión innata de un impulso creativo¹⁶⁵. Previendo la sociedad futura, visualiza una estética participativa que da la bienvenida a todos en la producción del arte, o el arte de lo cotidiano¹⁶⁶. Para Grave, el arte existe fuera del mercado del arte porque, como en el caso de Proudhon, refleja una facultad estética universal. El arte, como el anarquismo, existe como un impulso a lo largo del tiempo y se define por un conjunto datable de prácticas.

El arte participativo de Grave es un arte de lo cotidiano donde todos tienen la capacidad de ser artistas o participar en la producción de un arte libre e igualitario. Como señaló el historiador del arte Robyn Roslak, Grave teoriza que el

357; John Hutton define la libertad individual en el anarcocomunismo como tal: "La libertad individual solo podría existir dentro de una matriz social históricamente evolucionada basada en la cooperación y la ayuda mutua". *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground*, (Louisiana State University Press, 1994) 54

164 Tumb, (1895) 357–358

165 Ibíd., 367–368

166 Ibíd., 365

arte libre “no necesita sacrificar el interés formal” en la producción de una sociedad mejor¹⁶⁷. Grave escribe sobre la naturaleza radical del concepto: “El arte libre hará del artista su propio y único maestro. Podrá dar curso a toda su imaginación, a los vuelos de su fantasía, para ejecutar obras como las que concibió”¹⁶⁸. En la sociedad futura el arte será sólo un pasatiempo entre muchos del que participarán las personas, que cumplirán con el impulso creativo único de cada individuo¹⁶⁹. Curiosamente, la forma en que Grave armoniza su anarcocomunismo con el programa individualista del arte se realiza reservando un espacio para la búsqueda individualista dentro de una red social igualitaria. Grave, como señaló Andre Reszler¹⁷⁰, imagina que el espectador abandonará su relación pasiva con la obra de arte y comenzarán ambos a contribuir e intervenir. El arte, o la práctica del arte, se convertirá en un hecho cotidiano de igualación. Esto permitirá que cada individuo sea un Artista. La estética del futuro es, por tanto, participativa y descentralizada, retomando la función de signo, o ritual, del artista en un ideal crítico vernáculo que recuerda la teoría de Proudhon.

167 Robyn Roslak, "La política de la armonía estética: neoimpresionismo, ciencia y anarquismo", *The Art Bulletin*, (Vol. 73. No. 3, 1991) 381

168 Grave, (1895) 367. Citado en Roslak (1991) nota 4.

169 *Ibíd.*, 368.

170 André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, (Vendome: SUP, 1973) 54

Peter Kropotkin, también un anarco-comunista, hizo muchos llamados a la lucha para los artistas de su época¹⁷¹. Pidió que el arte y los artistas sirvieran a la revolución visualizando la decadencia y la monotonía en que se había convertido la gran sociedad. Su visión estética podría denominarse vernácula imperial, oscilando entre la virtud cívica de la escultura griega y el marco comunal de la ciudad medieval¹⁷². Junto a Grave, supervisó la publicación de muchas publicaciones anarquistas influyentes y tuvo una comprensión del papel del arte en la sociedad contemporánea¹⁷³. Kropotkin formuló la teoría de un modelo de organización de ayuda mutua, extraído de una

171 Una famosa cita de Kropotkin dice: “Poetas, pintores, escultores, músicos, si comprenden su verdadera misión y los intereses mismos del arte, vengan con nosotros. Pon tu pluma, tu lápiz, tu cincel, tus ideas al servicio de la revolución. Figuradnos, en vuestro estilo elocuente, o en vuestros impresionantes cuadros, las heroicas luchas del pueblo contra sus opresores; enciende los corazones de nuestra juventud con ese entusiasmo revolucionario que inflamó las almas de nuestros antepasados; ¡Di a las mujeres qué noble carrera es la de un marido que dedica su vida a la gran causa de la emancipación social! Muéstrale a la gente cuán horrible es su vida actual, y pon tu mano sobre las causas de su fealdad; dinos lo que sería una vida racional si no encontrara a cada paso las locuras y las ignominias de nuestro actual orden social.” “Un llamamiento a los jóvenes. *La Revolte*, (París, 1880) Archivos anarquistas – 16

172 Kropotkin, *Mutual Aid*, (1989) 211, 300; Patricia Leighton, *Reordenando el Universo: Picasso y el Anarquismo, 1897–1914* (Princeton University Press: Princeton, 1989) 15

173 Ver Anne-Marie Bouchard, *Figurer la société mourante Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880–1914*, (PhD Diss. Université de Montréal, 2009)

comprensión anterior al Estado de la organización social que utilizaba las aldeas comunitarias rusas, francesas, suizas y alemanas como modelo para teorizar un modelo alterrevolutivo de simultaneidad¹⁷⁴. La simultaneidad puede ser vagamente definida como contemporaneidad: debido a que somos contemporáneos entre nosotros, nuestra existencia mutua tiene valor y, por lo tanto, la humanidad no debe clasificarse en un orden social jerárquico que designe a una sociedad como menos desarrollada intelectualmente que otra.

En contraste con sus puntos de vista sobre el valor de las aldeas-comunidades, Kropotkin cuestionó abiertamente la postura radical de los artistas contemporáneos de su época y según la investigación de John Hutton: “Kropotkin confesó con tristeza en una carta a su camarada Max Nettlau en 1902 que las capas de la "juventud burguesa francesa" de la década de 1890 se habían sentido brevemente atraídas por lo que veían como el "nihilismo de la anarquía", desarrollando un concepto "estrecho y egoísta" del anarquismo dedicado no a la revolución social sino a la "liberación de la noción del bien y del mal”¹⁷⁵.

Para Kropotkin, algunas de las prácticas que ocurrieron empujaban los límites demasiado lejos y no reflejaban su

174 Kropotkin, *Ayuda mutua*, (1989) 223–292

175 Hutton, *Un golpe de pico: ciencia, anarquismo y el movimiento neoimpresionista*, (1987) 34

visión. La mutación anarquista dentro de las artes fue demasiado radical para el radical por excelencia de finales del siglo XIX y principios del XX. Curiosamente, esta desconexión entre filósofos y artistas continúa hasta el siglo XX¹⁷⁶.

Para Kropotkin, fuera de su servicio a la revolución, el arte invocaba lo desconocido y tenía el poder de inspirar a las personas a vivir mejor. De esta manera, Kropotkin también previó el papel moral del arte para producir mejoras. El arte podría revelar la belleza de la vida.¹⁷⁷

Kropotkin llamó a su anarquismo una filosofía sintética. Era una combinación de ideas que formaban un sistema que generalizaba “todos los fenómenos de la Naturaleza y, por lo tanto, también la vida de las sociedades”¹⁷⁸. Esta comprensión fue importante para el desarrollo de la teoría estética a fines del siglo XIX. Roslak proporciona una definición eficiente del anarquismo de fin de siglo del XIX y luego lo conecta con la retórica de la armonía pictórica

176 Jesse Cohn, “Anarquismo, Representación y Cultura” *Cultura + El Estado*, (eds) James Gifford y Gabrielle Zezulka–Mailloux, (Edmonton: CRC Humanities Studio, 2003) 54; Murray Bookchin, *Anarquismo social o anarquismo de estilo de vida: un abismo infranqueable*, (Oakland: AK Press, 1995) Archivos anarquistas – 7

177 Reszler, (1973) 53

178 Kropotkin, *Ciencia Moderna y Anarquismo*, trad. David A. Modell, (The Social Science Club of Philadelphia: Philadelphia, 1903) acceso web: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/science/scienceVII.html

evidenciada en el neoimpresionismo del siglo XIX: “La visión anarquista de la armonía social perfecta se percibía como natural porque ya estaba inmanente en la naturaleza, en sí misma, y la condición de armonía en la naturaleza surgió como resultado de la química natural de afinidades que existían entre unidades individualizadas de materia”¹⁷⁹. Aquí se encuentra un núcleo de la metodología anarquista: la moral anarquista es una forma de culturación y un mecanismo moldeador que busca afectar al individuo. Es críticamente ideal.

Complementando esta lectura, Grave escribe: “El papel de los anarquistas... no puede ser de otra capacidad que la de un químico: su trabajo es preparar el medio donde los individuos podrían evolucionar libremente”¹⁸⁰. Los artistas y sus métodos de composición, específicamente en el campo estético emergente del arte-como-vida, que hace uso de lo cotidiano como una forma más para ser utilizada en la promoción de una conciencia moral de creación libre, están en sintonía con estas ideas y proporcionan una perspectiva única.

Mikhail Bakunin, en cambio, propone una estética iconoclasta que encuentra valor en la destrucción creativa. Sin embargo, Bakunin, en su voluntad de destruir la tradición con el propósito de realizar una nueva creación,

179 Roslak, (1991) 385

180 Tumb, (1865) 384

no obstante, encontró belleza moral y atemporal en el arte. Consideró abiertamente usar el arte con un propósito estratégico en mente. Una historia es reveladora: durante el levantamiento de Dresde en mayo de 1849, supuestamente pidió al gobierno revolucionario que colocara *la Madonna Sixtina de Rafael* (Figura 2.2) al pie de una barricada para asegurarse de que las tropas de asalto prusianas no la cruzaran.



Figura 2.2, Rafael, *Madonna Sixtina*

Creía que serían incapaces de destruir un pedazo de historia que era hermoso porque eran un pueblo con cultura¹⁸¹. Debido a casos como el que acabamos de mencionar, los estudiosos argumentan que Bakunin mantiene una asociación romántica con el arte¹⁸². En este sentido es similar a Proudhon, Kropotkin y Grave. Las teorías de Bakunin sobre la libertad y cómo podría lograrse a través de la revolución fueron influyentes para muchos artistas¹⁸³.

En sus escritos, Bakunin llamó a una red secreta de actores que pudieran conspirar y provocar la revolución a través de la agitación institucional: “Debemos generar la anarquía, y en medio de la tempestad popular, debemos ser los pilotos invisibles que guíen la revolución, no por ningún tipo de poder manifiesto sino por la dictadura colectiva de todos nuestros aliados, una dictadura sin trucos, sin títulos oficiales, sin derechos oficiales, y por lo tanto, tanto más poderosa, ya que no lleva las trampas del poder”¹⁸⁴. Si esta noción de una red secreta de actores se une a la teoría de la vanguardia, esto proporciona una justificación para considerar la vanguardia como un método anarquista. De acuerdo con este modelo, surge un impulso o actitud vanguardista general y es evidenciado por los muchos artistas del período moderno que se reúnen y forman

181 McDonough, *“El lenguaje hermoso de mi siglo”* (2007) 107

182 Gurianova. *La estética de la anarquía*, (2012) 41

183 Ibídem..

184 Bakunin, *Bakunin sobre la anarquía*, (1971) 180

grupos en pequeña escala. Estos grupos agitan el *statu quo* al vivir, ver, ser, actuar y hacer arte de manera diferente, lo cual es consistente con el modelo de contrapoder anarquista de David Graeber. Así viven y actúan simbólicamente, y al hacerlo contribuyen a cambios en el espacio social¹⁸⁵. Una vez que se logra un cambio en el espacio social, los grupos se disuelven, habiendo llegado su función a una conclusión necesaria. Si esta lógica se aplica a los numerosos grupos de artistas de finales del siglo XIX y XX, se revela una reordenación total del propósito de la vanguardia. Así, los muchos movimientos de vanguardia son agitaciones intencionadas que, aunque parezcan dispares e individuales con poco en común, revelan la revolución completa de un sistema, el sistema del arte.

Cuando Bakunin escribe sobre las artes, lo hace para llamar la atención sobre la diferencia entre las artes y las ciencias. Cada uno tiene un campo de exploración y cada uno produce formas de conocimiento novedosas y únicas. Señala que la ciencia es inferior al arte en la representación y problematización de la abstracción¹⁸⁶. Bakunin escribe:

185 Una cita popular de Gustav Landauer dice: “El Estado es una condición, una cierta relación entre los seres humanos, un modo de comportamiento entre los hombres; lo destruimos contrayendo otras relaciones, comportándonos de manera diferente unos con otros... Somos el estado, y seguiremos siendo el estado hasta que hayamos creado instituciones que formen una comunidad y una sociedad reales”. Citado en Cohn, (2006) 69

186 Bakunin, *Dios y el Estado*, trad. Benjamin Tucker, (Madre Tierra:

(el arte) se ocupa particularmente también de los tipos generales y de las situaciones generales, pero los encarna mediante un artificio de sus propias formas en las que, si son no vivir en el sentido de la vida real sin embargo excita en nuestra imaginación el sentimiento de vida; el arte en cierto sentido individualiza los tipos y situaciones que concibe; por medio de las individualidades sin carne ni hueso, y por consiguiente permanentes e inmortales, que tienen el poder de crear, recuerda a nuestra mente las individualidades vivas, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos. El arte, entonces, es como el regreso de la abstracción a la vida¹⁸⁷.

Lo anterior proporciona un ejemplo de la concepción romántica de Bakunin sobre el Arte y evidencia su conexión con otros pensadores anarquistas. Como otros anarquistas canónicos del siglo XIX, entiende que el arte comunica con un impulso creativo universal. El arte tiene el poder de decodificar y comprender la abstracción de una manera que no está disponible para la ciencia empírica. Según Patricia Leighton, la independencia del arte, o su autonomía, permiten que la agencia artística comprenda una forma abstracta que incluye la forma social o el mundo social, que junto con la representación tradicional puede producir un

Nueva York, 1916) Anarquista

“lenguaje universal” subversivo ¹⁸⁸. Así, la abstracción es a la vez “estética y social”¹⁸⁹. Esta combinación produce una política de la forma, negociada a través de perspectivas políglotas que, según las investigaciones de Leighten entre otros, son retomadas a principios de siglo por una letanía de artistas y grupos de artistas¹⁹⁰.

Volviendo a Bakunin, es importante señalar que él no rechazó ni refutó la ciencia, lo que rechazó fue la prescripción autorizada de la ciencia¹⁹¹. Su escritura es sintomática del pensamiento anarquista en su desconfianza general hacia cualquier institucionalización que produzca una jerarquía definida, o que sea coercitiva. Esto tiene consecuencias importantes para la teoría del arte. Un ejemplo es León Tolstoi, quien adaptó el pensamiento de Bakunin y lo aplicó a su propia teoría de la estética. La historiadora del arte Nina Gurianova escribe: “La estética de Tolstoi, que en aras de la claridad prefiero llamarla

188 Leighten, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*, (2013) PDF13 (citando a Mathews, *Discontent*, 7 y 20)

189 Aligerar, (2013) 14

190 Leighten, "Reveil Anarchiste: pintura de salón, sátira política, arte modernista", *Modernismo / Modernidad* 2.2, (1995) 20

191 Thomas Swann argumenta que Bakunin vio la ciencia como un espejo de las leyes naturales de la naturaleza, pero rechazó la autoridad de los científicos en función de la dirección de sus estudios. “¿Puede el anarquismo de Franks evitar el relativismo moral?” *Desarrollos anarquistas en estudios culturales*, (2010: 1) 206

antiestética, se basa en la transgresión de las normas estéticas tradicionales. Si seguimos el entendimiento clásico de que la estética es la ciencia de la belleza, el enfoque de Tolstoi invierte sus cimientos"¹⁹². Este método de desestabilización es el núcleo de la teoría del arte de Tolstoi. Busca establecer una autoridad moral en el arte que sea universalista, o un lenguaje universal de la verdad que sea tanto estético como social. Gurianova ve este interés como la tendencia general entre las vanguardias. Muchas teorías vanguardistas del arte participan en el “concepto filosófico universal” como problema de hacer arte o convertirse en arte”¹⁹³ y este interés prevalece sobre las consideraciones materiales o específicas del medio. Lo que se desarrolla es un interés en el proceso del artista y este proceso creativo es la principal preocupación teórica más que la ejecución de la técnica. La distinción no es qué se crea sino por qué: el arte se preocupa primero por la idea y después por su representación.

Un concepto importante en el pensamiento de Tolstoi es lo que él denomina “mal arte”, que son copias, o “arte propenso al préstamo, la imitación y la diversión”¹⁹⁴. Si se aplica el método críticamente ideal, la moral detrás de la obra es el indicador de su valor de uso, o bondad, y el arte que toma prestado o imita se considerará bueno

192 Gurianova, (2012) 43

193 Ibíd., 45

194 Ibíd., 46

dependiendo de las intenciones morales del artista, lo que equivale a una “particularidad” de sentimiento o actitud¹⁹⁵. Esto proporciona un contexto para la idea del artista como un creador intuitivo que organiza hábilmente las formas. En este sentido, podría decirse que la teoría del arte anarquistamente informada de principios del siglo XX ya contenía un impulso para producir "actitud como forma" como método estético general, que precede al arte conceptual de Harald Szeemann en la exposición de 1969, *Cuando las actitudes se vuelven forma*.¹⁹⁶

Jesse Cohn señala que existe una estética anarquista generalizada durante el período anarcomoderno¹⁹⁷. Para Cohn, las políticas del anarquismo son consistentes con el arte moderno, independientemente del estatus político o apolítico del grupo o artista bajo consideración¹⁹⁸. Las tendencias generales del período consisten en despojar a las representaciones simbólicas de su autoridad para

195 Ibídem.

196 El anarquismo tiene una presencia latente en el ensayo de catálogo de Scott Burton “Notas sobre lo nuevo”. Él escribe: “Lo que estamos presenciando es un nuevo naturalismo o realismo nacido de colaboraciones extendidas entre los artistas y la naturaleza, el azar, el material, el evento, el espectador. La manifestación del realismo del siglo XIX no fue solo un estilo, sino también una preferencia por un cierto tipo de tema: lo crudo, desagradable, ordinario, feo, proletario”. En *When Attitudes Become Form: Works–Concepts–Processes–Situations–Information*, (ed.) Harald Szeemann, (Berna: Kunsthalle Berne, 1969)

197 Cohn, (2006) 119

198 Ibid., 120

revelar que la verdad es una preocupación material que depende del contexto. El programa anarco-moderno se interesa y aplica métodos de deconstrucción¹⁹⁹. Si bien este método puede teorizarse como una búsqueda nihilista del antirrepresentacionalismo, es mejor entenderlo como una deconstrucción del representacionalismo tradicional en línea con la observación de Gurianova de que el anarquismo es el siguiente paso después del orden y el caos. Los artistas querían reordenar las representaciones tradicionales de acuerdo con una nueva forma de actitud estética que se fundaba en la existencia de una facultad estética universal. La libertad artística trasciende las limitaciones sociales, institucionales y tradicionales.

Cohn postula que el modernismo anarquista subjetivista e individualista de las artes de finales del siglo XIX a mediados del siglo XX nunca resuelve su relación con la comunidad en general²⁰⁰. Esta línea de pensamiento es compartida por David Weir, quien resume la conexión del anarquismo con la vanguardia como tal: “la congruencia histórica de la vanguardia y el anarquismo ayuda a explicar la forma que asumió ese modernismo en los primeros años del siglo XX”²⁰¹. En consecuencia, Weir argumenta que el modernismo anarquista se caracteriza por prácticas

199 Ibid., 122

200 Ibid., 134

201 David Weir, *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, (Amherst: University of Massachusetts Press, 1997) 161

multivalentes que “están informadas por la política radical,... por el elitismo aristocrático,... por la ideología conservadora,... por la ambigüedad política, etc. Pero independientemente de la ideología subyacente que informe un modernismo en particular, muchos de estos modernismos parecen iguales porque están revestidos de anarquismo, no de anarquismo político, sino anarquismo en forma estética”²⁰². Debido a esta gama dispar de posiciones políticas que informan las artes del período moderno, Weir argumenta que las prácticas artísticas del período moderno caen en la tradición del individualismo estético y sugiere que “(el individualismo estético) tiene más éxito cuando la cultura que produce parece menos homogénea, sin tendencias universalizadoras ni tendencias estilísticas”²⁰³.

En contraste con la posición anterior articulada por Weir, si el proyecto moderno se generaliza como un grupo social de artistas que actúan de manera individual, se encuentra un nuevo significado desde una perspectiva anarquista. Tomadas en conjunto, las estrategias de los artistas individuales y grupos de artistas del período moderno logran construir una nueva institución dentro del edificio de la antigua y producen un contrapoder al hacerlo. Algunas estrategias y prácticas del arte moderno están fuera de las limitaciones de la política propiamente dicha y esto revela la disrupción creativa única disponible para las artes. El arte

202 *Ibíd.*, 200

203 *Ibíd.*, 182

moderno produce algo diferente a la política o la ciencia, y plantea preguntas diferentes. Gran parte del trabajo que cae bajo la filosofía del anarquismo es apolítico en la forma en que Todd May lo describió: no acepta el *statu quo* sino que lo rechaza por completo para crear nuevas comunidades y espacios que pueden entenderse teóricamente como ejemplos de contrapoder social.

Cuando los artistas crean un trabajo que no tiene que ver con intereses centrados en el Estado o políticamente motivados, lo que ofrecen son interrupciones creativas que señalan algo más allá de la política y el Estado. Para Cohn, lo anarcomoderno separa lo social de lo estético y argumenta que los dos deben integrarse una vez más. En contraste con esta posición, muchos historiadores del arte del período anarcomoderno han documentado la convergencia de lo social y lo estético, siguiendo el llamado de Proudhon a un arte críticamente ideal de lo cotidiano. Además, muchas redes de artistas han asumido explícitamente el desafío de integrar lo social y lo estético, y algunos espacios sociales que se desarrollan a principios del siglo XX son alternativas radicales que rara vez se han abordado en la historia del arte canónico.²⁰⁴

Desde este punto de vista, lo que se revela sobre el(los)

204 Una comunidad alternativa bien documentada estaba en Ascona. Ver Martin Green, *Mountain of Truth: The Counterculture Begins Ascona, 1900–1920*, (Hanover: University Press of New England, 1986)

anarquismo(s) funcional(es) en el mundo del arte es que, si bien el compromiso político es inevitable, algunos artistas están preocupados por una estética fuera del ámbito de la política y este hecho es motivo de preocupación crítica.

Muchos de los artistas que trabajaron durante los siglos XIX y XX siguieron una filosofía anarquista y eran miembros de un grupo minoritario de personas que mantenían principios de igualdad en su vida diaria y ofrecían evidencia de su visión filosófica a través de sus prácticas artísticas. Estaban en contra de la modernidad europea que se consideraba superior²⁰⁵. Independientemente de la agencia individual atribuida al artista, lo que se discute aquí es cómo *los artistas, como grupo social, pueden actuar de manera anárquica*.

El idealismo crítico de Proudhon se puede definir mejor recurriendo a la filosofía política anarquista de Nathan Jun. Describe el anarquismo como una interrogación de la tensión que existe entre lo real y lo posible, al nivel de las “creencias humanas, deseos y acciones”²⁰⁶. Además, Jun trata la política como una física social, donde “la interacción

205 Véase Theresa Papanikolas, *Anarchism and the Advent of Paris Dada*, (Londres: Ashgate, 2010); Allan Antliff, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007); Leighton, *Reordenando el Universo: Picasso y el Anarquismo, 1897–1914*, (Princeton: Princeton University Press, 1989)

206 Jun, *Anarquismo y Modernidad Política*, (2012) 25

impredicible de lo real y lo posible”²⁰⁷ revela la forma en que lo social se desarrolla a través del arreglo y la composición contextuales en lugar de leyes físicas estáticas e inmutables. Como ejemplo, aborda el problema del asesinato. Argumenta que debido a que ocurren asesinatos y “personas inocentes continúan siendo asesinadas cada día”²⁰⁸, independientemente de la creencia colectiva de que es incorrecto o moralmente reprobable; este hecho evidencia un conflicto. Como tal, este conflicto revela que la existencia es “inexorablemente política y eso, a su vez, requiere un análisis holístico de la batalla entre lo que es y lo que debe ser”²⁰⁹. En resumen, nos sentimos atraídos de manera determinista por la filosofía política para problematizar e interrogar actos extremadamente difíciles y complejos. Así, para Jun, la filosofía anarquista se describe como “un conjunto de actitudes e ideas que ha evolucionado históricamente y que se aplica a una amplia y diversa gama de teorías, prácticas sociales, económicas y movimientos políticos y tradiciones”²¹⁰. Hay muchas similitudes entre el arte y el anarquismo. Por lo tanto, la tarea en cuestión es comprender cómo las actitudes e ideas del arte moderno contribuyen a la crítica anarquista. Integrar el arte con la vida, convertirse en el mundo futuro

207 Ibid.

208 Ibid.

209 Ibid.

210 Ibid, 111.

incorporándolo en lo cotidiano y producir un trabajo críticamente ideal que combine lo que es y lo que podría ser; esta es la función del arte para los anarquistas. Gran parte de esta retórica es la base de la vanguardia y, de hecho, se pueden discernir indicios de este impulso anarquista a lo largo de las teorías canónicas de la vanguardia.

La conexión vanguardista:

Como señaló Donald Drew Egbert, la vanguardia es un término que se retoma en el marxismo y el anarquismo²¹¹. Si bien las ideas marxistas a menudo se atribuyen a la vanguardia para indicar su naturaleza política radical, esta tesis sostiene que la vertiente anarquista de la vanguardia es mucho más relevante para la esfera actual del arte contemporáneo y, además, para la estética general y el estado de ánimo de la época moderna en general. Henri de Saint-Simon (1760–1825) y sus seguidores, al teorizar sobre una nueva forma de cristianismo, utilizaron por primera vez el término vanguardia para describir a los artistas en 1825²¹². La vanguardia marca el camino hacia una nueva

211 Donald Drew Egbert, “The Idea of Avant-Garde in Art and Politics,” *Leonardo*, (Vol. 3, No. 1, 1970) 75–86

212 Ibid., 76; Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism*,

sociedad “basada en un sentimiento de armonía universal, humanitarismo, simpatía y amor”²¹³. Para Saint-Simon, los artistas eran parte integral del desarrollo de la nueva sociedad. Como señaló Egbert, Saint-Simon y sus seguidores arrojan una amplia red para el término artista, que “abarca simultáneamente las obras del pintor, del músico, del poeta, de la persona literaria, en una palabra, todo lo que tiene por objeto la sensación”²¹⁴. Saint-Simon posicionó el papel de los artistas al servicio de esta nueva sociedad y, por lo tanto, producirían un arte que sería socialmente útil. Egbert escribe que el socialista utópico contemporáneo, Charles Fourier (1772–1837), ofreció una alternativa. Al igual que Saint-Simon, Fourier es visto como un precursor de la filosofía anarquista. Egbert escribe: “Fourier iba a ser un antepasado del anarquismo comunista moderno”, sin embargo, para sus contemporáneos, como Theophile Gautier, fue considerado un solitario destacado por su “individualismo esencialmente anarquista”²¹⁵.

La relevancia del anarquismo para el ala artística de la vanguardia es el resultado del posicionamiento social del artista de Saint-Simon y el individualismo de Fourier, y este

Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, (Durham: Duke University Press, 1987) 101–102

213 Egbert, (1970) 76 Ibid.

214 Ibid

215 Ibíd., 77

es un punto clave. Egbert señala que los anarquistas se sintieron atraídos por Fourier porque se oponía al gobierno centralizado y “permitía mucho más espacio para la expresión individualista”²¹⁶.

En contraste, Saint-Simon se refirió al egoísmo individualista como un “fruto bastardo de la civilización” contra el que los artistas tenían que reaccionar²¹⁷. Mientras que Saint-Simon teorizaría contra el paradigma en desarrollo del arte por el arte, Fourier lo defendería y, sin embargo, ambos son reconocidos como precursores de la filosofía anarquista y la teoría de la vanguardia. Este hecho se vuelve profundamente problemático una vez que se encuentra a Proudhon, porque escribe en la conclusión de *Du principe de l'art* que el destino social del arte será un día dar cuenta del pensamiento de Fourier²¹⁸. Sin embargo, Proudhon ataca el arte por el arte y para Egbert, “como Saint-Simon, (Proudhon) atribuía especial importancia a la utilidad social del arte” y, por lo tanto, “el arte debe tener un fin social”²¹⁹. Así, Proudhon, en su teorización de un arte de la idea construido individualistamente y socialmente relevante, teoriza un anarquismo que es una unión contradictoria entre el papel social del arte tal como lo define Saint-Simon y el ideal utópico de Fourier, y esta es la

216 Ibíd., 81

217 Ibíd., 76

218 Proudhon, (2002) 226

219 Egbert, “La idea de la vanguardia”, (1970) 77

tensión del idealismo crítico. Señala que el arte puede ser cualquier cosa, siempre que lo sea desde un ángulo específico de mejora moral, porque es libre en el sentido utópico pero refleja una moral social. Como demuestra Egbert, la teoría de la vanguardia es precursora de la filosofía anarquista. El anarquismo reconoció que la política revolucionaria y el arte eran campos separados de compromiso²²⁰. La zona de libertad del arte contemporáneo, o el anarquismo en el arte, es descendiente de la teoría de la vanguardia. El anarquismo en el arte ocurrirá en ambos lados de la división política del siglo XX y esto tiene que ver con los orígenes de la vanguardia, porque es tanto individualista como socialmente motivada. A lo que nos dirige la vanguardia es a la capacidad del arte de trascender las fronteras políticas y producir un entendimiento de que las artes deben estar libres de interferencias externas para producir el mayor efecto social.

Al igual que Egbert, Renato Poggioli (1907–1963) propone una teoría de la vanguardia que revela la conexión entre anarquismo y vanguardia. Su obra de 1962 *The Theory of the Avant-Garde* es una de las primeras exploraciones de este concepto.

Poggioli se basa en *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset, que es una de los primeros tratamientos

teóricos sobre la potencia del concepto²²¹. Argumentando que el artista moderno rompe con la tradición al crear de la nada, Gasset se acerca al egoísmo individualista de Max Stirner.

Además, Poggioli toma nota de la crítica del anarquista Paul Goodman (1911–1972). Goodman fue un disertante habitual en el New York posterior a la Segunda Guerra Mundial²²².

Basándose en James Joyce (1882–1941), Goodman teorizó que las herramientas del artista de vanguardia consistieron en el silencio, el destierro y la astucia²²³.

La primera editora de Joyce fue la individualista Dora Marsden (1882–1960), que con su publicación periódica, *The Egoist*, se inspiró en el pensamiento de Max Stirner e influyó tanto en James Joyce como en Ezra Pound (1885–1972).²²⁴

221 Renato Poggioli, *La teoría de la vanguardia*, (Nueva York: Harper & Row, 1968) 2

222 Véase Valerie Hellstein, *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club*, tesis doctoral. (Universidad de Stony Brook, 2010)

223 Poggioli, (1968) 3; también citado en Rosalind Krauss, “The Originality of the Avant–Garde,” *The Originality of the Avant–Garde and Other Modernity Myths*, (Cambridge: MIT Press, 1986) 158

224 David Kadlec, *Mosaic Modernism: Anarchism, Pragmatism, Culture*, (Johns Hopkins University Press: Baltimore, 2000) 12–21.

La vanguardia es a veces llamada "arte burgués" y "bohemia burguesa"²²⁵, y estas frases históricamente indican cierto grado de desdén.²²⁶

Sorprendentemente, Poggioli remonta el concepto de vanguardia a un pasaje del fourierista Gabriel-Desire Laverdant (1802–1884), escrito antes de la revolución de 1848 en París.

Contenido en su *De la mission de l'art et du role des artistes* (1845), el pasaje dice:

El arte, expresión de la sociedad, manifiesta, en su más alto vuelo, las tendencias sociales más avanzadas: es el precursor y el revelador.

Por tanto, para saber si el arte cumple dignamente su propia misión de iniciador, si el artista es verdaderamente de vanguardia, hay que saber hacia dónde va la humanidad, saber cuál es el destino del género humano... Junto con el himno a la felicidad, la oda dolorosa y desesperada, sirven para dejar al descubierto todas las brutalidades, toda la inmundicia, que están en la base de nuestra sociedad.²²⁷

El pasaje evidencia la teorización de la vanguardia en un

225 Poggioli, (1968) 7

226 Hutton, (1994) 10

227 Poggioli, (1968) 9

doble papel como herramienta política y artística. También comparte, tanto en el lenguaje como en la filosofía, un tono similar al de Proudhon y el pensamiento de Kropotkin²²⁸. Siguiendo con la conexión anarquista, Poggioli cita el interés de Bakunin en el término y su afiliación con una publicación titulada *L'Avant-Garde*. Poggioli reconoce la importancia de la Comuna de París de 1871 y argumenta que fue un punto de inflexión para el método de vanguardia²²⁹. Después de la caída de la Comuna, señala que muchos artistas que estaban interesados en los principios del naturalismo y el realismo, específicamente plasmando las brutalidades de la vida misma en la pintura, recurrieron a estrategias consistentes con lo decadente, lo esteta y lo simbólico, que han sido caracterizadas como estrategias de representación del arte por el arte²³⁰. En el período posterior a la Comuna, muchos artistas adoptaron una estrategia de subversión y

228 En la conclusión de *Duprincipe du l'art*, escribe: “Un jour, les merveilles predites par Fourier seront realizasees”. (1865 / 02) 226

229 Del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871 se produce la Comuna de París. Varios grupos contribuyeron a ello. Entre ellos estaban los jacobinos, que siguieron la tradición de la Revolución Francesa de 1793; los blanquistas, socialistas interesados en la violencia; y los proudhonianos, que tomaron el nombre del famoso anarquista y buscaron establecer una serie de comunas federadas en toda Francia. La Comuna ha sido reprimida violentamente por las fuerzas gubernamentales de Adolphe Thiers (1797-1897); Enciclopedia Britannica Online, s. v. "Commune of Paris", consultado el 3 de octubre de 2013, <http://www.britannica.com/mercury/concordia.ca/EBchecked/topic/443691/Commune-of-Paris>.

230 Poggioli, (1968) 11

adoptaron códigos sociales, como la forma burguesa, para perturbar y agitar desde adentro. Fue una estrategia crítica que combinó las teorías individualistas de Fourier con la teoría de la regeneración social de Saint-Simon.

Poggioli señala que es fundamental que la vanguardia se contextualice históricamente y escribe que sin información histórica precisa corre el riesgo de convertirse en un impulso trascendental, lo que puede disminuir su potencia crítica. Una estrategia de vanguardia notable es “la necesidad de liquidar el arte del pasado y la superación de las tradiciones”²³¹.

La vanguardia se considera un concepto moderno porque los artistas son reflexivos de una manera nueva: son conscientes de su propio tiempo histórico y de cómo se prefigura con las tradiciones del pasado. La vanguardia rompe este ciclo y el efecto coercitivo que tiene sobre la producción artística al liquidar o purgar la tradición.

Poggioli caracteriza la política de vanguardia de la siguiente manera: “la única ideología política omnipresente o recurrente dentro de la vanguardia es la menos política o la más antipolítica de todas: libertarismo y anarquismo”²³². Poggioli reconoce el anarquismo de la vanguardia y, por lo tanto, la siguiente lectura detallada que proporciono aquí

231 Ibid., 13

232 Ibid., 97

que evidencia la estrategia anarquista no carece de precedentes.

Poggioli describe un conjunto de términos para describir al "artista moderno". Consisten en: 1) una posición y actitud de desdén; 2) el rebelde o revolucionario; 3) marginado y forajido, bohemio y *deracine* (marginado, quizás mejor traducido como desarraigado), expatriado y emigrado, fugitivo o *poete maudit* y *beatnik*²³³. Una característica definitoria de la vanguardia y su anarquismo es lo que él llama la dialéctica de los movimientos. Describe los movimientos de vanguardia en una serie de cuatro momentos. Más adelante Poggioli se referirá a estos momentos como una tipología de *actitudes*. Los momentos, o actitudes, son 1) activismo; 2) antagonismo; 3) nihilismo; y 4) agonismo. Progresan de la lógica del movimiento a una dialéctica del momento²³⁴.

Activismo o activista es un término acuñado por Kurt Hiller (1885–1972) para describir a los expresionistas alemanes²³⁵. Poggioli lo llama el momento menos importante y caracteriza su estrategia como de “actuar por actuar”²³⁶. La vanguardia como metáfora se realiza en el momento activista. El término se cita por su importancia para

233 Ibid.

234 Ibid.

235 Ibid, 27.

236 Ibid, 29.

publicaciones periódicas como *Die Aktion* y *Der Sturm*. Se define como el dinamismo psicológico que se traduce en la postura. Es un tipo de pose lúdica que ocurre antes de la acción. Esto comunica el mensaje de que el acto es principal y la acción secundaria, o la idea primero y su representación después. Él llama al momento activista un mito que es “siempre un hecho superficial o externo” y que es la representación de una idea pura.

El momento dos es el antagonismo, que se define como “actuar por reacción negativa”²³⁷. La vanguardia utiliza el antagonismo para afectar al público. También se utiliza para contrarrestar el tradicionalismo mediante el despliegue de la estrategia del antitradicionalismo. El momento se caracteriza por actos individuales de hostilidad que pueden luego definir un grupo social y su cohesión. Definido como anarquismo pero que contiene rastros de tendencias aristocráticas, es un libertarismo único que es accesible a un grupo llamado los “pocos felices”²³⁸. Estos *happy few*, actuando en solidaridad con otros rebeldes y libertarios, presuponen la actitud anarquista de la mente de la “revuelta individualista del único 'contra' la sociedad en el sentido más amplio”²³⁹.

Poggioli es uno de los pocos eruditos que formuló una

237 Ibíd., 61

238 Ibíd., 30

239 Ibídem.

unión de egoístas que se puede conectar con Stirner, incluso si desconocía la conexión implícita con este pensador anterior. El medio del artista es un grupo social cómplice de los principios anarquistas. Son una casta en sí mismos y están “motivados por vocación y elección, no por sangre o raza, herencia o por distinciones económicas o de clase”²⁴⁰. Para Poggioli, el artista moderno está *desclasado* y puede operar como bohemio y aristócrata: “ahora dandy y ahora bohemio”²⁴¹. Ambos términos son relativos, incorporando un “estado mental y social idéntico”²⁴² que es la provincia del artista. Poggioli llama a este segundo momento “el mínimo común denominador de los inconformismos”²⁴³, personificado por el exhibicionismo y la excentricidad, o el disparate, que, según él, carece de la potencia necesaria para una crítica eficaz. Se reconoce como estrategia la acción directa, el “terrorismo de los duros”, el desdén y la posición agresiva de André Breton, a quien se tachaba de anarquista de salón en cuanto a su política²⁴⁴. Además, Poggioli teoriza que el desafío se relaciona con lo cósmico y lo mítico, y en el proceso el antagonismo se convertirá en agonismo o misticismo, ascendiendo a una “esfera de la

240 Ibíd., 31

241 Ibídem.

242 Ibídem.

243 Ibídem.

244 Ibíd., 32–33; Richard Sonn, *Sexo, violencia y vanguardia: anarquismo en la Francia de entreguerras*, (2010)

estética,²⁴⁵” o lo universal, que recuerda la observación de Zenker de que el anarquismo resulta en un misticismo cuasi-religioso. Esto revela una intención teórica e ideológica que “anhela convertirse en un mito (en el sentido de Sorel)”²⁴⁶. Por lo tanto, la publicidad, la propaganda y el proselitismo son las herramientas del antagonismo de vanguardia.

El radicalismo estético del antagonismo es de oposición y reaccionario. Teorizado como un binario adulto-niño, el radicalismo estético adopta la psicología asumida del niño²⁴⁷.

Al asumir la posición del niño, se desarrolla un método de juego que no se preocupa por la tradición; el arte se teoriza como un juguete y es algo para ser usado. Poggioli retoma a Spieltrieb, sobre la idea del arte como juego, que es una estrategia donde los artistas juegan como respuesta a la tradición²⁴⁸. El disparate es, pues, un acto de rebelión, y el antagonismo una “evasión”.

O... vuelo hacia un mundo donde las cosas no estén horriblemente fijadas en una corrección inalterable”²⁴⁹. Cita

245 Ibid, 98.

246 Ibíd., 34

247 Ibíd., 35

248 Ibíd., 36

249 Ibídem.

a Dada como un ejemplo principal, ya que su uso del lenguaje simboliza la forma en que el niño se rebela contra el mundo de los padres y, en consecuencia, su método vanguardista sigue la lógica del niño.

Utiliza una “jerga polémica llena de violencia pintoresca, sin escatimar en persona ni cosa, compuesta más de gestos e insultos que de discurso articulado”²⁵⁰.

En términos críticos apropiados, Dada creó un léxico alternativo que parecía caótico para contrarrestar la falsa construcción del lenguaje racional. Muchos grupos y artistas de vanguardia desarrollan técnicas comunicativas complejas y especializadas destinadas a facilitar el cambio, que se conoce como el lenguaje secreto de la revolución y es un lenguaje ordenado por los principios de la anarquía. Poggioli señala que los ejemplos de grupos antagónicos incluyen Dada, expresionismo alemán, independientes (cualquier uso de los términos), decadentes y rechazados. Adoptan nombres descriptivos como *bohemia* y muestran tendencias anarquistas que, sin embargo, traicionan una lealtad a la torre de marfil y los iniciados. Se “caracterizan por una antipatía universal por la burguesía”²⁵¹ pero operan dentro de ella.

El siguiente momento es el nihilismo, denominado nirvana

250 Poggioli, (1968) 33

251 Ibíd., 39

y radicalismo intelectual extremo²⁵². Se describe como el logro de la no acción a través de la acción y "se encuentra en el trabajo destructivo y no constructivo"²⁵³. El nihilismo se asocia con el infantilismo y se define por el impulso de destruir, pero se pasa por alto el notable epíteto de Bakunin, "el impulso de destruir es también un impulso creativo".

Este momento se asocia con el futurismo italiano, y el vorticismo británico, y específicamente con su publicación dada *Blast!*, y se argumenta que es la principal estrategia en la obra de Arthur Rimbaud (1854–1891). El nihilismo es totalitario, radical, integral y metafísico²⁵⁴. Los manifiestos dadaístas se citan como un abrazo a la nada que apunta críticamente tanto a la creación como al futuro. Poggioli escribe que el nihilismo de Dada se traslada al Surrealismo, lo cual es consistente con las investigaciones de Theresa Papanikolas y Donald LaCoss.

El nihilismo adquiere "mil disfraces" y esta habilidad le da a la estrategia "continuidad y presencia"²⁵⁵. Comparte muchas similitudes con el antagonismo, específicamente su

252 Ibíd., 61

253 Ibíd., 61–62

254 El anarquismo de los Vorticistas se describe en Mark Antliff y Vivien Green (eds), *The Vorticists: Manifiesto para un mundo moderno*, (Londres: Tate Publishing, 2010)

255 Poggioli, (1968) 63

relación con el público y la tradición. El nihilismo disuelve el arte y la cultura “en un nuevo nirvana paradójico”²⁵⁶ que es similar a la intersección moral del arte–como–vida. La obra de arte y el individuo entran en una relación de fantasía privada, que produce un individualismo nihilista que señala la ruptura del arte, o un punto cero que ve al artista crear de la nada.

El agonismo, el momento final, se describe como “una de las tendencias psicológicas más inclusivas de la cultura moderna”²⁵⁷.

Poggioli entiende que el término tiene un doble sentido, definido como *agone*, que significa deporte, concurso o juego, y *agonía*, que significa angustia existencial. El agonismo es “más patético que trágico”²⁵⁸ y “representa la motivación psicológica más profunda no solo detrás del movimiento decadente, sino también detrás de las corrientes generales que culminan en ese movimiento particular, autoinmolación de la personalidad creadora aislada y no se agotan en él”²⁵⁹. Esta pulsión de muerte de la vanguardia es un síntoma futurista pero Poggioli no da cuenta del agonismo como una estrategia, sino como una característica esencial. En consecuencia, Poggioli escribe:

256 Ibid., 64

257 Ibid., 65

258 Ibid.

259 Ibid., 66

“La misma tendencia agonística parece representar el impulso masoquista en la psicosis de vanguardia, así como el nihilista parece ser el sádico.”

Mientras Poggioli se proponía definir y teorizar la vanguardia con su obra, *La Theory of the Avant-Garde* de Peter Burger, publicada diez años después, se propuso definir su fracaso. Burger establece la vanguardia histórica, que incluye el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo, el futurismo italiano y el expresionismo alemán, como agentes contrarios al esteticismo del siglo XIX y al arte por el arte²⁶⁰.

Burger sigue el pensamiento de Herbert Marcuse, escribiendo: “Marcuse describe la determinación global de la función del arte en la sociedad burguesa... por un lado, muestra verdades olvidadas... por otro lado, tales verdades se separan de la realidad a través del medio, de la apariencia estética –el arte así estabiliza las mismas condiciones sociales que protesta”.

Al igual que Marcuse, Burger postula que el objeto de arte está determinado por la estructura institucional que lo rodea. Él afirma que esta estructura circundante es la “institución del arte”²⁶¹. Esta institución promueve un arte

260 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973) 34

261 Ibid, 12

que no basta para transparentar la estructura contradictoria de esta ideología; en cambio, también hay que preguntarse qué puede ocultar esta ideología”²⁶².

Debido a que la vanguardia responde al esteticismo, Burger ve un potencial teórico fructífero en partir de una interpretación marxista del trabajo, que se entiende como un producto de relaciones históricas²⁶³. Burger teoriza que existe una categoría de trabajo que depende de ciertas relaciones económicas y produce una comprensión abstracta sobre el trabajo que está más allá de las actividades laborales específicas²⁶⁴. La categoría de “medios artísticos” se desarrolla para ayudar a explicar la categoría de trabajo y su relación con la categoría de arte. Para Burger, los “medios artísticos” de la vanguardia se definen como la “elección racional entre técnicas” y es un modelo de campo expandido del trabajo del artista que depende de las relaciones históricas. Bajo esta definición, los medios artísticos se eligen porque ya no existe un sistema de normas estilísticas que determinen el contenido del arte. A través de las relaciones históricas, el artista ya no crea laboriosamente una pintura, sino que laboriosamente comienza a crear un mecanismo social abstracto llamado arte que depende de la tradición histórica del artista. El campo ampliado de los medios artísticos es “la categoría

262 Ibid, 13

263 Ibid, 17

264 Ibid, 16-17.

más general por la cual se pueden describir las obras de arte”²⁶⁵ y es exclusivo de la vanguardia histórica. Por ser los primeros artistas en hacer uso de la totalidad de los medios artísticos históricos, representan una nueva forma de trabajo artístico. Esto se debe a la “disponibilidad universal” de estilos y medios, en consecuencia, la categoría de medios artísticos existe en forma abstracta. Así “desde mediados del siglo XIX... la relación forma–contenido, la dialéctica se ha desplazado cada vez más a favor de la forma”²⁶⁶. Burger argumenta que el contenido de la obra de arte comienza a retroceder en esta coyuntura histórica porque "los medios se vuelven totalmente disponibles" así como la categoría 'contenido' se marchita”²⁶⁷. De esta forma, el contenido cede el paso al medio, y el medio cederá el paso a una forma abstracta que depende de su propia circunstancia histórica, que requiere una estructura narrativa para volverse inteligible.

Una contradicción en las artes es su naturaleza unilateral, o la capacidad del arte de convertirse en arte–como–vida. La autocrítica (o crítica reflexiva) encarna esta contradicción unilateral y Burger toma el ejemplo de Marx, escribiendo: “la crítica inmanente al sistema dentro de la institución de la religión es la crítica de ideas religiosas específicas en

265 Ibid, 18.

266 Ibíd., 19

267 Ibíd., 20

nombre de otras religiones o ideas”²⁶⁸. Esta definición se transpone fácilmente al arte y, por lo tanto, "cuando el arte entra en la etapa de la autocrítica", la "comprensión objetiva de los períodos pasados del desarrollo del arte es ya posible”²⁶⁹. Burger llama al arte un subsistema social y ve a la vanguardia histórica como la primera en entrar en una etapa autocrítica. Bajo esta teorización, el artista es autocrítico de lo que el artista crea basado en el precedente histórico y la expectativa, lo que amplía la posibilidad total de producción artística para contrarrestar la tradición. Para recordar, es el mismo punto señalado por Poggioli, quien argumentó que el artista de vanguardia es el primero en volverse consciente de sí mismo. Por lo tanto, la agrupación general de Dada es la primera, según Burger, en criticar la institución general del arte. El arte como institución se define como “el aparato productivo y distributivo” y “las ideas sobre el arte que prevalecen en un momento dado” y que “determinan la recepción de las obras”²⁷⁰. La vanguardia se subleva contra el aparato de distribución y el estatuto del arte en la sociedad burguesa, definido en este caso como la autonomía del arte. Debido a que el esteticismo se desligó de la praxis de la vida, la vanguardia busca “reintegrar el arte a la praxis de la vida”²⁷¹. El objetivo

268 *Ibíd.*, 21

270 *Ibíd.*, 22

271 *Ibíd.*em.

271 *Ibíd.*, 24

es proudhoniano y es Proudhon quien había formulado un argumento similar poco más de cien años antes, aunque sin utilizar la totalidad de los medios artísticos como categoría a su disposición.

Para situar históricamente el subsistema del arte, Burger distingue entre la institución de arte autónoma y el contenido de las obras de arte individuales²⁷². Endémico de la sociedad burguesa, el estatus especial del arte y su autonomía se remonta aproximadamente a la época de la Revolución Francesa y se refiere a la liberación de las artes del uso ritual. La autonomía del arte, o su desapego de la praxis social, es un desarrollo social que Burger considera, en el mejor de los casos, precario. Esta precariedad se entiende como la relativa autonomía de las artes en relación con la intrusión de lo político, que puede liquidar el estatuto autónomo del arte²⁷³. Como una especie de acto de equilibrio, “el arte en la sociedad burguesa vive de la tensión entre el marco institucional y el posible contenido político de las obras individuales”²⁷⁴. Este desarrollo crítico sigue el pensamiento de Jurgen Habermas, quien teorizó que el arte es un santuario para la sociedad burguesa, donde algunos miembros pueden comprometerse con necesidades casi ilegales²⁷⁵. Debido a esto, Burger teoriza que el estatus

272 Ibíd., 24

273 Ibíd., 25

274 Ibíd., 25

275 Ibídem.

institucional del arte y el contenido político de las obras individuales permiten que ocurra el arte autocrítico; por lo tanto, las artes se eliminan de la praxis de la vida y se les permite participar en trayectorias sociales que de otro modo serían antitéticas para la sociedad misma. Esta es la autonomía del arte y debido a esta autonomía “institución y contenido coinciden”²⁷⁶ y “la ineficacia social se revela como la esencia del arte en la sociedad burguesa, y por lo tanto provoca la autocrítica de arte”²⁷⁷. Esto es precisamente lo que Proudhon tenía en mente en su teorización del idealismo crítico y su potencial para perturbar la esencia del arte en la sociedad burguesa. Las vanguardias históricas son las primeras en comprometerse de lleno con esta perturbación de la esencia del arte. Burger escribe: “la intención de la vanguardia puede definirse como el intento de dirigirse hacia la práctica y la experiencia estética que desarrolló el esteticismo”²⁷⁸.

Burger llama a la autonomía del arte una categoría distinta de la sociedad burguesa.

La sociedad burguesa es una sociedad racional “dependiente de una humanidad que primero ha sido realizada a través del arte”²⁷⁹. Esto permite un desapego de

276 *Ibíd.*, 27

277 *Ibíd.*, 34

278 *Ibíd.*, 46

279 *Ibíd.*

la vida práctica, pero solo está disponible para aquellos que están fuera de "las presiones de la necesidad de supervivencia"²⁸⁰. La autonomía exige que la obra de arte exista fuera de la sociedad, es "así una categoría ideológica que une un elemento de verdad (la separación del arte de la praxis de la vida) y un elemento de falsedad (la hipostasiación de este hecho, que es un resultado del desarrollo histórico como 'esencia' del arte)"²⁸¹. La vanguardia busca negar esta esencia.

La forma en que la institución artística autónoma y el contenido de las obras individuales coinciden en la sociedad burguesa sienta las bases para el desarrollo de la vanguardia²⁸². El punto de partida, o punto de trascendencia, es la sublimación hegeliana. Para las vanguardias "el arte no debía ser simplemente destruido, sino trasladado a la praxis de la vida donde sería preservado... en una forma cambiada". Por lo tanto, el arte estaba destinado a infectar la vida misma, "organizar una nueva praxis de vida a partir del arte"²⁸³, y así crear la nueva institución dentro del edificio de lo viejo. Esta nueva institución buscará satisfacer necesidades de la vida cotidiana que de otro modo no podrían ser reconocidas; el arte "proyecta la imagen de un orden mejor y en esa medida

280 *Ibíd.*, 46

281 *Ibíd.*, 49

282 *Ibíd.*

283 *Ibid*

protesta contra el mal orden que impera”²⁸⁴. Este es el espacio contradictorio donde la vanguardia toma posición y es a la vez utópica en la tradición de Fourier y socialmente relevante en la tradición de Saint-Simon, que Proudhon teorizó en la década de 1860.

Burger denomina a la obra de arte de vanguardia una manifestación, lo que evidencia cómo la vanguardia modifica la categoría de la obra de arte. La vanguardia dirigió su crítica a tres áreas de autonomía: propósito/función, producción y recepción. Burger llama la función, o el propósito previsto de la manifestación de la vanguardia como lo más difícil de entender. La función pretendida es suplantar el arte y la vida, o combinarlos, y esto resulta en la imposibilidad de definir el propósito del arte y, además, esto señala que la función pretendida ha dejado de ser.

La producción es una función del artista individual. Significa una expresión radical del genio individual en el modelo tradicional. La vanguardia responde con “la negación radical de la categoría de creación individual”²⁸⁵. Un ejemplo principal de esta negación es el *ready-made*²⁸⁶

284 Ibid.

285 Ibíd., 50

286 El término arte encontrado –más comúnmente objeto encontrado (en francés objet trouvé; en inglés, found art o ready-made) o confeccionado, describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en

de Marcel Duchamp (1887–1968) (Figura 2.3), que Burger ve como un asalto sobre la creatividad individual²⁸⁷.



Figura 2.3, Marcel Duchamp, ready-made. Antes del brazo roto (de) Marcel Duchamp, 1915.

lo cotidiano, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue uno de los pioneros de su establecimiento a inicios del siglo XX. [N. d. t.]

287 Burger no detalla el desarrollo del readymade. El primer ready-made es *In Advance of the Broken Arm/ (de) Marcel Duchamp 1915*. El título está inscrito en el objeto. Ver *toutfait.com: la Revista de estudios en línea de Marcel Duchamp*, Web: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Shovel.html

El *ready-made* “cuestiona radicalmente el principio mismo del arte en la sociedad burguesa” y evidencia que “la firma significa más que la calidad del trabajo”²⁸⁸. Que el *ready-made* no logró erosionar la autoridad individual, sino que la reforzó, además de la forma en que el mercado del arte se adaptó tan fácilmente a su crítica, señala para Burger el “fracaso del intento vanguardista de superar el arte”²⁸⁹. Esto es así porque la protesta de la vanguardia histórica contra la institución del arte se presenta como arte. Es, por lo tanto, arte críticamente ideal en el espacio moral especializado y autónomo del arte, que es la institución.

La última categoría, la recepción, resulta en la negación vanguardista del receptor. La intención es colapsar productor y receptor, buscando posicionar a todos en un esteticismo participativo.

El proceso facilita el interés del arte como vida de la vanguardia. Burger utiliza el ejemplo de la poesía dadaísta y los textos automáticos surrealistas, que caracteriza como recetas. Estos también pueden denominarse guías o guías de usuario. Bajo este método “productores y destinatarios ya no existen”²⁹⁰.

La vanguardia interviene en la autonomía del arte y sus

288 Burger, (1973) 53

289 Ibid

290 Ibid.

tres categorías esenciales. Esta intervención intenta armonizar la práctica del arte y la práctica de la vida. Para Burger, la vanguardia no tuvo éxito y, de hecho, escribe “en la sociedad del capitalismo tardío, las intenciones de la vanguardia histórica se están realizando, pero el resultado ha sido un disvalor”. Burger pregunta si esta versión de integración es incluso un fin deseable y “si la distancia entre el arte y la praxis de la vida no es un requisito para ese espacio libre dentro del cual las alternativas a lo que existe se vuelven concebibles”. Aquí alude brevemente a la potencialidad de un espacio funcionalmente anarquista en el arte y el papel subversivo que puede desempeñar como contrapoder teórico.

La categoría de obra de arte de vanguardia problematiza la categoría más general de obra y Burger teoriza que “la obra de arte debe definirse como la unidad de lo universal y lo particular”²⁹¹. La vanguardia histórica logra alterar radicalmente la categoría del trabajo, que ve “una nueva oportunidad de vida tras el fracaso del intento vanguardista de reintroducir el arte en la praxis de la vida”²⁹², y esto es así porque es una categoría de campo expandido. Esto permite la incorporación de muchas estrategias nuevas a la obra de arte, como el azar, las apropiaciones y los objetos encontrados. Estas estrategias son reconocidas por Burger para lograr la “intención vanguardista de devolver el arte y

291 Ibíd., 56

292 Ibíd., 57

la praxis de la vida”²⁹³ y hoy estas estrategias son reconocidas como obras de arte. Por lo tanto, toda la vida puede incluirse en el campo expandido de la obra de arte como forma utilizable, que es un arte cotidiano, un arte vernáculo o un arte situacional críticamente ideal. Bajo este tratamiento, la vanguardia histórica responde a la llamada de Proudhon a un arte de lo cotidiano, que es un arte sobre lo cotidiano.

El fracaso de la vanguardia histórica para destruir el arte conduce a la repetición neovanguardista del intento de la vanguardia histórica y Burger es extremadamente crítico con ello. Se entiende por neovanguardia las prácticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial que revisan la intención de la vanguardia: “la neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y, por lo tanto, niega la intención genuinamente vanguardista”²⁹⁴. Burger identifica el trabajo de Daniel Spoerri y Andy Warhol como neovanguardia²⁹⁵. Por tanto, la tendencia neovanguardista es sintomática de un retorno a un espacio autónomo, aunque mucho más especializado y particular, y como tal “niega la intención vanguardista de devolver el arte a la praxis de la vida” reproduciendo la vanguardia como institución. Mientras Burger niega la influencia histórica de la vanguardia en una mayor vida social, escribe que sí tuvo

293 Ibíd., 58

294 Ibídem.

295 bid., 58, 61, 63

un efecto revolucionario en el ámbito del arte: “destruye el concepto tradicional de lo orgánico” en la obra de arte y la reemplaza por otra”²⁹⁶. La vanguardia histórica también destruye la periodización porque hace uso de todas las técnicas históricas simultáneamente, lo cual es llamado la “simultaneidad de lo radicalmente dispar”²⁹⁷.



Figura 2.4: Andy Warhol. 100 latas de sopa Campbell. Pintura de Polímero Sintético sobre Lienzo. 182x132 cm. Galería de arte Albright-Know, Buffalo. 1962.

296 Ibíd., 59

297 Ibíd., 63

Esta simultaneidad se traslada también a la sindicatura de la obra de arte. Utiliza *las 100 latas de sopa Campbell* de Andy Warhol (1928–1987) (Figura 2.4) para probar este punto, argumentando que “la neovanguardia, que escenifica por segunda vez la ruptura vanguardista con la tradición, se convierte en una manifestación que está vacía de sentido y que permite postular cualquier significado”²⁹⁸. Esto se debe a la ambivalencia del trabajo de Warhol, que Burger argumenta que no toma posición alguna y, por lo tanto, puede ser crítico y elogioso, o idealista y crítico al mismo tiempo.

Para Burger, la obra de arte inorgánica, que no tiene función viva y es ejemplo de forma sin contenido, es consecuencia de la vanguardia histórica que establece un precedente importante para la posterior neovanguardia²⁹⁹. Teoriza lo no orgánico a través del concepto de alegoría de Walter Benjamin (1892–1940).

El concepto se descompone así: 1) El alegorista aísla algo y lo despoja de su función, y esto crea un fragmento de significado; 2) Diferentes fragmentos aislados crean un nuevo significado que se encuentra fuera del contexto original; 3) El alegorista es melancólico y el “tráfico con las cosas está sujeto a una constante alteración de

298 Ibíd., 61

299 Ibíd., 68

involucramiento y exceso”³⁰⁰. Estas características del trabajo alegórico son relevantes para lo que Burger llama estética de la producción.

La forma, tal como la describe Burger, se refiere a la tendencia vanguardista de utilizar el material como material sin función viva. Toda forma debe ser utilizada y debe ser fragmentada a través de aislamiento e individualidad³⁰¹. Esta individualización es una construcción artificial o abstracta. Burger señala que “la intención de revolucionar la vida devolviendo el arte a su praxis se convierte en una revolución del arte”³⁰². Cómo esta revolución es anarquista se evidencia en los ejemplos de los que Burger se basa para la vanguardia histórica. Son el dadá, Marcel Duchamp, el surrealista, George Braque (1882–1963) y el cubismo de Pablo Picasso (1881–1973), y la investigación ha demostrado que todos estos eran movimientos artísticos y artistas filosóficamente anarquistas.³⁰³

Debido a que la vanguardia histórica está mucho más

300 Ibid., 69

301 Ibid., 70

302 Ibid., 72

303 Ver A. Antliff, (2001; 2007); Mark Antliff y Patricia Leighton, *Cubism and Culture*, (Londres: Thames & Hudson, 2001); Aligerar, (1989); Michael Lowy, *Morning Star: surrealismo, marxismo, anarquismo, situacionismo, utopía*, (Austin: University of Texas Press, 2009); Richard Sonn, *Sexo, violencia y vanguardia: anarquismo en la Francia de entreguerras*, (University Park: Pennsylvania University Press, 2010)

informada por el anarquismo de lo que admite Burger, su desglose del propósito y la intención de la vanguardia se puede definir mejor. Cuando la vanguardia histórica se considera una filosofía anarquista práctica, entonces el uso del montaje –una estrategia integral para Burger– por parte de los futuristas italianos y la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre no va en contra de la filosofía de Theodor Adorno de la comprensión política de la estrategia³⁰⁴.

La filosofía anarquista promoverá una metodología no fija, o cinética, y buscará la revolución no política sino social en forma totalizadora. Esta es una situación claramente paradójica, pero la filosofía anarquista esencialmente promueve la maniobrabilidad no fijada como un significado fijo, y esta definición paradójica es a propósito del idealismo crítico. Es una política de la antipolítica y esta es una característica constante en la vanguardia como un arte del llamado antiarte. Es por esto que la manifestación vanguardista produce una obra donde “las partes se emancipan del todo subordinado” y “ya no son sus elementos esenciales”³⁰⁵, porque no están fijados, son indeterminados, pero están ordenados y reflejan el arte que es el siguiente paso después del orden y el caos, o el arte críticamente ideal.

304 Burger, (1973) 78

305 Ibid., 80

La vanguardia produce una nueva comprensión del papel y la función del arte.

Burger escribe: “entre la experiencia de choque de la inadecuación del modo de recepción desarrollado al tratar con obras de arte orgánicas y el esfuerzo por captar los principios de construcción, hay una ruptura: la interpretación del significado es renunciado”³⁰⁶. Esta es la invención formal de la vanguardia, donde el choque se convierte en un consumible para ser entendido y digerido. Debido a que la forma de la obra se vuelve primaria, esto afectará la interpretación y, por lo tanto, los métodos formales y hermenéuticos serán sintetizados y superpuestos³⁰⁷. En consecuencia, la vanguardia cambia la interpretación y ocupará su lugar una nueva hermenéutica crítica, promoviendo una teoría que indaga la “contradicción entre las diversas capas” que luego infiere un significado del todo en la obra de arte vanguardista.

Burger concluye que la vanguardia altera radicalmente el compromiso político en la letra³⁰⁸. Esto es así porque la vanguardia busca destruir el binomio arte y vida, promoviendo así un sistema autorreflexivo que reconoce la forma en que la institución del arte define obras de arte

306 Ibid., 81

307 Ibid., 82

308 Ibíd., 88

individuales³⁰⁹. Así, la vanguardia se produce como una tendencia universal y eso supera cualquier intento previo de escuelas o estilos que hayan hecho lo mismo³¹⁰. Esto altera la trayectoria de las artes y “el lugar del compromiso político en el arte cambia fundamentalmente”³¹¹. Sin embargo, como la vanguardia no destruye la institución, mantiene la capacidad de neutralizar el contenido político de cualquier obra de arte individual³¹². Esta es la razón por la cual la vanguardia puede definirse como una forma que se relaciona con la estructura política sin destruirla por completo, promoviendo la perspectiva única de las artes que recuerda la crítica del arte de Habermas como un pseudo punto de salida para la vida burguesa. Burger ve esta situación como la razón por la cual “el arte en la sociedad burguesa sigue siendo un ámbito distinto de la praxis de la vida”³¹³.

La repetición de la neo-vanguardia o post-vanguardia, que se caracteriza por la ausencia de cualquier coherencia salvo por el significante Arte, proporciona a Burger evidencia para sugerir que el arte ya no puede ser teorizado. Escribe: “La noción de Adorno de que la sociedad del capitalismo tardío se ha vuelto tan irracional que bien

309 Ibíd., 83

310 Ibíd., 87

311 Ibíd., 89

312 Ibíd., 90

313 Ibíd., 92

puede ser que ninguna teoría pueda tener la plomada más larga, se aplica quizás incluso con mayor fuerza al arte posvanguardista”³¹⁴. Esta capitulación a la irracionalidad deja un espacio crítico para una teoría de la interpretación extraída del anarquismo filosófico, ya que el anarquismo en teoría funciona dentro de los parámetros del cambio cultural paradójico.

Burger argumenta que tres teoremas producen una situación post-vanguardia que se caracteriza por “la resistencia de las instituciones al ataque y la libre disposición de materiales artísticos y procedimientos de producción”³¹⁵. Ellos son: 1) El fracaso de la deseada reintroducción del arte en la praxis de la vida; 2) El reconocimiento de sus manifestaciones por parte de la institución arte, es decir, su canonización como hitos en el desarrollo del arte en la modernidad; 3) La falsa actualización del proyecto utópico en la anestesia de la vida cotidiana³¹⁶. El éxito es la clave del fracaso de la vanguardia histórica, ya que su éxito valida a la institución y demuestra su fortaleza. La institución tiene éxito “al abrazar a sus atacantes” y luego asignarles “un lugar destacado en el

314 Ibid., 94

315 Burger, "Avant-Garde y Neo-Avant-Garde: un intento de responder a ciertos críticos de *la teoría de la vanguardia* ", *New Literary History*, (No. 41, 2010) 704

316 Ibid., 704–706.

panteón de grandes artistas”³¹⁷. Este proceso da como resultado la institución como una manifestación de la vanguardia, o una nueva institución construida dentro del edificio de la antigua. Por lo tanto, podría decirse que ahora es una institución de vanguardia. Burger argumenta que los artistas de vanguardia no estaban “interesados en crear una obra de arte que perdurara en el tiempo, sino en provocar actitudes y cambios en el destinatario”³¹⁸. El proceso de institucionalización genera un posmodernismo donde la apropiación de todos los materiales artísticos del pasado es sostenible³¹⁹. No obstante, Burger argumenta que la vanguardia nunca planeó cambiar la institución. Debido a este fracaso, la neovanguardia está condenada a repetir el fracaso y, en consecuencia, “el libre uso posvanguardista del material artístico se proclama como la liberación posmoderna de que todo vale”³²⁰. Burger parece estar de acuerdo con de Duve en que la vanguardia moderna y la posvanguardia comparten el mismo objetivo: el arte como cualquier cosa³²¹. La existencia de una institución artística autónoma que permite el uso libre de materiales artísticos es sintomática de la posvanguardia y, como postula de Duve, el origen del arte vanguardista moderno se ubica en

317 Ibid., 705

318 Ibid., 706

319 Iid.

320 Ibídem.

321 Ibídem.

la relación de Proudhon y Courbet³²². Podría decirse que esta es una institución del anarquismo que es el siguiente paso después del orden y el caos, o lo que describo como un anarquismo funcional.

Hal Foster, en su teorización de la neovanguardia, toma a Burger como punto de partida para comprender el impulso de la praxis vanguardista. Foster escribe, “el objetivo de la vanguardia para Burger es destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida”³²³. Él ve esto como un entendimiento históricamente inexacto, en el sentido de que “Burger proyecta la vanguardia histórica como un origen absoluto cuyas transformaciones estéticas son plenamente significativas e históricamente efectivas en primera instancia”³²⁴. Esta comprensión es acorde con el pensamiento de Marc Dachy, quien escribe: “La historia de las vanguardias no se desarrolla siguiendo la cronología vertical sino las zonas zigzagueantes y horizontales de la red”³²⁵. Además, Gene Ray escribe sobre la vanguardia: “No hay una vanguardia. Hay pluralidad: células históricas, agrupaciones, redes y movimientos. Desde la perspectiva de lo singular, la tradición de las vanguardias artísticas aparece como una densidad de trayectorias superpuestas, cada una

322 Duve, (1989) 118

323 Hal Foster, "¿Qué hay de Nuevo en la Nueva vanguardia?", *Octubre*, (Vol. 70, 1994) 16

324 *Ibíd.*, 11

325 Marc Dachy, *Dada en Japón*, (París: PUF, 2002) 41

con su propios contextos y genealogías, programas, prácticas y protagonistas”³²⁶. Es con estos comentarios en la mano que la crítica de Foster a Burger se entiende mejor: hay un flujo entre las vanguardias y eso no está permitido en Burger.

Foster sostiene que la neovanguardia extiende la crítica de la vanguardia histórica y se propone reevaluar el binomio arte y vida³²⁷. Él escribe: “Porque ¿qué es aquí el 'arte' y qué es la 'vida'? Ya la oposición tiende a ceder al arte la autonomía que está en cuestión y a colocar la vida en un punto fuera de su alcance”³²⁸. Para Foster, Burger se pierde dimensiones cruciales de la vanguardia. Estas dimensiones incluyen la mimética, donde se burla del mundo de la modernidad capitalista; la utópica, donde la vanguardia muestra lo que no puede ser para criticar lo que es; el contextual, donde una categoría como nihilismo puede usarse como elaboración crítica; y el performativo, donde los llamados ataques al arte (en contraposición a la más apropiada expansión del arte) se llevan a cabo en relación con “sus lenguajes, instituciones, estructuras de significado, expectativa y recepción”³²⁹. Por lo tanto, las rupturas y revoluciones de vanguardia se ubican en las relaciones

326 Gene Ray, “Las vanguardias como vector anticapitalista”, *Fomentar* (1994) 14

327 *Ibíd.*, 15–16

328 *Ibíd.*, 17

329 *Ibíd.*, 17

retóricas, que se consideran una expansión detallada de la institución artística de Peter Burger. Las relaciones retóricas constituyen un diálogo interno en el mundo del arte.

Foster caracteriza la práctica de vanguardia como “contradictoria, móvil y dialéctica, incluso rizomática”³³⁰. En la práctica de las neovanguardias, estas características se amplían y comprometen la brecha entre el arte y la vida para revelar tensiones. Así, los métodos de la neovanguardia pondrán a prueba los marcos y formatos de la experiencia estética como vida. Una actitud más vanguardista puede romper la continuidad del arte en cualquier momento dependiendo del contexto y la especialización, sin embargo, estas actitudes están supeditadas a las relaciones históricas del trabajo artístico hasta ese momento. Por ejemplo, se toma al autoproclamado anarcoartista Alexander Rodchenko (1891–1956), específicamente por su declaración de tener que dejar de pintar en 1921. Foster sostiene que lo que declara Rodchenko frente a lo que demuestra es diferente. Rodchenko declara el fin de cierto tipo de pintura, o de cierto tipo de pensamiento convencional acerca de la pintura, pero “nada se demuestra acerca de la pintura”³³¹

330 Ibid., 18

331 En 1921, el artista ruso Alexander Rodchenko produce *Pure Red Color, Pure Blue Color*. En 1939 afirmó que la obra había puesto fin a la pintura. “Reduje la pintura a su conclusión lógica y expuse tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: todo ha terminado. colores basicos Todo plano es un plano y no debe haber representación.” Museo de Arte Moderno,

ni de la institución del arte”³³². Foster afirma que colapsar el método convencional y la autoridad institucional es producir una especie de formalismo. Para diferenciar entre los dos, “la institución del arte enmarca convenciones, pero no las constituye, no enteramente”³³³. Para Foster, la vanguardia histórica dirige su crítica a la convención mientras que la neovanguardia dirige su crítica a la institución. Para dar seguimiento a este punto, toma a otro autodenominado artista anarquista, o *an-artista*, Marcel Duchamp³³⁴. El urinario *ready-made* de 1917 extiende la crítica histórico-vanguardista de la convención al articular “‘las condiciones enunciativas’ de la obra de arte moderno desde afuera”³³⁵. Los dos artistas “revelan los límites

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html

332 Foster, (1994) 19

333 Ibídem.,

334 Thomas Girst, "(Ab) Uso de Marcel Duchamp: el concepto de Readymade en el arte estadounidense contemporáneo y de posguerra", *tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, (Vol. 2, número 5, 2003) Nota 2: “En una entrevista de 1959, Duchamp acuñó el apodo de "an-artista" para sí mismo, un juego de palabras con *anarquista*, mientras descartaba el término "anti-artista" como alguien que dependería demasiado de su opuesto para existir (y por lo tanto seguir siendo tan artista como el que no tiene el prefijo "anti-"); de una entrevista con George Heard Hamilton y Richard Hamilton, "Marcel Duchamp Speaks", BBC – Third Program (serie: *Art, Anti-Art*, ca. Octubre de 1959); publicado como cinta de audio por William Furlong (ed.), *Audio Arts Magazine*, vol. 2, núm. 4, 1976 (Londres). Agradezco a Andre Gervais por proporcionarme la fuente de la primera mención de Duchamp de "an-artista".

335 Foster, (1994)19

convencionales del arte en un tiempo y lugar determinados” y son declaraciones o performances. Para Foster, Rodchenko afirma mientras Duchamp elige.

La neovanguardia retoma la crítica institucional de las convenciones establecidas, tal como la desencadenan el dadaísmo y el constructivismo, examinando parámetros perceptuales, cognitivos, estructurales y discursivos. Foster plantea tres afirmaciones: 1) La institución del arte es captada por la neovanguardia; 2) la neovanguardia se dirige a la institución con análisis creativos, tanto específicos como deconstructivos; 3) porque estas investigaciones son teóricamente interminables, la neovanguardia no anula la vanguardia histórica³³⁶. La neovanguardia amplía la vanguardia histórica al producir nuevos espacios de juego crítico y nuevos modos de análisis institucional que reelaboran formas estéticas, estrategias políticas culturales y posicionamientos sociales³³⁷. Bajo esta lectura, la neovanguardia realiza un nuevo tipo de trabajo artístico que se extiende desde la vanguardia histórica y contribuye así a la construcción de una nueva institución dentro del caparazón de la antigua.

La neovanguardia se divide en dos entidades distintas. Para Foster, la primera neovanguardia “recupera la vanguardia histórica, Dada en particular, lo hace a menudo

336 Ibíd., 20

337 Ibíd., 22

literalmente, a través de una repetición de sus dispositivos básicos, cuyo efecto es menos el de transformar la institución del arte que el de transformar la vanguardia en una institución”³³⁸. Este proceso produce una segunda neovanguardia que es una crítica al “devenir-institucional de la vanguardia”³³⁹.

Una parte de esta crítica es comprender la naturaleza explosiva del *ready-made*, que tiene, como sugirió Burger de la neovanguardia, la posibilidad de postular cualquier significado. Foster escribe:

Tal elaboración es el trabajo colectivo que ahora atraviesa generaciones enteras de artistas de la neovanguardia: desarrollar paradigmas como el *ready-made* a partir de un objeto que pretende ser transgresor en su misma facticidad (como en su primera neo repetición), a un dispositivo que aborda la serialidad de objetos e imágenes en el capitalismo avanzado (como en el arte minimalista y pop), a una propuesta que explora la dimensión lingüística del arte (como en el arte conceptual), a una presencia física marcadora (como en el arte de especificidad de sitio de la década de 1970), a una forma de mimetismo crítico de varios discursos (como el arte alegórico de la década de 1980) y, finalmente, a una indagación de las diferencias sexuales,

338 Ibídem.

339 Ibíd., 23

étnicas y sociales en la actualidad (como en el trabajo de artistas tan diversos como Sherrie Levine, David Hammons y Robert Gober).³⁴⁰

Tal es la maleabilidad del *ready-made* que podría inspirar críticas institucionales tan variadas. A partir de estos análisis, Foster plantea nuevas tendencias que implican desplazamientos sutiles y colaboraciones estratégicas.

Foster reconoce el anarquismo de la vanguardia histórica, pero no lo extiende a la última parte del siglo XX; asume que el anarquismo llega a su fin con la desaparición de la vanguardia histórica.

No obstante, escribe que la neovanguardia subsiguiente representa los “ataques anarquistas” de la vanguardia y los trabaja laboriosamente tanto en lo abstracto como en lo literal³⁴¹.

Bajo esta lectura, la vanguardia es continuamente autorreferencial y lidia con una serie de represiones internas. Comenta: “una vez reprimida en parte, la vanguardia sí volvió, y sigue volviendo, pero siempre *desde el futuro*, tal es su paradójica temporalidad”.³⁴²

A pesar de su rechazo, las palabras de Foster se hacen eco

340 Ibíd., 23, 25

341 Ibíd., 31

342 Ibídem.

de los principios de los estudios anarquistas: una condición futura que actúa en una temporalidad paradójica. Señala los orígenes anarquistas de la vanguardia y es consistente con los estudios anarquistas que afirman que el anarquismo, como la vanguardia, es un impulso que existe a lo largo del tiempo.

El retorno de la vanguardia se da a través de una serie de acciones diferidas, invocando la repetición, la diferencia, el diferimiento, la causalidad, la narratividad, la textualidad, la elaboración teórica del tiempo museológico y la intertextualidad cultural³⁴³. Para Foster, el retraso significa un afecto temporal que también revela el impulso de la vanguardia hacia la trascendencia. Argumentaría aquí que el impulso descuidado o reprimido de la vanguardia es su anarquismo.

Foster toca este anarquismo reprimido cuando reconoce la “pequeña radicalidad anarquista burguesa”³⁴⁴ de Duchamp. La noción de una radicalidad anarquista pequeñoburguesa está tomada de la obra de Benjamin Buchloh, pero está aislada y descontextualizada.

El comentario original fue escrito por Daniel Buren, quien criticó la obra de Duchamp como un ejemplo de radicalidad anarquista pequeñoburguesa, que Buchloh argumenta es

343 Ibíd., 32

344 Ibíd., 23

una lectura que “no es necesariamente completa y precisa”³⁴⁵. En contraste, Buchloh escribe sobre la “obstinación anarquista” de la decisión de Duchamp de “ignorar los dispositivos de encuadre institucionales y discursivos que hicieron la concepción del *ready-made* posible”³⁴⁶.

Es esta obstinación anarquista, o la obstinación de jugar en la contradicción, lo que podría permitir las manifestaciones institucionales tan variadas de Duchamp como lo demuestra la genealogía anterior proporcionada por Foster.

Al igual que Foster, Buchloh critica la afirmación de Burger de que la vanguardia está institucionalizada. Aunque para él también la originalidad se atribuye a la vanguardia histórica y la neovanguardia retoma esta originalidad y la amplía.

Escribe: “la neovanguardia ha copiado y por tanto falsificado el momento original de ruptura con la práctica discursiva y el sistema institucional del modernismo”³⁴⁷.

345 Benjamin Buchloh, "Arte conceptual 1962–1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", *octubre*, (Vol. 55, 1990) 137

346 Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *Arte conceptual*, (eds) Alexander Alberro y Sabath Buchmann, (Cambridge: MIT Press, 2006) 35

347 Buchloh, “Los colores primarios por segunda vez: una repetición del paradigma de la neovanguardia”, *Octubre*, (Vol. 37, 1986) 42

Buchloh no está de acuerdo con la confianza de Burger en lo que él llama el "culto al original aurático".

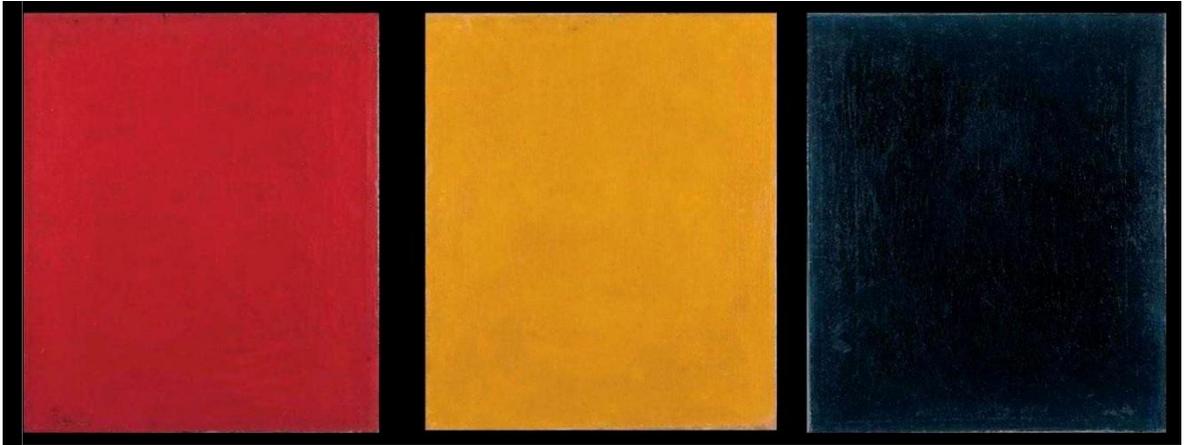


Figura 2.5: Alexander Rodchenko. Color rojo puro (Chistyí krasnyí tsvet), Color amarillo puro (Chistyí zhelytyí tsvet), Color azul puro (Chistyí sinií tsvet). Óleo sobre lienzo. Cada panel 62,5 x 52,5 cm. Colección privada, Moscú. 1921.

Al igual que Foster, Buchloh considera que la obra de Rodchenko, su *Pure Colors: Red, Yellow, Blue* de 1921 (Figura 2.5), tiene una importancia fundamental para la teoría del arte actual. *Pure Colors* es el "primer" trabajo que abolió las funciones denotativas del color y lo liberó de "todas las asociaciones espirituales, emocionales y psicológicas, y las analogías con acordes musicales y trascendentales"³⁴⁸. Rodchenko se acerca a la materialidad pura y, por tanto, amplía los "valores cromáticos de los materiales" escritos por Naum Gabo (1890–1977) y Antoine Pevsner (1886–1962)³⁴⁹.

348 Ibid., 43–44

349 Ibid., 44



Figura: 2.6. Yves Klein. Azul monocromo sin título, (IKB 175), 1957, 50 x 50 x 1 cm. Web: http://www.yveskleinarchives.org/works/works3_fr.html

Buchloh ve a Rodchenko sentando las bases para una "nueva cultura colectivista en lugar de una cultura continua para el sector especializado y burgués"³⁵⁰.

Para situar la lectura de Buchloh, se considera a Rodchenko en relación con la línea de vanguardia teorizada por Saint-Simon.

Para promover esta nueva cultura del colectivo, Buchloh recurre a Yves Klein (1928–1968) y lo describe como el

“artista neovanguardista por excelencia” que repite por primera vez el paradigma de lo monocromo (Figura 2.6). Para el artista de la neovanguardia “el significado se convierte visiblemente en una cuestión de proyección, de inversión estética e ideológica, compartida por una comunidad particular por un período específico de tiempo”³⁵¹, o en otras palabras, los felices pocos del momento antagonista de Poggioli. Klein hace uso de una estrategia que opera empujando “contradicciones inherentes a sus extremos lógicos”³⁵². Una de estas contradicciones se hace evidente a través del uso de una estrategia vanguardista modernista radical para facilitar una conversión espacial donde se produce el “área de especialización para la producción de objetos perceptuales, y lujosos fetiches para audiencias privilegiadas”³⁵³. Si la estrategia de la vanguardia fue negar el pasado, la estrategia de la neovanguardia es negar la vanguardia histórica. Como tal, Klein elige la contemplación sobre la tactilidad, la poética sobre el pragmatismo, y devuelve la forma del genio al lugar que le corresponde en la creación artística. Klein refuerza el mito del artista y el fetiche inherente al objeto o manifestación del arte. Para Buchloh, “la función principal de la neo-vanguardia era... proporcionar modelos de identidad cultural y legitimación

351 Ibíd., 50

352 Ibíd., 50

353 Ibíd., 50

para la audiencia burguesa liberal reconstruida (o recién constituida) de la época” (periodo de posguerra)³⁵⁴. Según este análisis, Rodchenko suprime la tradición del mito y el culto en el arte elevado en el límite de la cultura burguesa y hace posible una nueva cultura colectiva. Klein, en representación de la próxima generación, rompe entonces con la tradición de Rodchenko al devolver el mito y el culto a la idea de arte. Para Buchloh, “las mismas estrategias que se habían desarrollado dentro del proyecto de ilustración del modernismo ahora sirven para la transformación de la esfera pública burguesa en la esfera pública del Estado corporativo, con sus formas apropiadas de distribución (mercantilización total) y experiencia cultural (el espectáculo)”³⁵⁵. Para Buchloh, la estrategia de la neovanguardia incluye expandir el arte a la vida para que ésta se convierta en arte, en espectáculo. Esta es la vanguardia utópica en la tradición de Fourier y su aparición responde a una práctica deudora de la tradición de Saint-Simon.

Una distinción importante que Buchloh pasa por alto en su discusión es la forma en que Rodchenko y Klein difieren en la presentación de su trabajo. Rodchenko se basó en una cierta pureza de exhibición, la del cuadro aislado con capacidad de existir por sí mismo, lejos de un sistema de exhibición basado en el mercado. Klein es todo lo contrario,

354 *Ibíd.*, 51

355 *Ibíd.*, 52

ya que sus *tableaus* no existen sin la estrategia total de representación y la representación de la Galerie Iris Clert (Figura 2.7)³⁵⁶.

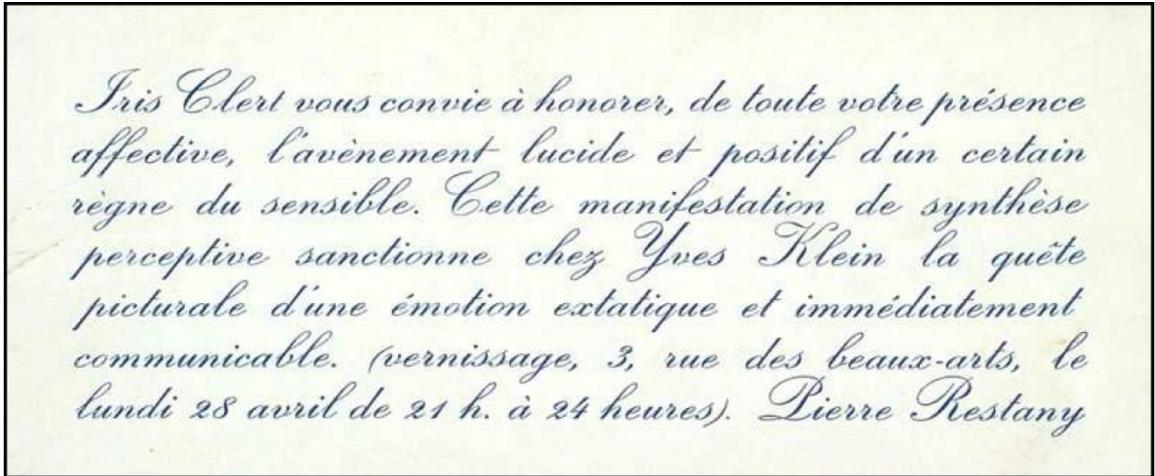


Figura 2.7: Tarjeta de invitación para la exposición *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, París, 1958.

Mientras que para Rodchenko lo monocromático existe por sí solo, para Klein hay un espectáculo performativo que debe acompañar su concepción del vacío. Un método existe dentro de los límites del espectáculo de la pintura como tal, el otro requiere una presencia artística totalizadora que presente, interprete y prepare el arte-como-vida en un campo expandido: el espectáculo. La tensión entre el realismo social y la perspectiva utópica permanece en la teorización de la institución del arte. Que Proudhon toque

356 El 28 de abril de 1958, *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void*, se inaugura la exposición de Yves Klein en la Galerie Iris Clert. La galería estaba vacía salvo por los asistentes, el artista y el galerista.

por primera vez esta tensión negociada a través de una comprensión del arte saint-simoniana y fourierista es importante para comprender la recurrencia histórica en cuestión.

Para ampliar esta línea de indagación crítica, Rosalind Krauss cuestiona la originalidad de la vanguardia histórica, que, según ella, está “concebida como un original literal, un a partir de la zona cero, un nacimiento”³⁵⁷. Ella deconstruye las repeticiones históricas evidenciadas por los métodos de trabajo de la vanguardia histórica y teoriza que su originalidad percibida fue de hecho una repetición. Para Krauss, el artista de vanguardia es un cambiaformas que adopta una serie de estrategias para afrontar la función del arte en un mundo que se moderniza rápidamente. Identidades estratégicas como la revolucionaria, dandi, anarquista, esteta, tecnólogo y místico fueron utilizadas para invocar lo nuevo³⁵⁸. El artista de vanguardia se rebeló contra la tradición, cambiando según fuera necesario para ir contra la convención de una manera original. En el proceso, la vanguardia histórica reclamó originalidad, pero este reclamo surgió “de un terreno de repetición y recurrencia”³⁵⁹ de tendencias históricas.

357 Krauss, "La originalidad de la vanguardia", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernistas*, (Cambridge: MIT Press, 1986) 157

358 *Ibíd.*, 157

359 *Ibíd.*, 158

Asimismo, artistas contemporáneos del siglo XX deudores del punto cero de la vanguardia histórica, de crear de la nada, evidencian una repetición y recurrencia similar a través de su regreso y uso de la red³⁶⁰. Su genealogía del uso modernista de la cuadrícula es como sigue:

Esta es la perspectiva en la que la retícula modernista es... lógicamente múltiple: un sistema de reproducciones sin original.

Esta es la perspectiva desde la cual la condición real de uno de los principales vehículos de la práctica estética modernista parece derivar no del término valorizado de esa pareja que invoqué antes –el doblete, originalidad/repetición– sino de la desacreditada mitad de la pareja, la que opone lo múltiple y lo singular, lo reproducible y lo único, lo fraudulento a lo auténtico, la copia a lo original.³⁶¹

360 Ibidem. 158; “Quizás es debido a este sentido de un comienzo, un nuevo comienzo, una zona cero, que artista tras artista ha tomado la cuadrícula como el medio dentro del cual trabajar, siempre tomándola como si la estuviera descubriendo, como aunque el origen que había encontrado al despegar capa tras capa de representación para llegar finalmente a esta reducción esquematizada, este fondo de papel cuadriculado, era su origen, y el encontrarlo era un acto de originalidad”. Los artistas ejemplares de Krauss incluyen a Piet Mondrian, Joseph Albers, Ad Reinhardt y Agnes Martin. Ella ve este regreso a la parrilla como evidencia de un eterno retorno que revela la originalidad de la repetición fraudulenta.

361 Ibid., 162

Ella argumenta que este proceso sirve a un ethos vanguardista modernista, que es “el discurso de originalidad” que “reprime y desacredita el discurso complementario de la copia”.³⁶²

En consecuencia, el original individualmente auténtico no se ve disminuido en la estética modernista, de hecho, es refinado y arraigado como tradición histórica del arte.

Krauss argumenta que se produce una ruptura en las prácticas de apropiación posmodernas de Sherrie Levine (Figura 2.8).

El posmodernismo de Levine anula la repetición de tendencias históricas en la vanguardia, a saber, un culto institucional a la originalidad. Además, en su teorización del posmedio, Krauss postula que la psicología del artista individual se convierte en el medio para comprender la forma en que la materialidad antiarte comunica la crítica.

La crítica requiere una genealogía informada de la práctica, o un espacio social compartido, que podría caracterizarse como conciencia histórica.

Convencionalmente, la condición posterior al medio se define como una colisión en la que todo se revela listo y esto “colapsa la diferencia entre lo estético y lo

mercantilizado”³⁶³. Sin embargo, esta conexión con una práctica vanguardista modernista no se puede extender para Krauss.

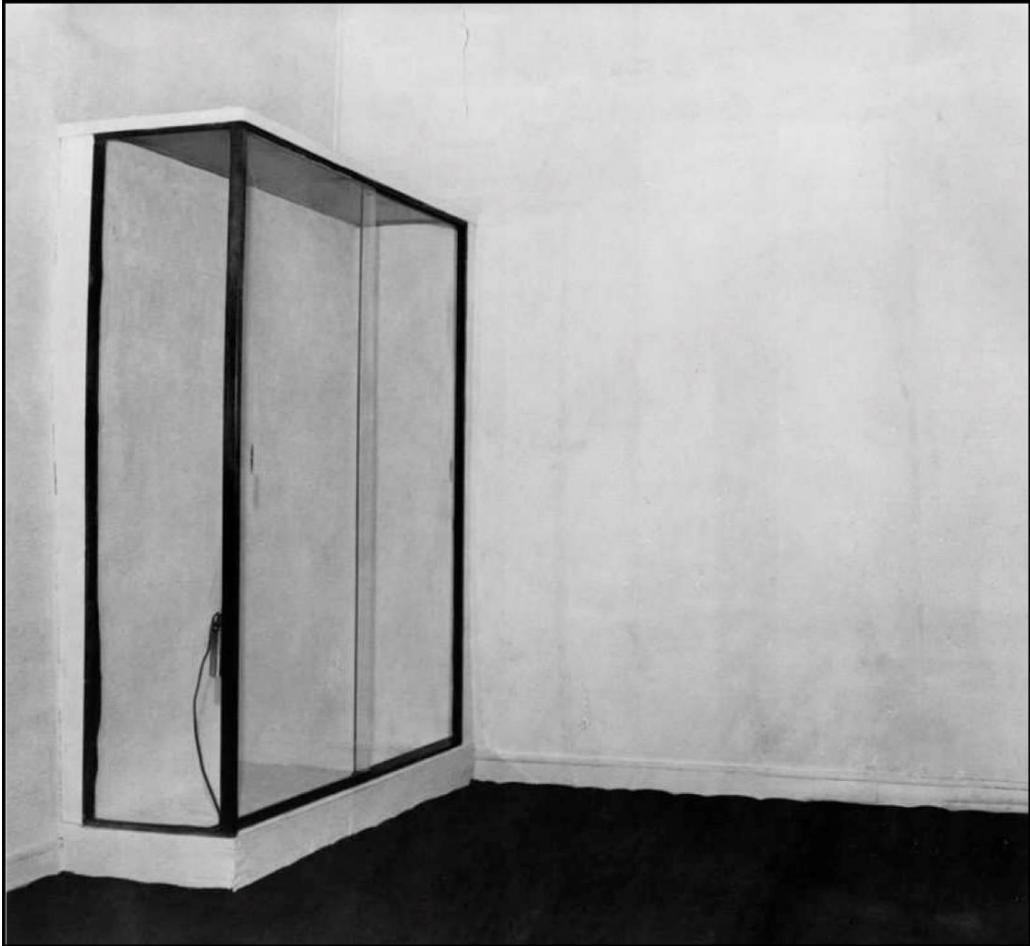


Figura 2.7, El vacío, foto de la exposición *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, París, 1958. Web:

http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html

Ella escribe sobre Levine como embajadora de lo posmoderno: “al deconstruir las nociones hermanas de origen y originalidad, el posmodernismo establece un cisma

363 *Ibíd.*, *A Voyage on the North Sea*, (Londres: Thames & Hudson, 1999) 20

entre sí mismo y el dominio conceptual de la vanguardia, mirándolo desde el otro lado de un abismo que en doblar establece una división histórica”.³⁶⁴

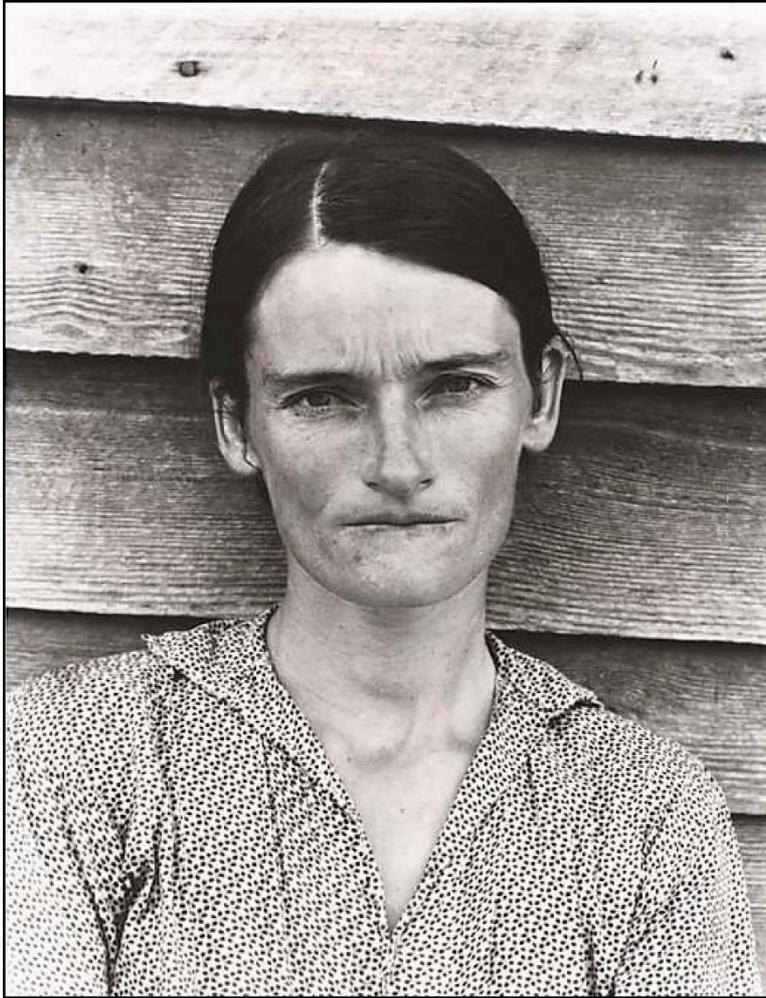


Figura 2.8: Sherrie Levine. Según Walker Evans: 4. Impresión en gelatina de plata. 12,8 x 9,8 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. 1981.

Evidentemente para Krauss la misma originalidad reivindicada por las vanguardias históricas debía ser reivindicada por la posmodernidad como forma de, una vez más, romper con la tradición y continuar desarrollando la,

bastante singular, categoría laboral del artista.

Recientemente, Gavin Grindon ha presentado una crítica a la teoría de la vanguardia de Burger desde la perspectiva de una estética activista preocupada por extender la categoría laboral. La crítica está informada por Buchloh, quien argumentó que la praxis de la neovanguardia requería una adaptación de Benjamin para comprender el trabajo activista versus el alegórico: “Según Benjamin, el nuevo autor debe ante todo abordar el marco modernista de productores aislados y tratar de cambiar la posición del artista de la de proveedor de bienes estéticos a la de una fuerza activa en la transformación de lo existente según el aparato cultural”³⁶⁵. Grindon, que teoriza el método activista desde la posición del trabajo, ve la vanguardia histórica como un éxito. Argumenta que la “autonomía del arte” tiene dos caras, que se refieren a la forma en que el arte está a la vez aislado del mundo político, o autónomo, y libre de la coerción externa para funcionar en sus propios términos, lo que se refiere a la forma en que los artistas protestan activamente contra el desarrollo de la sociedad a través de estrategias de revuelta y acción directa.

Grindon retoma la noción de Burger de autocrítica sistémica en la vanguardia histórica como punto de partida para un campo ampliado de medios estéticos: “La libertad implícita en la autonomía artística comenzó a tomarse como

una libertad más allá de los límites de la producción estética”³⁶⁶. Por tanto, en el desarrollo de una red especializada, o de la autonomía del arte, se asigna un espacio donde se legitima el estatus peculiar y único del artista. Esto puede resultar en la institucionalización de ciertas posturas o poses, y este campo expandido de medios artísticos permite al artista la libertad de encarnar cualquier forma que considere necesaria. El proceso recuerda al espacio libre del arte, o zona de libertad, que escribe Julian Stallabrass, “es más que un ideal. La profesión de artista... ofrece la perspectiva de un trabajo aparentemente libre de una estrecha especialización, que permite al artista, como los héroes de las películas, dotar al trabajo y a la vida de sus propios significados”³⁶⁷. Por lo tanto, una estrategia de representación como el antirracionalismo, o muchos de los enfoques antes mencionados, no comprometen la teoría de Proudhon de que el artista debe ser lógico. El libre uso de las formas por parte de los artistas refuerza la posición lógica del artista y el trabajo único del artista.

Grindon, que busca orientar la estética activista, argumenta que Burger teoriza al artista como un producto célebre del sistema y no como una fuerza motivadora de cambio dentro del sistema, lo que se debe al fracaso

366 Gavin Grindon, "Surrealismo, DADA y el rechazo del trabajo: autonomía, activismo y participación social en la vanguardia radical", *Oxford Art Journal*, (Vol. 43. No. 1, 2011) 82

367 Stallabrass, *Arte Incorporado*, (2004) 3

percibido de la vanguardia histórica. Durante finales del siglo XIX y principios del XX, los artistas se interesaron en lo social porque la mayor capacidad del mercado del arte moderno exigía aumentos constantes en la rentabilidad. En consecuencia, las prácticas artísticas, lo que Burger define como medios, se expanden a todas las formas sociales para criticar un síntoma del capitalismo avanzado a través del mimetismo, que ya había sido abordado por Foster. Esta es la posición que evade Burger, que a través de un compromiso con el trabajo, la vanguardia trae el arte a la vida cotidiana. En términos críticamente idealistas, la ruptura de la jerarquía estética tradicional en un campo expandido que revela al artista como un creador único produce una estética liberada y radical endémica de un orden de anarquía: esta es la zona de libertad donde el arte contemporáneo tomará un lugar o posición.

El intento de las vanguardias por la subversión del objeto de arte finalmente fracasa debido al reconocimiento institucional que reciben sus estrategias de representación, por lo que cualquier reutilización de las estrategias de las vanguardias termina en la repetición o simulación. Los gestos de la vanguardia estaban sujetos a repetición porque sus objetivos eran imposibles de alcanzar. En consecuencia, fueron asumidos por el capitalismo, y esto ignora el gesto de la vanguardia como una forma de autocrítica consciente. Si sus gestos son repetitivos es porque el capitalismo es igualmente repetitivo. Son fracasos iguales. En esencia, el

de Burger es un análisis totalizador que finalmente elimina cualquier consistencia de la vanguardia, caracterizando a sus adherentes como oportunistas trillados. Para Burger, el arte posvanguardista es una función de la forma de mercancía y una consecuencia ideológica del capitalismo de mercado en oposición a un conjunto localizable de prácticas que se originan en el siglo XIX y que siguen una indagación filosófica distinta sobre la naturaleza del artista.

Grindon contrarresta lo anterior al exponer fallas en el modelo teórico de Burger. Examina las estrategias pasadas por alto de la vanguardia histórica, que se pueden caracterizar como una teorización adicional de los medios artísticos, la manifestación de vanguardia y la categoría del trabajo del artista. Argumenta que Burger identificó un conjunto de límites, la forma de mercancía, y por lo tanto el análisis carece de una visión crítica de las estrategias que despliegan las prácticas sociales. Al ver las prácticas sociales como contenido positivo, las define como prácticas sociales o formulario(s) no mercantiles³⁶⁸. El término autonomía–como–valor se usa, más bien neológicamente, para describir la forma en que la autonomía del arte, o la autonomía de la estética, actualiza un espacio radical para el activismo³⁶⁹.

El arte como vida es un método de crítica social y la

368 Grindon, (2011) 82

369 *Ibíd.*, 82–83

autonomía como valor señala un reconocimiento positivo de que el arte, negociado a través del idealismo crítico, es una herramienta eficaz para relacionarse con la vida contemporánea.

Una estrategia vanguardista clave es el arte como vida, que crea la posibilidad de intervenir en lo cotidiano al explotar y expandir el espacio críticamente idealista del arte. Richard Sonn, haciéndose eco de Proudhon, argumenta que la estrategia del arte como vida es un ejemplo de intervención anarquista en la función–signo del artista. Al ubicar la práctica en la vida cotidiana, los artistas pueden desdibujar los límites laborales entre lo que es arte y lo que es vida. Para Sonn, los artistas que adoptan un método de arte como vida se involucran críticamente y hacen uso del trabajo artístico para romper los límites entre el arte y lo cotidiano.

Al revolucionar lo que constituye el trabajo artístico, se abre un nuevo sitio de compromiso crítico. La integración del arte y la vida verá los elementos compositivos tradicionales vaciados y una forma consistente de crítica radical que evade o parece neutral bajo una normatividad.

La lectura de la práctica artística se pone en el lugar de la composición tradicional³⁷⁰. Sonn teoriza que el pedante

370 Richard Sonn, “Culture and Anarchy,” *Drunken Boat: Art, Rebellion, Anarchy*, (ed) Max Blechman, (Nueva York: Autonomedia, 1994) 22

“reino del arte sin propósito” es un foro de crítica cultural anarquista y una fuente para la revolución social generativa³⁷¹. Lejos de perder la criticidad al perseguir la especialización inherente a la práctica artística, el anarquismo de vanguardia en el arte subvertirá y expondrá el pensamiento jerárquico, y reordenará los canales institucionales en el espíritu del ethos de vanguardia, que es socialmente relevante e individualistamente definido.

Las intervenciones que integran arte y vida son acciones directas en la composición del arte y son formas simbólicas de “propaganda por el hecho”. La acción directa en las artes es coherente con la rebelión filosófica del anarquismo. En el método, muchas prácticas artísticas modernas son ejemplos de propaganda anarquista por los actos³⁷². Según David Kadlec, la acción directa anarquista y la propaganda por el hecho “colapsarán la distinción entre decir y hacer y entre ser un artista y ser un agente de regeneración cultural

371 Son (1994) 28

372 Daniel Colson ofrece esta definición: “Noción inventada a finales de la década de 1870 por círculos militantes a partir del bakuninismo que pretende -desde la insurrección hasta las virtudes explosivas de la química, pasando por todas las formas de revuelta o cualquier otra acción inmediata y transformadora por minúscula e inocua que parezca- sustituir 'actos' por 'palabras', 'acción' por 'discurso’.” *Petit Lexique Philosophique de L'Anarchisme: De Proudhon a Deleuze*, (2001) 251; ver Caroline Cahm, "Propaganda by the Deed: the Development of the Idea", *Kropotkin and the Rise of Revolutionary Anarchism 1872–1886*, (Cambridge University Press: Cambridge, 1989) 76–91

y política”³⁷³. Esta potente estrategia anarquista de propaganda filosófica por la acción se adapta a partir de sus manifestaciones más violentas, específicamente como una estrategia oficial después de la Conferencia de Berna de 1876. En el centro de la teoría³⁷⁴ está la creencia de que a través de la acción, incluso ante situaciones indecibles, en contra de la resolución del conflicto, las repercusiones se sentirán en toda la formación social y esto es suficiente. Hacer propaganda de hecho no es asumir un resultado directo, es por otro lado un medio para provocar cambios y rebelarse y esperar la posibilidad de un resultado diferido³⁷⁵. Robyn Roslak teoriza que debido a que el anarquismo favorece un orden socioeconómico descentralizado y no autoritario, produce activismo ubicable en dos categorías distintas. La categoría uno se

373 Kadlec, *Modernismo mosaico*, (2000) 15

374 Cohn, (2006) 127

375 Según la artista rusa Olga Rozanova: “La mayoría de la gente está acostumbrada a ver las obras de pintura como elementos de la vida doméstica cotidiana, todavía un lujo para unos pocos, pero, idealmente, para el consumo general, pero protestamos contra ese utilitarismo vulgar. Las obras de pintura pura tienen derecho a existir independientemente. Para muchos, nuestros esfuerzos y empeños, así como los de nuestros predecesores cubistas y futuristas, para poner la pintura en un curso de autodeterminación pueden parecer ridículos, y esto se debe a que son *difíciles* de entender y no vienen con recomendaciones entusiastas. Sin embargo, creemos que llegará un momento en que, para muchas personas, nuestro arte se convertirá en una necesidad estética, un arte justificado por su aspiración desinteresada de revelar una nueva belleza”. Citado en Gurianova, *Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910–1918*, (Nueva York: Routledge, 2000) 194

define como Propaganda por el hecho, que es la lucha revolucionaria llevada a cabo a través de la acción directa, o la violencia, el terrorismo y el caos general. La segunda categoría, caracterizada por la Propaganda por la Palabra, más filosófica, es adoptada por intelectuales para efectuar cambios a través de la enseñanza, escritura y trabajo creativo en general³⁷⁶. Las estrategias de acción directa y de propaganda por el hecho son potentes métodos de intervención anarquista que son retomados por muchos artistas durante la época moderna y están en consonancia con la teoría de la vanguardia.

Como se ha visto, la estética inicia una mutación radical a partir de mediados del siglo XIX. Grindon desea expandir el ámbito de la estética, acercándola mucho más a la crítica radical de la vanguardia propuesta por Poggioli, para que pueda abarcar el trabajo, el juego, el propósito o el desinterés. Una vez que estas estrategias se reconocen como tales, se convierten en categorías estéticas en sí mismas y se corresponden con los medios artísticos generales de Burger.

Por lo tanto, Grindon señala: “la soberanía del arte, expresada en la autonomía como un valor ideal de juego libre, podría imaginarse alineada con ataques a otras formas de soberanía, como la del capital o el Estado”³⁷⁷. Por lo

376 Roslak, (1991) 383

377 Grindon, (2011) 83

tanto, argumenta contra Burger, quien teoriza que la forma de mercancía y sus derivados afirmarán, legitimarán y estabilizarán una sociedad capitalista, donde el arte es “solo una función del valor de cambio”.³⁷⁸

Grindon ve potencial en las producciones artísticas que brindan un lenguaje alternativo de formas. Estas alternativas producen rupturas en las instituciones del arte y la forma mercancía. La autonomía como valor, realizada a través del juego crea nuevos espacios, prácticas y/o objetos de ocio, o de no trabajo, lo que hace posible la subversión de las estructuras dominantes por parte de la vanguardia. Así, el “ideal de juego incrustado en la autonomía del arte podría reiterarse como un rechazo del trabajo”³⁷⁹. A partir de esta estrategia se desarrolla una nueva forma de subjetivación, donde se asume un método de juego y se juegan, estetizan y, en consecuencia, critican otras formas de identidad laboral. La negativa a trabajar, como artista, señala la capacidad de asumir otras formas de identidad laboral; sin embargo, esta negativa es contradictoria porque se teoriza que el artista todavía está haciendo arte, y esto prefigura la crítica de Burger a un campo estético expandido. Otras identidades laborales están disponibles, como la de empleado de tienda, operador de restaurante o cantante.

378 *Ibíd.*

379 *Ibid.*

Grindon distingue su lectura de la vanguardia histórica como tal: “el momento de la desaparición de la vanguardia radical de las historias del arte es un momento crucial de su éxito como tendencia radical”³⁸⁰.

La atención de Grindon al trabajo y la identidad pretende ofrecer un método de compromiso alternativo al de la historia del arte canónico, que, según él, está interesado en encuentros estéticos subjetivos que pasan por alto la extensión social de las prácticas laborales y la formación de la identidad. Aborda el arte como trabajo y teoriza que la estética en movimiento, la estética activista o la estética afectiva que confrontan la movilidad social deben ser consideradas como formas estéticas o categorías en sí mismas. De modo que el afecto, o una especie de coerción afectiva, puede tener éxito en producir y reproducir la sociedad, o al menos una sociedad deseada.

Dentro de esta lectura teórica, el afecto combinado con la estética debería jugar un papel materialista (la doctrina de que nada existe excepto la materia y su movimiento y modificaciones) en la composición de las identidades sociales. Por lo tanto, las identidades sociales pueden componerse estéticamente en el arte, al igual que la composición de un ensamblaje o una pintura. Es el arte como vida cotidiana, o como planteó Burger, la estetización

de la vida cotidiana.

Burger definió la obra de arte de vanguardia “como la unidad de lo universal y lo particular”³⁸¹. La unidad de los dos se da por mediación, o alegoría, en la obra de vanguardia. Esta unidad de lo universal y lo particular comparte fuertes paralelismos con el concepto de idealismo crítico de Proudhon, que busca la unidad de lo real y lo ideal. Además, la expansión de la categoría de 'obra', definida por una unidad de lo universal y lo particular, se negocia a través de un campo expandido de la estética, o el arte como vida, y esto revela las ramificaciones políticas de un sistema de arte que estetiza todos los aspectos de la vida para bien o para mal. Es un proceso de captura, donde el edificio de una vieja institución se reordena de acuerdo con los principios de un nuevo orden de una anarquía estética que es tanto utópica como socialmente fundamentada. Es un espacio que exige lo imposible.

Volviendo a Poggioli, la redacción de su definición sobre la política de vanguardia es problemática y confusa. Para describir el libertarismo y el anarquismo utiliza los términos *antipolítico* y *apolítico*; esto degrada y elimina la fuerza de la crítica evidente en la antipolítica como estrategia. Un tema constante dentro de los estudios anarquistas es el papel de la abstinencia de participación en la política de derogación de poder. Acercándose a una mentalidad muy

real de nosotros y ellos, alguien que no se involucra en lo político (parlamentario) es inmediatamente considerado apático y cómplice del *statu quo*, o apolítico. El estigma es reprobable porque limita las estrategias subversivas y además menosprecia el trabajo de los estrategas que buscan ofrecer alternativas. Además, dada la retórica que rodea el concepto de alegoría de Benjamin, es curioso que gran parte de la teoría de la vanguardia no considere que la función alegórica sea potencialmente anarquista, especialmente a la luz de la propia teorización de Benjamin sobre los surrealistas, a los que conecta completamente con el pensamiento de Bakunin³⁸². Además, debido a la forma en que opera el anarquismo, es discutible que lo supuestamente menos político o antipolítico sea finalmente lo más postpolítico de todo.

Para concluir, cuando Proudhon inaugura la crítica anarquista en el arte lo hace bajo la influencia de dos trayectorias teóricas muy diferentes, la de Saint-Simon y la de Fourier. Así, la tenaz lealtad de Proudhon a la mejora social es a la vez utópica y social, y este es el espacio paradójico del idealismo crítico. Debido a que el arte consiste primero en la idea y luego en la representación, siempre hay un compromiso crítico con la idea, o ideal, que se sublima en una preocupación moral por lo social. El

382 Walter Benjamin, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia", *Selected Writings, volumen 2: 1927–1934*, (Cambridge: Harvard University Press, 1999) 54

espacio críticamente ideal del arte debe mantener una posición de mejora moral mientras produce algo que siempre se dirige hacia un ideal estético universal basado en la particularidad del individuo. Proudhon, Grave, Kropotkin y Bakunin, además de otros teóricos anarquistas como Emma Goldman, sostienen que el arte ocupa un lugar especial en el bienestar social de la sociedad y es un medio para la regeneración social. Al arte se le otorga un estatus especial en el pensamiento anarquista y como tal, cuando el arte se asume desde una posición anarquista, tenderá hacia un paradigma universalista de creatividad que se actualiza por el acto creativo particular. Significativamente, la teoría de Bakunin para una vanguardia provisional, que serán los pilotos invisibles de una revolución, prevé que se construirá una nueva institución dentro del caparazón de la antigua. Esto es especialmente así en la historia del arte moderno.

La vanguardia es anarquista en varios sentidos. Si bien existe la intención de liquidar la tradición, existe, sin embargo, un pedigrí genealógico en este discurso. La teoría de Marx de las relaciones históricas del trabajo es una manera de entender al artista. El singular argumento laboral de Max Stirner es otro. Entonces, para entender la vanguardia en términos anarquistas es necesario sintetizar y extraer conceptos importantes. La actitud vanguardista representa una psicología del artista y una categoría laboral cambiante. Debido a que el artista se desclasifica y

contribuye a una economía de productos únicos, esto brinda espacio para operar en múltiples posiciones. El nihilismo y su radicalismo extremo fomentan la intención de operar desde un punto cero de nada creativo, o lo que se denomina arte-como-vida. El agonismo trae consigo la catástrofe inminente de la sociedad a la que se enfrenta el artista, el sacrificio por un bien mayor que es la nueva institución. Por tanto, se construye una institución y es aquella que sustenta las actitudes críticas de la vanguardia. Lejos de tener un efecto neutralizador, la institución renacida es un reflejo de la radicalidad del arte en los siglos XIX y XX. Si bien muchos teóricos de la vanguardia parecen comprometidos con la idea de que el capitalismo es la aberración transitoria, pasan por alto la posibilidad de que el arte pueda revelar lo que se oculta en un espacio donde todo está permitido. El nuevo trabajo artístico a medida que se desarrolla propone que toda la vida está disponible como forma, lo que hace eco del pensamiento de Stirner de que todo es consumible.

La teoría de la vanguardia de Burger propone que el arte de vanguardia se vació de contenido como respuesta al esteticismo y para devolverle un destino social al arte. Sin embargo, el esteticismo fue en sí mismo una respuesta al llamado de Saint-Simon por un arte de vanguardia que estaba destinado a lo social. Debido a que el esteticismo no produjo el efecto social deseado en la sociedad, fue tildado de utópico. Asimismo, la respuesta vanguardista al

esteticismo fue tildada de utópica por sus manifestaciones posteriores en la neovanguardia, y así continuará en la teoría del artista contemporáneo global. La producción de la neovanguardia apunta a cómo la vanguardia se institucionaliza y una nueva generación de artistas busca problematizar sus convenciones. Foster es clave aquí, ya que desarrolla la actitud vanguardista de ruptura o destrucción por el bien de la creación en el arte. Debido a que la vanguardia logra destruir una convención previa del arte y la destrucción se institucionaliza, la neovanguardia desarrolla aún más la crítica, pero la crítica permanece encerrada en el mismo binario polémico que era evidente en el siglo XIX, que es que las formas sociales frente a las individualistas de creación artística están trabajando en el desarrollo de una nueva sociedad.

La categoría laboral es el elemento más importante que surge del vanguardismo. A través de un cambio en la comprensión convencional del artista de creador único de contenido a creador único de formas en un arte cotidiano, el artista se anarquiza: se convierte en un agente entrópico que puede manifestarse en cualquier situación. Puede tomar libremente de entre el caos de la vida para producir un nuevo significado al voltear un objeto y firmarlo con un nombre falso. Se denuncia la tradición del genio artístico, pero se reconstruye según los estándares de un mundo donde todo es consumible en forma de mercancía. Debido a que el artista es un agente de la *nada creativa* que opera

dentro de un espacio críticamente ideal, esto establece la posibilidad de que el artista sea desclasado y líquido. Asumir posturas sin tener que representar las verdaderas consecuencias de esas posturas, produce así perturbaciones creativas que pueden momentáneamente, a través de la acción directa, comprometerse con algún tipo de convención social. El poder del artista en el siglo XX residió en la capacidad del artista de ser cualquier cosa, siempre que fuera racional, veraz y se comportase de manera filosófica. Mientras se mantenga el espacio idealista crítico, un artista puede producir un arte de casi cualquier cosa y será reconocido como tal. Este es el espacio de los pocos felices y es un ejemplo del anarquismo funcional del mundo del arte. Al menos en teoría, ser artista es sinónimo de anarquismo.

III: CATEGORÍAS ANARQUISTAS EN EL ARTE MODERNO

A lo largo del *período anarcomoderno*, que puede fecharse aproximadamente entre 1855 y 1985, la intersección del arte y la filosofía anarquista ayudan a comprender las prácticas radicales de las vanguardias internacionales. En este capítulo argumentamos que hay una mutación distintiva en la práctica del arte que es anarquista. Para ayudar a explicar esta mutación y el modelo de anarquismo funcional, presento cinco categorías anarquistas teóricas en el arte moderno. Este capítulo se basa en la importante erudición de autores como Allan y Mark Antliff, Patricia Leighten, Nina Gurianova, Valerie Hellstein y Theresa Papanikolas, entre muchos otros. Sin embargo, en lugar de ofrecer una visión general de los muchos movimientos y artistas informados por el anarquismo, propongo reexaminar la intersección del arte y el anarquismo durante el período moderno de acuerdo con

las siguientes cinco categorías teóricas: *idealismo crítico*, *nada creativa*, *disrupción creativa*, *arte-como-vida*, y *nuevas instituciones dentro del caparazón de viejas instituciones*.

El idealismo crítico parte del pensamiento de Proudhon y se define como la forma en que el arte encarna la contradicción de la utopía y la responsabilidad social. La *nada creadora* toma como punto de partida el pensamiento de Max Stirner, específicamente su teorización del trabajo único del artista, y su noción de un individualismo permanente y radical. *La disrupción creativa* es una estrategia en la que los artistas alteran la jerarquía social y estética general mediante el despliegue de métodos no convencionales. Estos métodos pretenden revelar un síntoma de desigualdad social y jerarquía. *El arte como vida* integra el arte y la vida cotidiana y es un impulso generalizado a lo largo de los períodos moderno y contemporáneo. Es un arte vernáculo de la vida cotidiana que eleva elementos de la existencia contemporánea al espacio críticamente ideal del arte que de otro modo serían ignorados. La categoría busca dar cuenta de la trayectoria del pensamiento anarquista en el arte que produce, un arte como vida críticamente ideal. *Nuevas instituciones dentro del caparazón de las viejas instituciones* postula que la trayectoria del arte moderno y el vanguardismo produce además una nueva institución dentro del caparazón de lo antiguo que es un ejemplo de un contrapoder graeberiano

a la trayectoria social dominante. Por lo tanto, la nueva institución del arte opera desde un espacio que es críticamente y creativamente ideal, promoviendo disrupciones creativas que problematizan el papel del arte en lo cotidiano, y cómo puede producir tanto una visión utópica como una mejora social. El objetivo de aislar estas categorías es examinar cómo la historia del arte moderno revela un anarquismo distintivo en el arte. No propongo que estas categorías sean fijas. De hecho, se deslizan entre sí y se informan mutuamente. Las categorizaciones pretenden definir cómo se encuentra en el arte un modelo de trabajo con respecto a la filosofía del anarquismo y cómo proporciona un precedente histórico del arte para la filosofía anarquista funcional del mundo del arte global. He seleccionado algunos ejemplos clave de la historia del arte de los siglos XIX y XX para presentar este argumento, pero hay muchos otros ejemplos y lo que se ha destacado aquí no debe verse como autoritativo sino investigativo.

Idealismo crítico:

Courbet y Proudhon se inspiraron mutuamente. Es difícil separarlos en muchos aspectos porque gran parte de su producción está entrelazada. *Du Principe* de Proudhon está inspirado y producido en diálogo con Courbet. Según la

investigación de André Reszler, Courbet afirma ser coautor de *Du principe*⁴⁶⁰. Donald Egbert sugiere que Courbet y un colega completaron la obra, que había quedado inconclusa, después de la muerte de Proudhon⁴⁶¹.

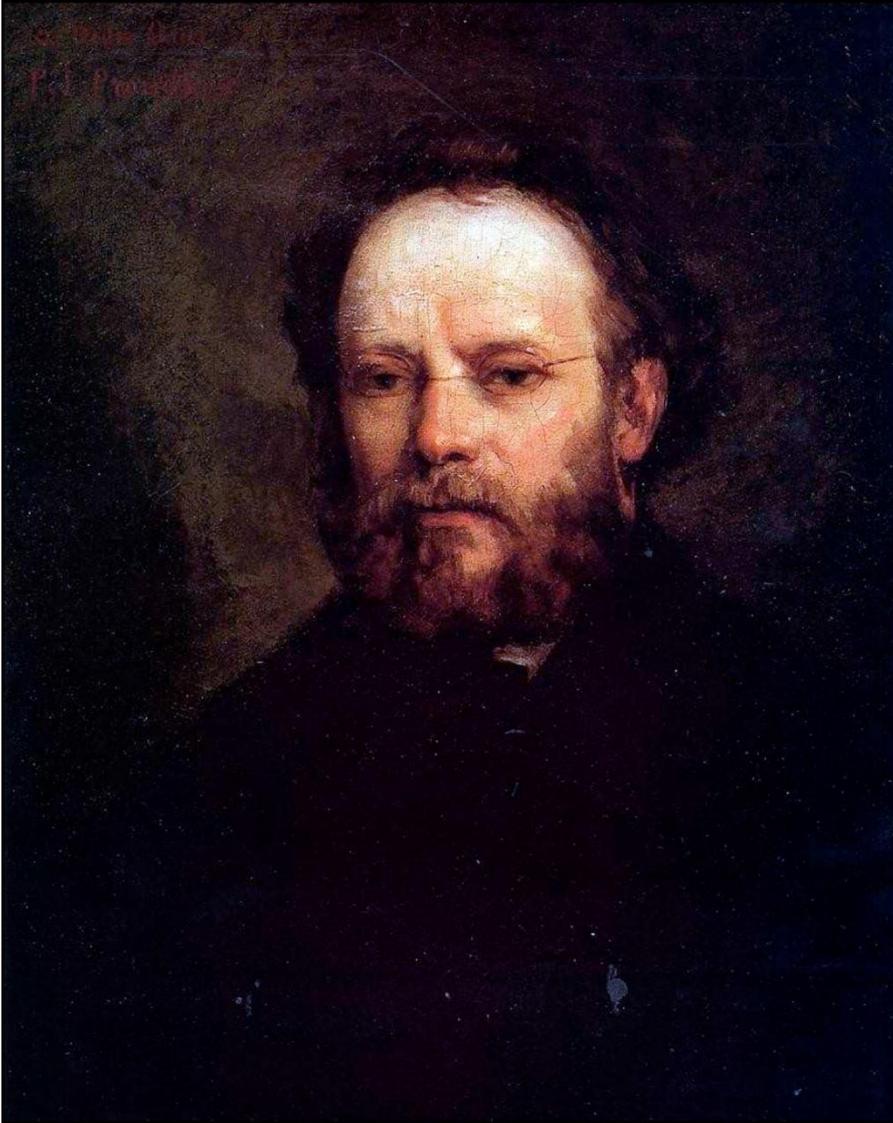


Figura 3.1: Gustave Courbet. Retrato de Pierre-Joseph Proudhon. Óleo sobre lienzo. 55,5 x 72,3 cm. Musée D'Orsay, París. 1865.

460 Reszler, (1973) 75

461 Egbert, “La idea de la vanguardia”, (1970) 77

Courbet pintó a Proudhon en un retrato de 1865 (Figura 3.1), la obra maestra de 1855 *Una alegoría real* (Figura 3.2) y en la obra de 1865 *Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants* en 1853 (Figura 3.3).



Figura 3.2: Gustave Courbet. El estudio del pintor (L'Atelier du peintre): una alegoría real de una fase de siete años en mi vida artística y moral. Óleo sobre lienzo. 361x598 cm. Musée D'Orsay, París. 1855.

El idealismo crítico es una posición críticamente moral que explota el ideal del arte en un esfuerzo por alterar la sociedad. La representación de la desigualdad y la injusticia produce un arte como vida, o un arte al servicio del ideal, tanto como una perspectiva utópica como un caso para el mejoramiento social.

Para Proudhon, Courbet a menudo funcionaba en contradicción. Fue la contradicción de Courbet lo que

inspiró a Proudhon. Proudhon cuestionó cómo Courbet podía inspirar simultáneamente repulsión y celebración en el público. Su respuesta a esta contradicción fue el idealismo crítico específico de las artes que se encuentra en el Realismo, que también se refiere como un arte que es a la vez realista e idealista⁴⁶².



Figura 3.3: Gustave Courbet. Pierre-Joseph et ses enfants en 1853. Óleo sobre lienzo. 147 x 198 cm. Petit Palais, París. 1865.

Jesse Cohn observa que el idealismo crítico es el destino social del arte⁴⁶³. Proudhon vio el arte como una facultad estética universal de la humanidad y argumentó que era

462 Rubin, (1980), 98; Proudhon, (1865/2002) 25

463 Cohn, (2006) 167

inseparable del ideal⁴⁶⁴. El ideal es intangible y a priori bueno. El artista se comunica con él a través de la creación de arte. Este proceso, que unifica el ideal del arte con una realidad social contemporánea, realiza el destino social del arte. El arte debe reproducir lo que existe. Sin embargo, el arte debe estar libre de control porque el arte es un exponente de la libertad que contribuye al orden de la anarquía. El arte debe cumplir con un compromiso moral de mejora. Debido a que la sociedad es desigual, el trabajo críticamente idealista utiliza el ideal del arte para exponer las injusticias y la desigualdad. El idealismo crítico valida el Arte como un lugar especial de diálogo y comunicación. En términos sencillos, el arte puede instigar una discusión entre lo que es y el ideal de lo que podría ser. El arte tiene un propósito moral.

Proudhon se concentra en el papel social del arte y el poder que posee para involucrar o confrontar al espectador con las consecuencias y los síntomas evitables de la vida contemporánea⁴⁶⁵. La obra de Courbet a veces retrataba la

464 Proudhon, (1865/2002) 17, 25; A. Antliff, (2007) 26: “El arte fue un producto del idealismo, aunque idealismo en un sentido proudhoniano, porque la imaginación creativa del artista, como el tema del arte, era inseparable del mundo real. Courbet no sólo reconoció este hecho; *su* realismo convirtió el arte en fines críticos en interés del progreso social, alineando el realismo con el pronóstico de Proudhon para la reconstrucción social a través de críticas deducidas de las condiciones materiales de la sociedad contemporánea”.

465 Proudhon, (2002/1865); A. Antliff, *Anarquía y Arte*, (2007) 21–23

desigualdad de la época, situando al lumpenproletariado dentro del reino elitista del arte elevado (Figura 3.4). Como Bakunin, Courbet encuentra valor de uso en las clases consideradas otras.



Figura 3.4: Gustave Courbet. El picapedrero.
Óleo sobre lienzo. 45x54,5 cm. Colección privada. 1849.

Courbet pintó la vida tal como la veía y no idealizó lo real. Debido a este método, Courbet representó un tipo diferente de ideal, un idealismo crítico⁴⁶⁶. Su forma única de

466 Jesse Cohn define el idealismo crítico: “Lo que Proudhon llama 'el destino social del arte'... no es sólo reproducir lo que existe, sino también criticar lo que existe en referencia a lo que puede y debe existir”. Ver

idealismo crítico tuvo un impacto en los artistas del siglo XIX y, además, su realismo anarquista será defendido por gente como Joseph Stalin, ya que Courbet es considerado como el ideal de Pintura política del realismo social soviético⁴⁶⁷.

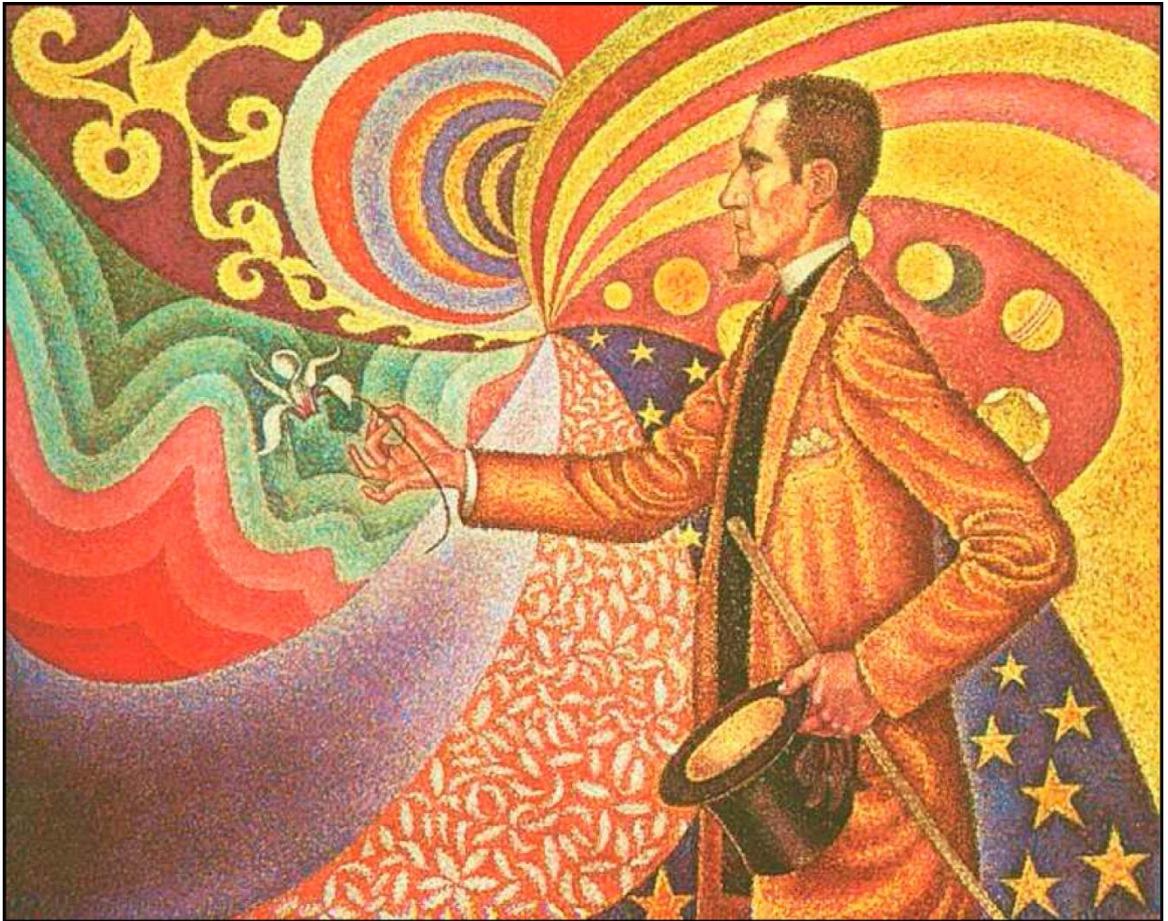


Figura 3.5: Paul Signac. Opus 217. Contra el esmalte de un fondo rítmico con tiempos y ángulos, tonos y matices, Retrato de M. Félix Fénéon en 1890. Óleo sobre lienzo. 73,5 x 92,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. 1890.

Además, se teoriza a Courbet como un precursor del mercado del arte actual, específicamente por su atención y

“Anarquismo, Representación y Cultura,” (2003) 57

467 Egbert, “La idea de la vanguardia”, (1970) 77

manipulación de la demanda del mercado⁴⁶⁸. Courbet es tan paradójico en la muerte como lo fue en vida.

En 1886, durante la Octava Exposición de la Société Indépendante, el anarquista Félix Fénéon (1861–1944) acuñó la palabra Neoimpresionismo para describir una estética especializada extraída de la teoría científica con la intención de acelerar el progreso social (Figura 3.5)⁴⁶⁹. Camille Pissarro (1830–1903) y Paul Signac (1863–1935), destacados anarquistas, contribuyeron a la estética del neoimpresionismo⁴⁷⁰. Una diferencia clave entre el impresionismo y el neoimpresionismo es el papel que juega el individuo en la creación de armonía⁴⁷¹. El neoimpresionismo respondió al impresionismo con una mayor presencia y presión activista política, negociado a través de una estética teóricamente rigurosa, estrategia

468 Isabelle Graw, *High-Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, (Berlín: Sternberg, 2009) 33; Petra ten-Doesschate Chu (ed), *Cartas de Gustave Courbet*, (Chicago: University of Chicago Press, 1992) 267, 599

469 Los miembros principales incluyen a Paul Signac, Camille Pissarro, Lucien Pissarro y Georges Seurat.

470 Véase John Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground*. (1994); A. Antliff. *Anarquía y Arte*, (2007) 37–48; Roby Roslak, *Neoimpresionismo y Francia de fin de siglo: pintura, política y paisaje*, (Ashgate: Burlington, 2007)

471 Antliff, (2007) 39: “La diferencia entre el impresionismo y el neoimpresionismo, explicaría más tarde Signac, era la aplicación 'científica' neoimpresionista del color, en oposición a la 'instintiva”.

acorde con el idealismo crítico⁴⁷². Muchos artistas neoimpresionistas contribuyeron en los periódicos anarquistas y el núcleo de su grupo se comunicaba regularmente con Jean Grave⁴⁷³.



Figura 3.6. Jorge Seurat. Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte (1884). Óleo sobre lienzo. 207,6 x 30 cm. Instituto de Arte de Chicago, Chicago. 1884-1886.

Mientras que el prototipo del neoimpresionismo, el de

472 Roslak, *Estética científica y la Tierra estetizada: la visión paralela del paisaje neoimpresionista y la teoría social anarcocomunista*, PhD Diss (Universidad de California, 1987)

473 Robert L. y Eugenia W. Herbert, "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – 1", *The Burlington Magazine*, (Vol. 102. No. 692, 1960) 472–482; "Artistas y anarquismo: cartas inéditas de Pissarro, Signac y otros – 2", *The Burlington Magazine*, (Vol. 102. No. 693, 1960) 517–522

Georges Seurat (1859–1891) en *La Grande Jatte* (Figura 3.6) y sus *bañistas en Asnières* (Figura 3.7), son disecciones calculadas de la composición de clase y la artificialidad de la vida moderna⁴⁷⁴, otras obras neoimpresionistas representaron los conceptos gemelos de naturaleza y armonía como hecho científico⁴⁷⁵.



Figura 3.7. Jorge Seurat. *Une Baignade, Asnières*. Óleo sobre lienzo. 201x300cm. Galería Nacional, Londres. 1884

Para John Hutton, *In Times of Harmony* (En tiempo de

474 Hutton, (1994) 123,128

475 Roslak, "La política de la armonía estética", *The Art Bulletin*, (1991)

harmonía) de Paul Signac (Figura 3.8) es una representación coherente con la filosofía anarquista⁴⁷⁶.

In Times of Harmony fue producido para el periódico *Les Temps de Jean Grave*.

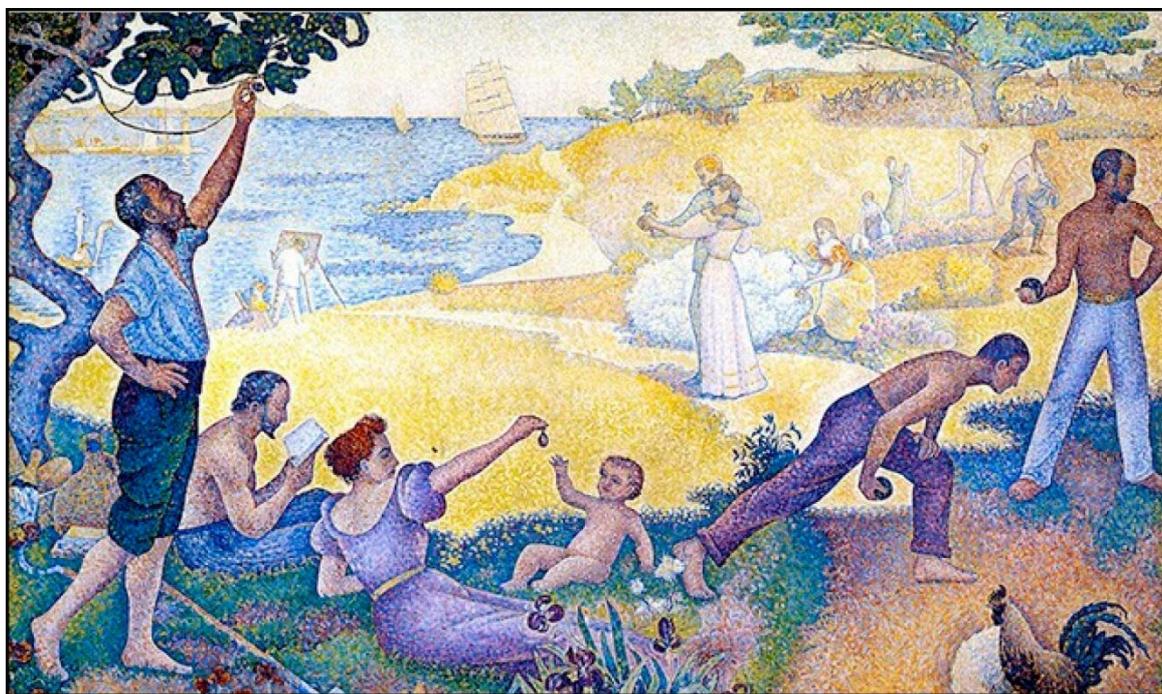


Figura 3.8: Paul Signac. En el tiempo de la armonía: la edad de oro no está en el pasado, está en el futuro. 300 x 400 cm.

Montreuil, Mairie. 1893-1895.

La obra existe como litografía y pintura. Según Hutton, la pintura simbolizaba “todas las facetas de la edad de oro anarquista” y era una representación visual en correlación con los escritos de Grave y Kropotkin⁴⁷⁷. La pintura

476 Hutton, (1994) 135;

477 Ibíd., 137; Ver Anne Dymond, "A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France", *The Art Bulletin*, (Vol. 85, No. 2, junio de 2003) 353–370

representa una escena donde la universalidad del arte, el amor libre y la necesidad de ocio conviven con una descentralización industrial que ya no está en “guerra con la naturaleza”⁴⁷⁸. Signac, autor de un trabajo teórico sobre el neoimpresionismo, defendía que la justicia en la sociología y la armonía en el arte tenían la misma medida⁴⁷⁹. La pintura representa la edad de oro anarquista como una utopía y, a pesar de su composición mediocre, afirma los tropos teóricos comunes de este anarquismo. Grave imaginó un arte libre e igualitario que pudiera facilitar el ingenio personal del individuo único. Paul Signac se hizo eco de este sentimiento cuando escribió que lo que separaba al neoimpresionismo del impresionismo era un uso científico del color en oposición a un uso instintivo que resultaba en una composición racional que producía una "armonía general y una armonía moral".⁴⁸⁰

En tiempo de armonía amplía el idealismo crítico de distintas formas. Una crítica de la sociedad se evidencia por la idea detrás de la representación. Así es como podrían ser las cosas, pero cualquier espectador contemporáneo de la obra habría sabido que la pintura no era una representación de cómo eran las cosas. Una distinción importante es que la

478 Hutton, (1994) 137

479 Paul Signac, (1902) Citado en Robert L. y Eugenia W. Herbert, “Artists and Anarchism: 1,” (1960) 473

480 Signac, *D'Eugene Delacroix au neo-impresionnisme*, (París: H. Floury, 1899) 87–88; Roslak, (1987) 2

idea es lo que sienta el precedente de una manera distinta y nueva. Una pintura mediocre es secundaria al mensaje moral y es el mensaje moral el que impulsa la estética. La habilidad no es un requisito en el sentido tradicional de la ejecución pictórica. Se desarrolla un nuevo tipo de habilidad: la capacidad de transmitir un mensaje codificado que debe decodificarse y extrapolarse de varias maneras. El ideal crítico del arte es fundamental para comprender este cambio en el conjunto de habilidades del artista. En lugar de presentar la perspectiva moral de una determinada sociedad, el artista participa en la manipulación de la sociedad misma a través de la crítica y de un método estético alternativo.

Una forma universal de aplicación del color, extraída de la teoría, es la estrategia del neoimpresionismo y es coherente con los objetivos críticamente ideales de un arte moral. Robyn Roslak demuestra que muchas pinturas neoimpresionistas son visualizaciones de la teoría anarquista, específicamente el concepto de armonía⁴⁸¹. Donald Egbert fijó el campo inicial en 1970 cuando escribió, “la técnica que emplearon los neoimpresionistas, con sus pinceladas fuertemente acentuadas e individuales, que sin embargo se unen en armonía para formar la imagen como un todo, era paralela a la técnica individualista del espíritu comunal del anarquismo comunista⁴⁸². El énfasis en la

481 Roslak, (1987; 1991; 2007)

482 Egbert, *Radicalismo social y las artes*, (1970) 240

observación empírica en la teoría anarquista de Reclus y Kropotkin fueron importantes precedentes. La observación fue la clave para comprender que una relación armoniosa con la tierra era el camino de la sincronización. Destacado por la propiedad comunal y la armonía, el anarcocomunismo fue teorizado en *La ayuda mutua, un factor de evolución* de Kropotkin. Roslak resume esta conexión: “La creencia anarcocomunista de que la cooperación entre los miembros de un sistema social promovía naturalmente sentimientos de bienestar para los individuos involucrados tiene mucho en común con los medios formales y los fines filosóficos del neoimpresionismo, que consistía en colores únicos y discretos que funcionan juntos agradablemente para expresar y promover una condición de armonía psicológica o moral en el espectador”⁴⁸³. Los neoimpresionistas mantuvieron un papel agitador en el espíritu de Reclus y Kropotkin al representar una armonía que interpreta el idealismo crítico de Proudhon⁴⁸⁴. Cada toque de pintura individual en una pintura neoimpresionista invita al espectador a considerar el valor de un todo más grande y armonioso que es indicativo de la naturaleza y la armonía. Colectivamente, las obras neoimpresionistas representan un espacio visual ideal que es crítico, en la idea, con el mundo contemporáneo.

483 Roslak, (1987) 207

484 Hutton, (1994) 162

Los neoimpresionistas eran reacios al realismo y argumentaron que era propaganda, pero compartían el compromiso realista de representar la desigualdad social⁴⁸⁵. Las imágenes románticas del vagabundo, los efectos de la industrialización y las personas en armonía con el paisaje son el contenido de la pintura neoimpresionista⁴⁸⁶. Como París fue una de las primeras ciudades en adoptar la economía de mercado emergente del capitalismo moderno, los artistas se centraron en retratar la pobreza y las consecuencias del rápido cambio industrial⁴⁸⁷. Muchos estaban en deuda con el trabajo de Michel Eugene Chevreul (1786–1889) y Charles Henry (1859–1926) sobre la teoría óptica⁴⁸⁸. Lo que percibieron como el fracaso del capitalismo de economía de mercado moderno llevó a creer que la ciencia, en este caso la óptica, podría proporcionar la evidencia empírica necesaria para alterar la dirección de la sociedad.

Estaban comprometidos críticamente y esperaban que su programa estético, que revelaba que siguiendo las reglas del empirismo científico todos podían crear un arte pictórico perfecto, induciría el progreso social. Las pinturas,

485 Roslak, (1991) 381

486 Hutton, “‘Les Prolos Vagabondent’: Neo–Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur,” *The Art Bulletin*, (Vol. 72, No. 2, 1990); A. Antilff. *Anarquía y Arte*. (2007)

487 *Ibíd.*, (2007) 37–39

488 Roslak, (1991) 387

en un sentido general, son una estrategia de representación que retrata una conciencia moral que requiere una comprensión de la idea detrás de la representación.

Muchos otros artistas de los siglos XIX y XX persiguieron objetivos similares, pero la disección neoimpresionista del lienzo en partes individuales, respaldada por una moral anarquista, es una distinción importante. El desarrollo de la abstracción en la pintura debe mucho al anarquismo. Como tal, es interesante volver a una variedad de prácticas abstractas y conceptuales del siglo XX para ver cómo artistas posteriores revisan y adaptan un modelo teórico críticamente ideal. Yo diría que el trabajo de Barnett Newman (1904–1970) es un ejemplo de pintura críticamente ideal, específicamente por la forma en que deseaba que sus abstracciones representaran una perspectiva moral que pretendía destruir el capitalismo. Para comprender la obra de Newman era necesario comprender el ideal crítico al que aludía su pintura. Haciéndose eco de su colega, el anarquista Paul Goodman, Newman escribe “que los trabajadores desinteresados podrían señalar el camino a seguir por otros, alimentando así una revolución de la conciencia y la evolución de la sociedad”⁴⁸⁹. Al comentar sobre el papel único del artista desde la posición del anarquismo, Barnett Newman escribe:

Lo que le da esperanza al artista es que, aunque está

rodeado de los críticos de arte teóricos y los historiadores del arte –la *Kunstwissenschaftler*– el artista puede crear si está en su mano hacerlo, porque los dogmáticos entre los críticos de arte y los historiadores del arte no saben que están operando en un espejismo y que no existe tal cosa como la “historia” del arte. Así mismo, hay esperanza para el anarquista, porque los planificadores sociales, los politólogos, no saben que lo suyo también es un espejismo y que no existe la ciencia política”⁴⁹⁰.

Newman fue un estudioso del anarquismo filosófico y ya en 1925 teorizó el valor autónomo del artista libre como una expresión única del ego⁴⁹¹. Al igual que los artistas rusos Olga Rozanova (1886–1918), Wassily Kandinsky (1866–1944) y Alexander Rodchenko, teorizó un arte libre de sistemas dogmáticos y libre de influencia europea.⁴⁹² Newman argumentó que la verdadera intención de la pintura expresionista abstracta era muy diferente de la que generalmente se le asigna, una lectura que glorificaba la libertad y la prosperidad de una nación que abrazó el capitalismo, y sostenemos que su obra es sintomática del

490 Barnett Newman, *Barnett Newman: Escritos y entrevistas seleccionados*, (ed) John P. O'Neill, (Nueva York: Knopf, 1990) 51–52

491 Schoenfeld, *Un arte sin dogmas*, (2002) 5

492 *Ibíd.*, 7, 171–172; Gurianova, (2001) 67; Rose–Carol Washton Long, “Ocultismo, anarquismo y Abstracción: el arte futurista de Kandinsky”, *Art Journal*, (Vol. 46. No. 1, 1987) 43

idealismo crítico. Al igual que Camille Pissarro en el siglo XIX, Newman emerge como el teórico del grupo de pintores ahora generalizados como expresionistas abstractos⁴⁹³. De esta manera, su *Onement One* (Figura 3.9) está informada por el idealismo crítico para proponer una idea de lo que podría ser, pero en este caso ocurre en la abstracción.

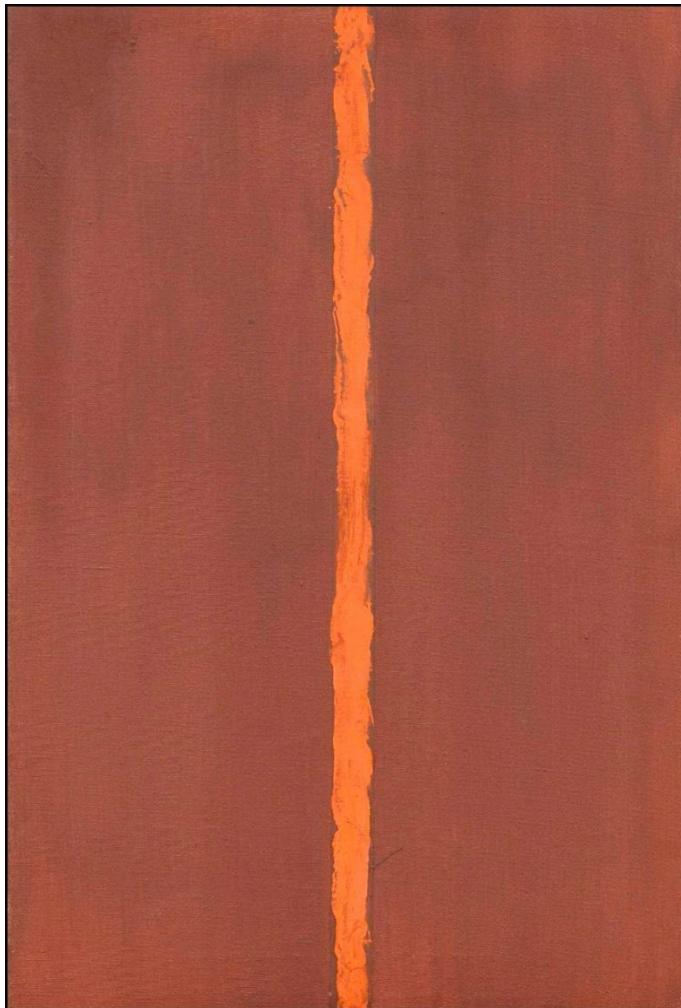


Figura 3.9: Barnett Newman. *Onement One*. Óleo sobre lienzo. 69,2 x 41,2 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1948.

493 Hellstein, (2010) 133: Tom Hess señala que Newman es el ejemplo de Action Painting.

La influencia de Newman tuvo mucho efecto: David Craven señala que la filosofía anarquista fue una gran influencia dentro de la Escuela de Nueva York y la investigación de Valerie Hellstein profundiza en la conexión. Mark Rothko (1903–1970), Robert Motherwell (1915–1991) y Clyfford Still (1904–1980) se destacan por sus simpatías anarquistas⁴⁹⁴. Incluso Ad Reinhardt (1913–1967), el comunista de larga data, se destaca por simpatizar con las teorías radicales que informaron la atmósfera social de The Club, ubicado en 39 East Eighth Street en la ciudad de Nueva York.

Meyer Schapiro (1904–1996) argumentó que los expresionistas abstractos y los pintores de acción promovieron un espíritu crítico que pretendía criticar el capitalismo multinacional dominante de la América de la posguerra. El expresionismo abstracto y la pintura de acción problematizaron el papel del individuo. Según Schapiro: “el artista de hoy crea un orden a partir de elementos variables desordenados, en mayor medida que el artista del pasado... una especie de orden que al final conserva el aspecto del desorden original como manifestación de la libertad”⁴⁹⁵. Para Craven, la pintura de acción (*action painting*), como Shapiro teorizó, era una posición crítica contra el giro posterior a la Segunda Guerra Mundial hacia la

494 Ibíd., 73

495 Ibíd., 75; Meyer Schapiro, "La calidad liberadora del arte de vanguardia", *Art News*, (Vol. 56 No. 4)

automatización total y la innovación tecnológica. Su posición críticamente ideal era la de la entropía.

El espacio críticamente ideal del arte ve un desarrollo paralelo en la vanguardia japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Estos eran artistas que se comprometían con las condiciones culturales, políticas y económicas del Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su idealismo crítico cuestionó la naturaleza del arte y su relación con la trayectoria social dominante, especialmente en lo que se refiere a las primeras etapas de la economía global de la posguerra y cómo encaja la identidad japonesa en ella. Desarrollaron fuertes lazos con las vanguardias euroamericanas posteriores a la Segunda Guerra Mundial y con ellas produjeron un arte internacional que revisó y amplió los temas anarquistas de principios del siglo XX en el arte. Describiendo la conexión de las vanguardias euroamericana y japonesa, Alexandra Munroe escribe: “las actividades de ambos grupos representaron un resurgimiento del interés por las sensibilidades anarcoculturales de principios del siglo XX, específicamente el dadaísmo”⁴⁹⁶. La atención de Marcel Duchamp a la idea de arte fue retomada con particular rigor. Fue visto como un espíritu afín y la idea del arte tiene prioridad sobre la representación en el arte de vanguardia japonés. En Japón, Duchamp fue introducido a la vanguardia por el poeta

496 Alexandra Munroe, *Arte japonés después de 1945: Scream Against the Sky*, (Nueva York: Harry N. Abrams, 1994) 276

surrealista Takiguchi Shuzo (1903–1979), quien comenzó a escribir sobre él en 1937, antes de su resurgimiento en la vanguardia estadounidense⁴⁹⁷. A Takiguchi se le conoce como “el abuelo de la vanguardia japonesa⁴⁹⁸. Mantiene estrecho contacto con los artistas de la ciudad de Nueva York Robert Rauschenberg (1925–2008), Jasper Johns y John Cage (1912–1992), intercambiando ideas sobre arte y teoría. Supervisa la construcción de una copia autorizada de la obra de Duchamp *Large Glass* (3.10), traduce, edita y diseña la *Antología* de Duchamp⁴⁹⁹. El uso del lenguaje de Duchamp es un punto de partida para Takiguchi, quien teoriza un dispositivo antisentido que puede fusionar palabra e imagen para producir una estructura mínima similar al Haiku, Renga y el Zen Koan⁵⁰⁰. Sobre la obra de Duchamp, Takiguchi escribe: “Duchamp ha reducido los lazos fatales entre el arte y la existencia humana a las relaciones más comunes en la vida cotidiana... los 'readymades' existen como un monumento, por así decirlo, de lo invisible visible”⁵⁰¹.

El trabajo de Duchamp fue inspirador porque atacó todas

497 Ibíd., 215

498 Ibíd., 216

499 Munroe, *Avant–Garde Art in Postwar Japan: The Culture of Radical Critique 1951–1970*, PhD Diss (Universidad de Nueva York, 2004) 279

500 Ibíd., 280–281

501 Ibíd., (1994) 216

las convenciones del arte y, sin embargo, defendió críticamente el espacio ideal del arte; que es otro tipo de invisible visible.

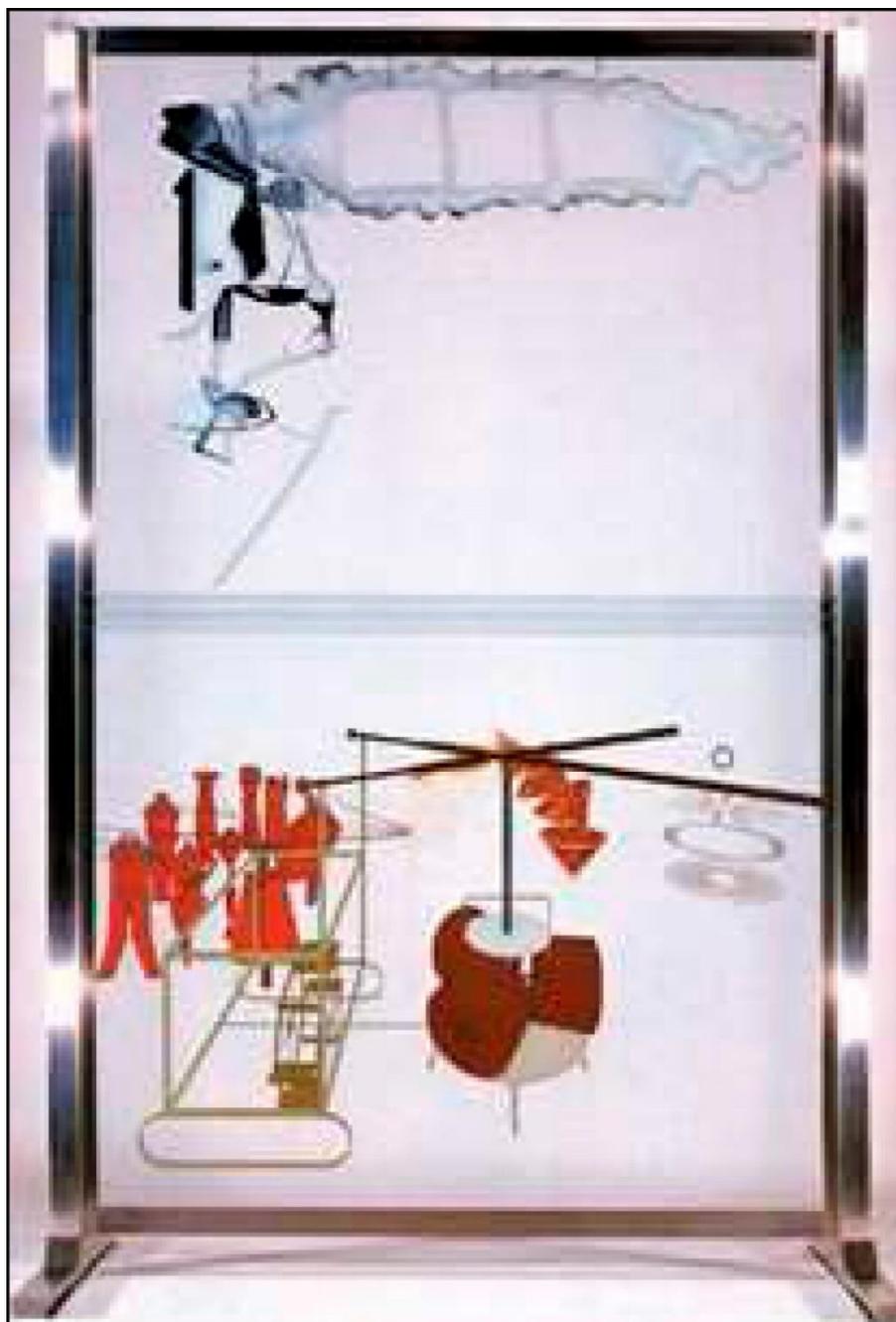


Figura 3.10. Marcel Duchamp. La novia desnudada incluso por sus célibes.
277x175cm. Versión de Tokio.
Museo Komaba, Universidad de Tokio. C. 1966

Los miembros de Tokyo Fluxus ofrecen una importante contribución al radicalismo transnacional de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial⁵⁰². También son influyentes las estrategias de azar e indeterminación de John Cage. Muchos miembros de Tokyo Fluxus eran compositores y algunos asistían a las clases de Cage en la New School de la ciudad de Nueva York⁵⁰³. Cage promovió la máxima de “dejar que los sonidos sean ellos mismos”⁵⁰⁴. Entre las vanguardias de Tokio, el Taller Experimental e Ichiyanagi Toshi colaboran con Cage y David Tudor (1926–1996).

Sus actuaciones en Tokio se denominan colectivamente "John Cage–Ichiyanagi Choque"⁵⁰⁵. Estas colaboraciones sientan un importante precedente para Fluxus, que Ken Friedman contextualiza: “No se trata simplemente de darse cuenta de que las fronteras no cuentan, sino de que en los temas más importantes no hay fronteras”⁵⁰⁶. Fluxus se propuso producir un arte críticamente ideal, situacional y sin fronteras.

Alexandra Munroe escribe que Fluxus era una utopía

502 Munroe, (2004) 232

503 Ibíd., 287

504 Ibíd., 286

505 Munroe, (1994) 218

506 Ibídem.; Munroe, (2004) 306 n. 33; Ken Friedman, “Fluxus & Co.”, MS sin fecha, 4

anarcosocialista (Figura 3.11)⁵⁰⁷. El colectivo transnacional contaba entre sus miembros con veintitrés colaboradores de Japón⁵⁰⁸.

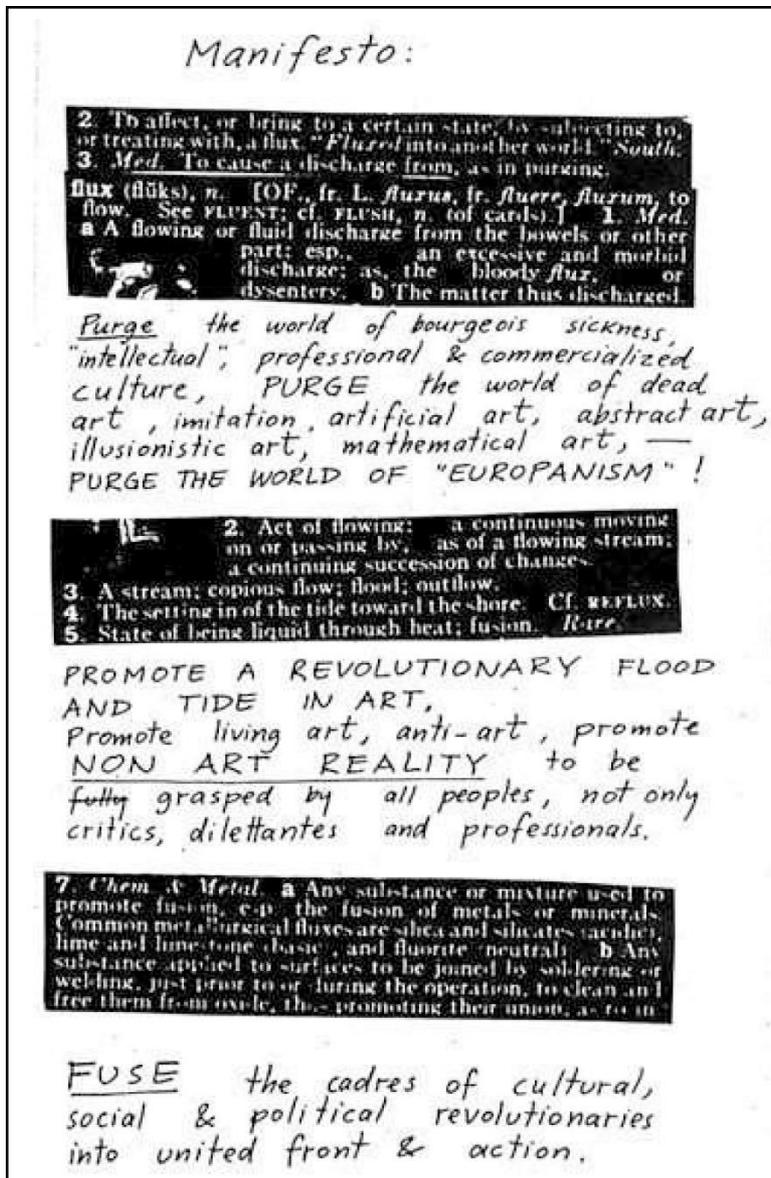


Figura 3.11: Jorge Maciunas. El Manifiesto Fluxus. Finca de Jorge Maciunas. 1963. Web: <http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas-manifesto.html>

507 Ibíd., (1994)

508 Ibíd., (2004) 305

Fluxus tomó al dadá como precedente. George Maciunas (1931-1978) utilizó inicialmente Neo-Dada como título para el grupo⁵⁰⁹. El acontecimiento transnacional del dadá, que Maciunas tomó como punto de partida, representó una ruptura radical con las convenciones artísticas. Dada comenzó en febrero de 1916⁵¹⁰, aunque sus primeras manifestaciones datan de la ciudad de Nueva York alrededor de 1915⁵¹¹. La rama de Zúrich estaba formada por un grupo de artistas y escritores disidentes que se habían encontrado en Suiza para evadir la destrucción de la Primera Guerra Mundial. Abrieron un club nocturno y una galería llamado Cabaret Voltaire. Allí un escenario abierto fue bombardeado con una mutación artística individualizada, idiosincrásica y concentrada del anarquismo filosófico. Se cultivó una atmósfera de caos para mediar en el verdadero caos de la Primera Guerra Mundial. Exposiciones de obras cubistas, expresionistas alemanas y futuristas se realizaron con regularidad, al igual que lecturas de la obra de Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1918) y Andre Salmon

509 Astrit Schmidt-Burkhardt, *Máquinas de aprendizaje de Maciunas: de la historia del arte a una cronología de Fluxus*, (Viena: Springer, 2011)

510 Papanikolas, *Anarchism and the Advent of Paris Dada*, (2010) 4; Para el estudio más completo sobre dadaísmo, véase *Crisis de las artes en 10 volúmenes* de Stephen Foster: una historia de dadaísmo.

511 Hans Richter, “En memoria de Marcel Duchamp”, *Marcel Duchamp en perspectiva*, (ed) Joseph Masheck (Cambridge: De Capo Press, 2000)

(1881–1969)⁵¹². Hugo Ball (1886–1927) escribe sobre el Cabaret Voltaire: “su único propósito es llamar la atención, más allá de las barreras de la guerra y las nacionalidades, sobre los pocos espíritus independientes que viven para otros ideales”⁵¹³.

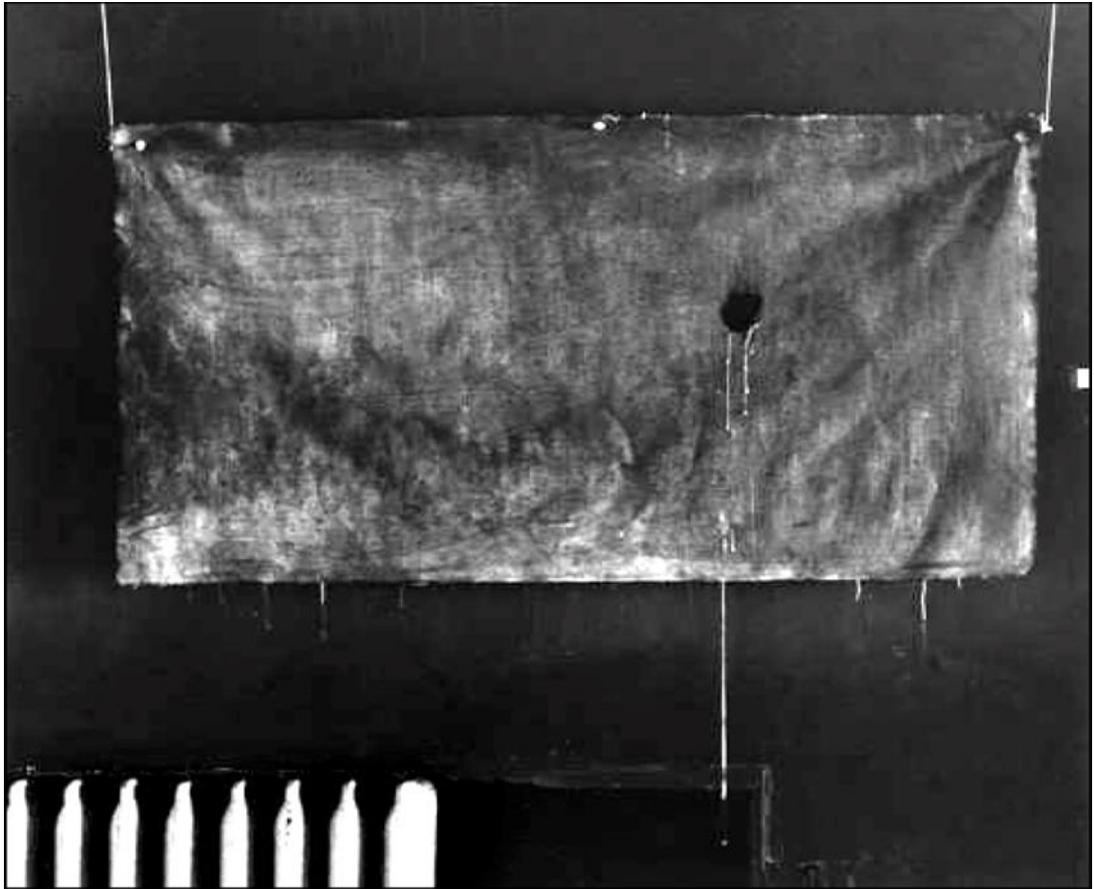


Figura 3.12: Yoko Ono. Pintura ahumada: lienzo ligero o cualquier pintura terminada con un cigarrillo en cualquier momento por cualquier período de tiempo. Ver el movimiento de humo. La pintura termina cuando todo el lienzo o la pintura desaparecen. Vista de instalación AG Gallery, Nueva York, 1962. Foto de George Maciunas.
Colección Gilbert y Lila Silverman Fluxus, Detroit.

512 Papanikolas, (2010) 98

513 Ibíd., 4

Dada como movimiento estuvo contra el Estado y esta política es evidente en publicaciones como el *Manifiesto Dadá* de 1918⁵¹⁴. A pesar del nihilismo atribuido al Dada de Zúrich, el Manifiesto Dada termina así: “Libertad: Dada Dada Dada, un estruendo de colores tensos, y entrelazamiento de opuestos y de todas las contradicciones, grotescos, inconsistencias: VIDA”. Dada abrazó la vida a través de una negación de los absolutos. Propusieron una *nada creativa* que requería una posición moral consistente con el idealismo crítico. Leonard Aldea postula que Dada fue una búsqueda de libertad espiritual. Él observa de Dada que su anarquismo era consistente con la libertad espiritual: "La búsqueda de la libertad espiritual y la dignidad del ser humano, la fascinación de los dadaístas con la idea de una obra de arte total y el uso creativo positivo que hicieron de lo que de otro modo serían técnicas anarquistas" (como el azar y la descontextualización) no pueden vincularse de ninguna manera con el nihilismo"⁵¹⁵. Esto está en consonancia con la meditación de Hans Richter sobre el arte de Dada; escribe: “Una obra de arte, incluso cuando pretende ser anti-arte, se afirma irresistiblemente como una obra de arte. De hecho, la frase de Tzara 'la destrucción del arte por medios artísticos' significa simplemente 'la destrucción del arte para construir un

514 Ver Lucy Lippard (ed), *Dada's on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*, (Nueva York: Dover, 1971) 13

515 Procedimientos, *Modern Theology*, (Vol: 29, No: 1, 2013) 158

nuevo arte'" ⁵¹⁶. Fluxus fue una extensión de Dada y los dos son ejemplos de idealismo crítico.

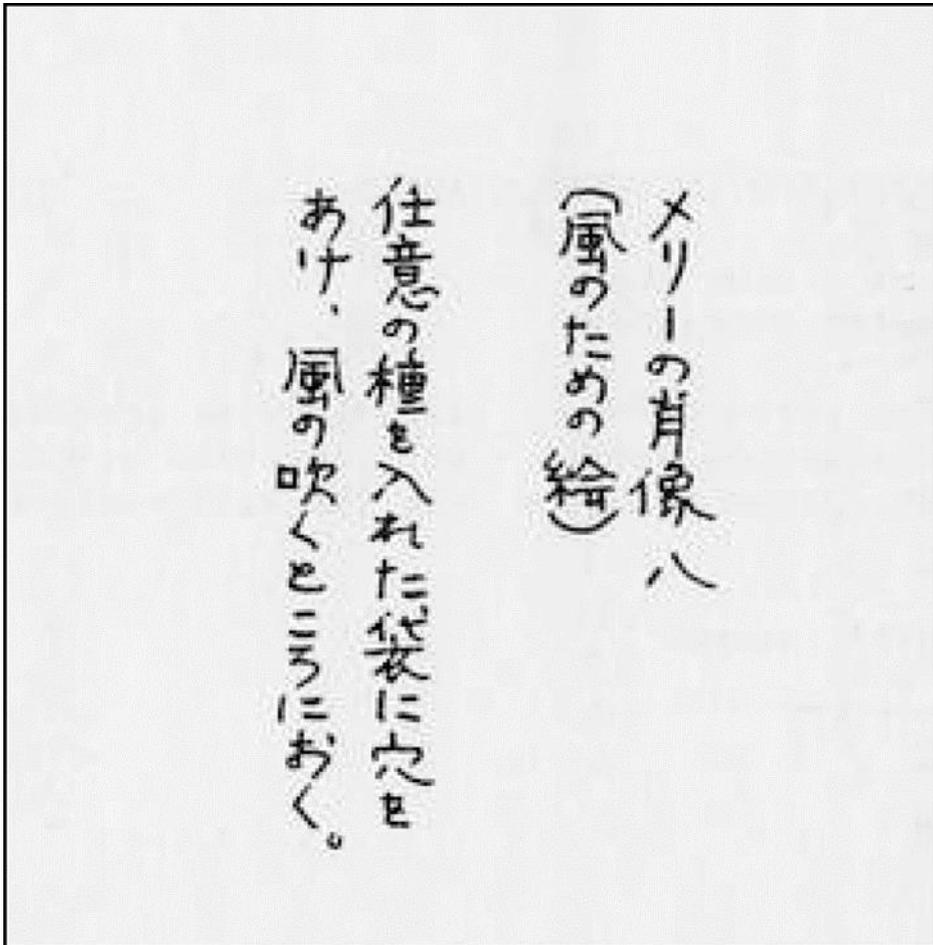


Figura 3.13: Yoko Ono. Pintura para el viento. Instrucciones de pintura escritas en japonés. Copyright Yoko Ono. 1961.

Según Jon Hendricks, Fluxus tenía veintitrés miembros de Japón. Incluidos entre ellos estaban Yoko Ono, Ichiyangi Toshi, Ay-O y Arakawa Shusaku. Munroe señala que “fueron adoptados y asimilados como médiums de la

516 Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (Londres: Thames and Hudson, 1965) 164

estética antirracionalista del mundo no occidental”⁵¹⁷. Cabe destacar a Ono, quien creó *las pinturas de instrucciones* que pedían que se realizase una tarea⁵¹⁸. En 1961, Ono expone en la Galería AG de George Maciunas en la ciudad de Nueva York (Figura 3.12). Quienes ingresaban a la galería eran conducidos individualmente por Ono a cada una de sus piezas, que consistía en una hoja de papel con instrucciones escritas. Recitó las obras. En 1962, Ono expuso las obras en Tokio y se omitió la ejecución de las obras. Las instrucciones estaban escritas a mano por su colega Ichiyanagi (Figura 3.13)⁵¹⁹. La exposición constaba de veinte hojas de papel pegadas a las paredes. Munroe señala que este es uno de los primeros ejemplos de arte instructivo⁵²⁰. Ono mostró

517 Munroe, (2004) 283

518 Un ejemplo es *Smoke Painting*, que instruía al espectador a quemar un lienzo sin rayar.

519 *Ibidem.* (2004) 295–296

520 *Ibid.*, 294–295: “La importancia de la exposición en la AG Gallery de Ono en la historia de Fluxus y el arte conceptual ha salido a la luz recientemente. Junto con sus ahora históricos conciertos de 1961 en Village Gate y Carnegie Recital Hall, los críticos contemporáneos como Jill Johnston de *Village Voice* estaban "alternativamente estupefactos y excitados" por el arte de Ono. Nunca antes había existido nada parecido. Las estrategias radicales de Ono se adelantaron al menos cinco años al discurso crítico sobre la 'desmaterialización del objeto de arte' enmarcado por Lucy Lippard, un discurso que definía 'una obra en la que la idea es primordial y la forma material secundaria, ligera, efímera, barata', sin pretensiones y/o 'desmaterializado'. De hecho, los primeros trabajos de Ono en Nueva York desde 1960 hasta su partida a Tokio a principios de 1962 dieron forma a una estética de 'idea art' que fue fundamental para el movimiento Fluxus de George Maciunas, que fundó oficialmente en el verano de 1961, y eso abrió

que lo necesario no era la pintura, sino la idea de la pintura como signo–función. El artista podría ser críticamente ideal asumiendo la función–signo.

Al estar su papel en el trabajo completamente alejado de cualquier conjunto de habilidades, reprodujo una serie de ideas escritas por un colega, lo que señaló su papel como facilitadora de la idea que produjo un arte críticamente ideal: qué es y qué podría ser.

Nada creativa:

Nada creativa de Max Stirner es un precedente importante para el individualismo radical del artista y el reordenamiento radical del objeto de arte que caracteriza el arte moderno y contemporáneo. Además de la misión social críticamente ideal de su arte, Courbet fabricó una *nada creativa* en la tradición del egoísmo. El método aprovecha la labor única del artista como crítico astuto de lo contemporáneo y creador único de cosas. Courbet fue más que sus pinturas. Diseñó una personalidad para ampliar aún más la idea detrás de sus representaciones. En este sentido, Courbet anticipa al artista Julian Stallabrass en la

el camino para las prácticas de Arte Conceptual de mediados de la década de 1960”.

zona de la libertad⁵²¹. Como tal, el yo artístico de Courbet fue construido intelectualmente y precede a aquellos artistas que toman una posición de nada creadora⁵²². Se caracterizó por una grandilocuencia temeraria sumada a una actitud general contrainstitucional, que resultó en infamia pública⁵²³. Podría decirse que Courbet sentó un precedente: uno podría tener una carrera artística sin el reconocimiento de la academia y, de hecho, la academia llegó a parecer anticuada en comparación con el poder puro del individuo⁵²⁴.

Esta atención al diseño individual del artista fue un precedente importante para que los artistas empujaran la construcción de su identidad hasta el punto de la ruptura. Adaptar la *nada creativa* a la práctica del arte es postular la individualidad del artista como una construcción social. Si el artista es libre de construir su propia personalidad negando las formas externas de coerción, se convierte en un significante. Debido a que la práctica de vanguardia captura todas las formas sociales con el propósito de un uso formal, lo que Burger llama medios artísticos, entonces la *nada*

521 Stallabrass, *Art Incorporated*, (2004) 3: “la profesión del artista es tan popular... porque ofrece la perspectiva de un trabajo que aparentemente está libre de una especialización estrecha”.

522 TJ Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, (Berkeley: University of California Press, 1973) 24

523 Proudhon, (1865/2002) 9–10

524 Rubin, *Realismo y Visión Social*, (1980) 14–15

creativa es la posición del artista individual. Son libres de hacer lo que crean conveniente y de introducir nuevos perímetros institucionales.

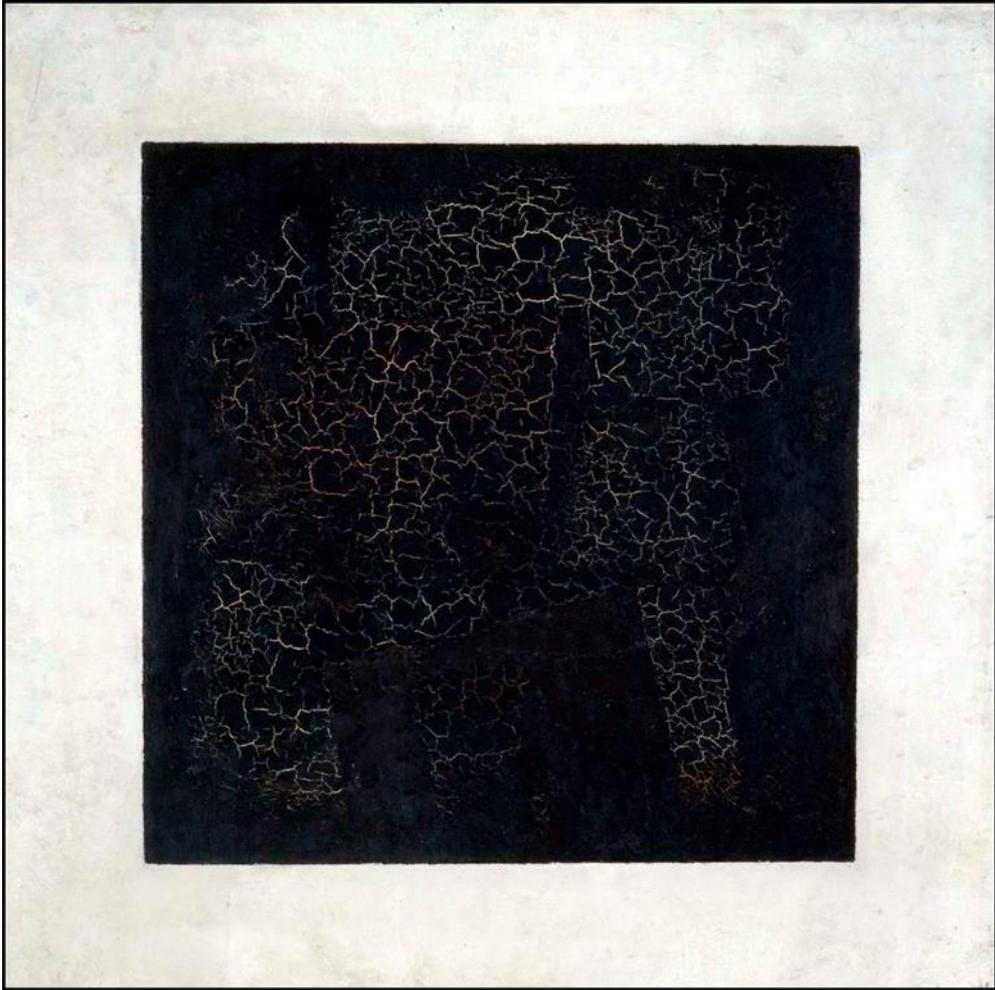


Figura 3.14: Kazimir Malévich. Cuadrado Negro. Óleo sobre lienzo. 106x106cm. Museo Ruso, San Petersburgo. 1915

En los primeros años de la vanguardia rusa, el suprematismo era un movimiento artístico anarquista que estaba directamente informado por el pensamiento de Stirner⁵²⁵. Kazimir Malevich describió el suprematismo

525 A. Antliff, "Verdaderos creadores: artistas rusos de la revolución anarquista", *Anarquía y arte*, (2007) 71–96

como un “arte sin objeto” que estaba libre de representación y fundado dentro de “la pureza de las formas abstractas”⁵²⁶.

Extraído de la teoría estética del vacío, Malevich buscó crear de la nada⁵²⁷. Gurianova señala que la nada de Malevich, como *Black Square* (Cuadrado negro, Figura 3.14), se encuentra en su objetualidad material: *Black Square* es un objeto. Se caracteriza por una calidad hecha a mano. La textura, la pincelada y la línea revelan un componente humano en el método de trabajo⁵²⁸. Malevich anuncia su presencia “a través del contacto físico, la voluntad creativa del autor, y a través de su desafío provocador”⁵²⁹. El programa estético del suprematismo era una ideología absoluta y antiteleológica que buscaba lograr la “nada” o la entropía⁵³⁰. Promovió un concepto utópico y una ley universal objetiva que Gurianova argumenta fue una forma de resistencia al capitalismo de consumo⁵³¹. Las pinturas de Malevich se podían colgar de cualquier forma y eran un intento de “ir más allá del cero”⁵³². Gurianova escribe: “Todas las composiciones suprematistas de Malevich se

526 Gurianova, (2012) 187

527 Ibíd., 186–187

528 Ibíd., 188

529 Ibídem.

530 Ibíd., 189

531 Ibídem.

532 Ibíd., 191

basan en su tesis de que el arte es la capacidad de crear una construcción pictórica pura que surge de la interacción continua entre forma, color, peso, velocidad y dirección del movimiento”⁵³³. La forma pictórica era importante y era igualmente importante exceder los límites de la pintura. Malevich encontró una nada creativa e intentó superarla.

Alexander Rodchenko, al menos en sus primeros años e incluso después del golpe de Octubre de 1917, fue un anarquista militante que “defendió celosamente su punto de vista anarquista contra nadie”⁵³⁴. Era discutidor y egocéntrico, y esto anticipó la dirección que tomó una vez alineado con la política artística del Estado soviético⁵³⁵. En 1919, Rodchenko era un anarcoartista que describía su pintura como “superficies planas verticales, pintadas de un color adecuado e, intersecándolas con profundidad, descubro que el color sirve meramente como una convención útil para separar un plano de otro y para traer aquellos elementos que indican la profundidad y sus intersecciones”⁵³⁶. Malevich presentó el pensamiento de Stirner a Rodchenko, quien luego desplegó el egoísmo de Stirner en un intento de superar a su mentor Malevich. Rodchenko intentó dejar de pintar por completo en 1921

533 Ibíd., 192

534 Ibíd., 226; *La vanguardia rusa temprana 1908–1918: la estética de la anarquía*, (2001) 276

535 A. Antliff, (2007) 89

536 Ibíd., 81–82

(Figura 2.5).

Vladimir Tatlin (1885–1953) escribió que había dejado de lado todos *los ismos* para acabar con la tradición y realizar un “aliento de anarquía en el arte”⁵³⁷.



Figura 3.15: Vladimir Tatlin. Contrarrelieve de esquina. Hierro, cobre, madera y cuerdas. 71x118cm. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo. 1914.

Su escultura consistió en formas no figurativas de varios colores y texturas removidas de la superficie del cuadro para incorporar el espacio frente al plano del cuadro⁵³⁸. Tatlin llamó a estas esculturas una “selección de materiales”, que, si bien no eran pinturas, contenían características estructurales similares a la obra abstracta de

537 Ibíd., 79

538 Ibíd., 80–81

sus contemporáneos⁵³⁹. Allan Antliff teoriza que las esculturas en contrarrelieve de Tatlin son una especie de puerta de entrada, por la que Tatlin instó a sus colegas a atravesar y realizar el camino de la anarquía (Figura 3.15)⁵⁴⁰.

Por lo tanto, la *nada creativa* puede entenderse como una actitud de vanguardia en la que todo el material se vuelve utilizable como tal, y esto se hace eco del pensamiento de Stirner, quien postulaba que todas las formas debían consumirse.

Malevich también escribió sobre su propio trabajo desde una perspectiva anarquista. En “To The New Limit” (Hasta el nuevo límite), escribe: “Estamos revelando nuevas páginas de arte en los nuevos amaneceres de la anarquía... La insignia de la anarquía es la insignia de nuestro ego, y nuestro espíritu, como un viento libre, hará que nuestro trabajo creativo revolotee en los amplios espacios del alma. Tú que eres audaz y joven. Lava el toque de las autoridades dominantes. Y limpia, encuentra y construye el mundo en la conciencia de tu día”⁵⁴¹. Para complementar sus ideas escritas, Malevich produjo la serie *Blanco sobre blanco* (Figura 3.16), que se exhibió en 1919 en la *10ª Exposición estatal sobre creación no objetiva y suprematismo*. Para Malevich, el color quitaba el estado de ánimo necesario

539 Ibid., 80, 95 n. 39

540 Ibid., 81

541 Ibid., 83; Gurianova (2001) 280

para enfrentarse al suprematismo, al que había que enfrentarse filosóficamente.

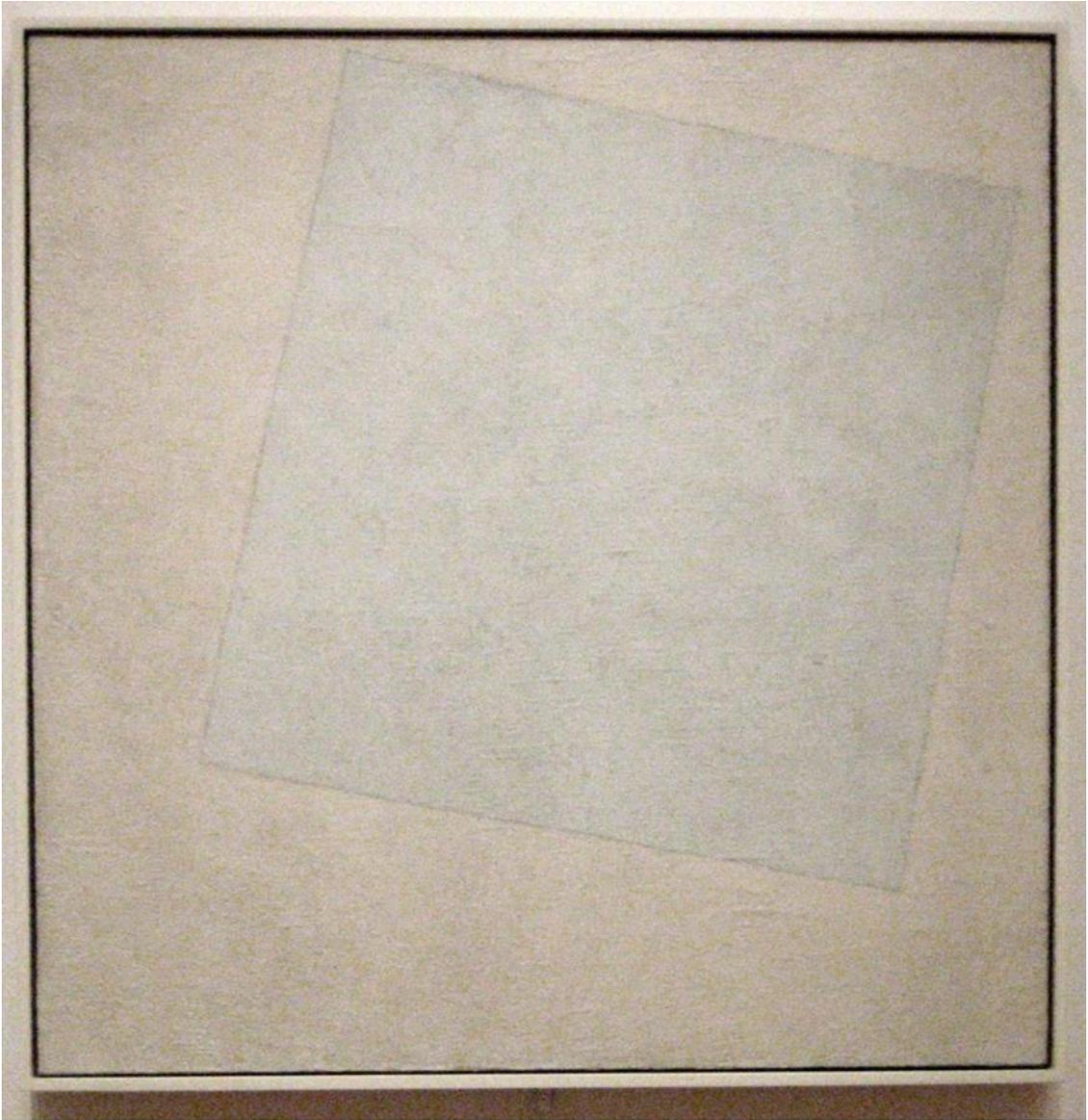


Figura 3.16: Kazimir Malevich. БѢ Mauritanien (Composición Suprematista: Blanco sobre Blanco). Óleo sobre lienzo. 79,4 x 79,4 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1918.

El trabajo de blanco sobre blanco obliga al ego a liberarse. Escribe: “En las blancas profundidades libres, la eternidad,

está ante ti”⁵⁴². En la misma exposición, Rodchenko exhibe la serie *Negro sobre negro* (Figura 3.17) y, según Antliff, usó a Stirner contra Malevich para “asesinar el suprematismo y lograr la autojustificación de su propio ego, que era su propio yo y no su esencia”⁵⁴³.

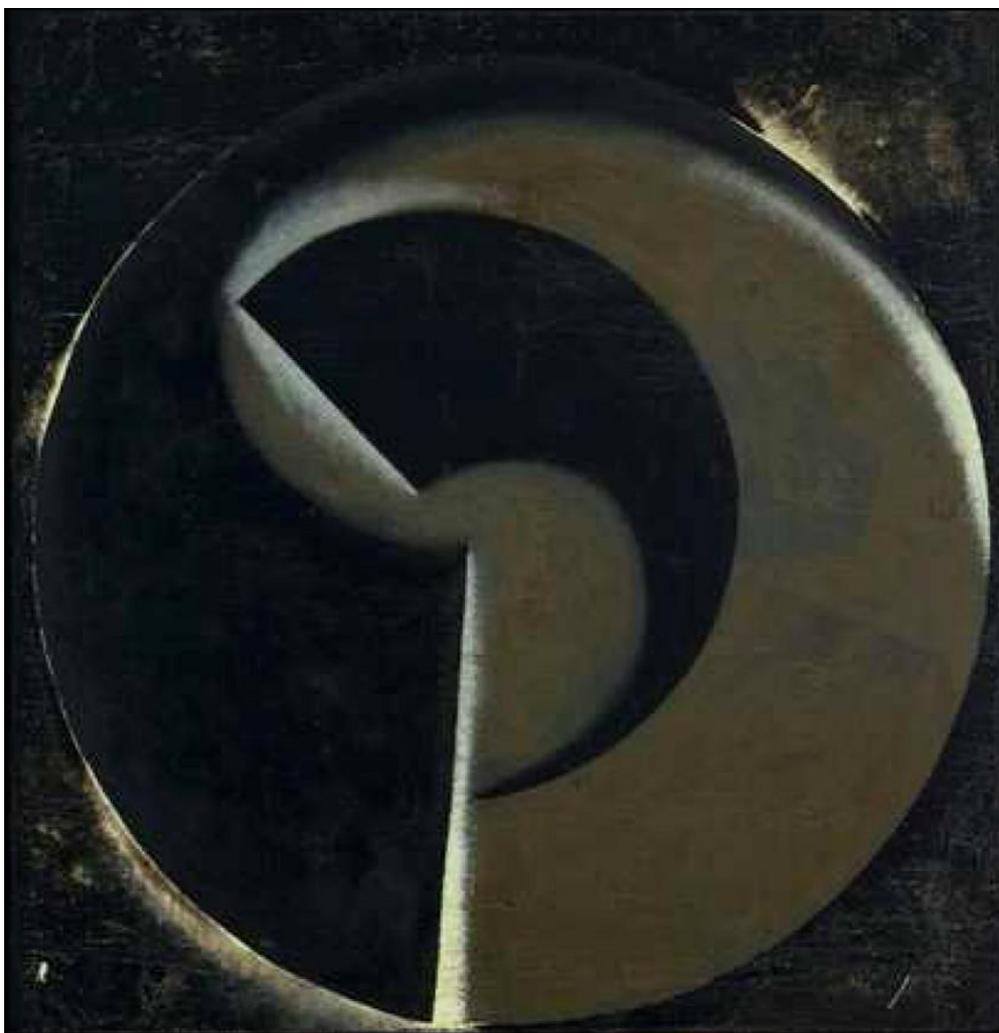


Figura 3.17: Alexander Rodchenko. Pintura No Objetiva n° 80 (Negro sobre Negro). Óleo sobre lienzo. 81,9 x 79,4 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1918.

542 Ibíd., 84

543 Ibíd., 87

Rodchenko distribuyó un manifiesto titulado *El sistema de Rodchenko* en el que citaba directamente a Stirner: “He puesto mi asunto en nada”⁵⁴⁴.

Estas diferentes lecturas de Stirner encontradas en Rodchenko y Malevich apuntan hacia la maleabilidad del concepto de la *nada creativa*.

Malevich y Rodchenko producen egoísmos únicos que son autoindulgentes y, sin embargo, tienen la intención de producir un efecto social. Su uso de una *nada creativa* requería una mejora moral o corría el riesgo de la desintegración total del arte, y esto es consistente con la teorización de Stirner del trabajo único del artista, que podría producir una producción egoísta e individual.

Por lo tanto, los miembros de la vanguardia rusa toman un espacio críticamente ideal de *nada creativa* para producir un trabajo artístico único definido por el individuo.

Marcel Duchamp fue un influyente artista anarquista que contribuyó a la fundación de un arte de pura idea y al desarrollo de una *nada creativa* específica del arte. Duchamp pasó mucho tiempo en la ciudad de Nueva York durante la década de 1910. Su *Desnudo bajando una escalera* (Figura 3.18), fue argumentado por Herbert Read como una forma cinética de futurismo, y la pintura inspiró a

544 Ver Stirner, (1995) 326, 376

Guillaume Apollinaire a postular que Duchamp “reconciliaría el arte y la gente”⁵⁴⁵.



Figura 3.18: Marcel Duchamp. Desnudo bajando una escalera, No.2. Óleo sobre lienzo. 147 x 89,2 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. 1912.

545 Herbert Read, *Una historia concisa de la pintura moderna*, (Nueva York: Praeger, 1959) 114

Duchamp y su círculo despertaron la ira de la vanguardia de la ciudad de Nueva York con el *ready-made*, que posiblemente se han convertido en muestras de algunas de las obras de arte más importantes del siglo XX. Estuvo vagamente asociado con el dadaísmo de Nueva York, el dadaísmo de París, el surrealismo, el neodadaísmo, el nuevo realismo, Fluxus, fue un precursor del arte de instalación y un protoconceptualista. Hay una razón por la que Duchamp es considerado uno de los artistas más importantes del siglo XX; es porque sus ideas infectaron todas las posiciones.⁵⁴⁶

Es un destacado anarquista y comentó en 1959 que la razón por la que se llamó a sí mismo “an-artista” era crear un juego de palabras con “artista y anarquista”⁵⁴⁷.

Duchamp fue lector de Max Stirner y de *El Ego y su propiedad*⁵⁴⁸. Antes de su llegada a la ciudad de Nueva York, Duchamp estuvo en Munich estudiando la obra⁵⁴⁹. A partir de este estudio, Duchamp lleva las ideas de Stirner mucho más allá de lo que nadie había hecho en el ámbito de la estética, anticipando la eliminación completa del objeto de arte tangible y su transición de forma material a idea

546 John Chandler y Lucy Lippard, “La desmaterialización del arte”, *Changing: Essays in Art Criticism*, (EP Dutton: Nueva York, 1971) 268

547 Girst, “(Ab) Usando a Marcel Duchamp, ” (2003)

548 Antliff, (2001) 91; (1998) 168

549 *Ibíd.*, (2007) 53–54; Papanikolas, (2010) 8

desmaterializada⁵⁵⁰. Extendió los puntos liminales de la objetualidad y la autoría en un aparente esfuerzo por ganar en el juego del arte. Como señaló John Cage, Marcel Duchamp estaba obsesionado con ganar⁵⁵¹.

Allan Antliff escribe que Duchamp estaba preocupado por las producciones conceptuales del arte que podrían desafiar las convenciones sociales⁵⁵². Sus intereses eran contemporáneos a la pedagogía anarquista de Robert Henri (1865–1929), quien dirigía a sus alumnos a seguir su personalidad artística individual como crítica a la jerarquía social⁵⁵³. Duchamp amplió esta crítica con un arte de pura personalidad.

El trabajo de la baronesa Elsa von Freytag–Loringhoven (1874–1929; Figura 3.19) está al lado de Duchamp por su radicalidad anarquista, y parece inaugurar el arte escénico público, pero pocos sabían cómo llamarlo durante las décadas de 1910 y 1920, aparte de anarquismo⁵⁵⁴.

550 Antliff, (1998) 168; Duve, (1989) 113

551 Moira y William Roth, “John Cage sobre Marcel Duchamp: una entrevista”, *Marcel Duchamp en perspectiva*, (2002) 157

552 Antliff, (2001) 90

553 *Ibíd.*, 15

554 Véase Irene Gammel, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity, A Cultural Biography*. (Prensa del MIT: Cambridge, 2002); Dickran Tashjian, “From Anarchy to Group Force: The Social Text of the Little Review,” *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*, (ed)

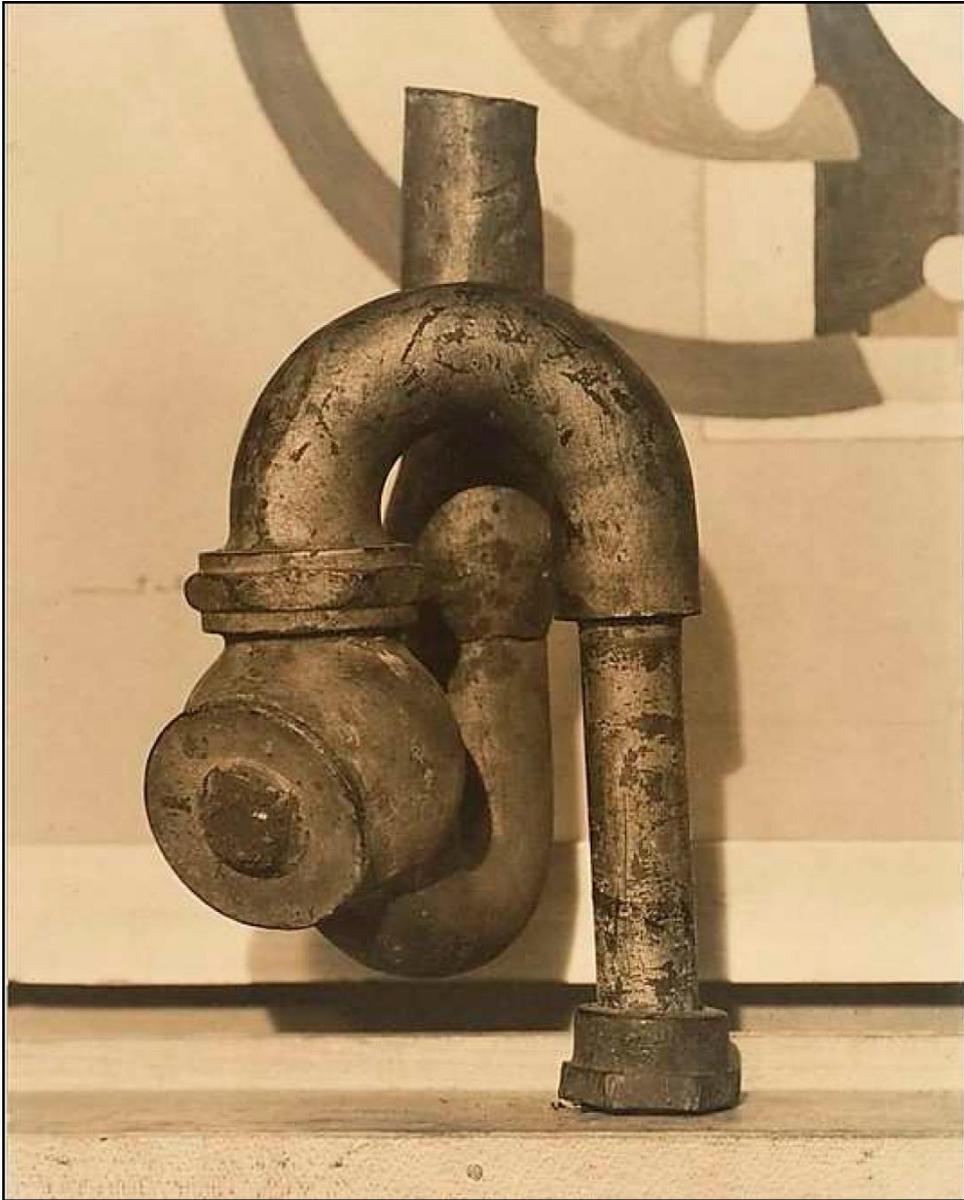


Figura 3.19: Elsa von Freytag-Loringhoven. Tubo de drenaje unido a la caja de inglete. Fotografía de Mortan Schamberg. Impresión plateada de gelatina. Museo Metropolitano de Arte, Ciudad de Nueva York. 1917.

Además, Irene Gammel ha observado curiosas similitudes entre Duchamp y Freytag⁵⁵⁵. En la obra de Duchamp, *Three Standard Stoppages* (Figura 3.20) se inspiró en el

Naomi Sawelson-Gorse, (MIT Press: Cambridge, 1998) 278– 279

555 Gammel, (2002) 218–229

pensamiento de Stirner y dejó la composición final al azar, revelando las propiedades únicas del individuo en el tiempo y el espacio⁵⁵⁶.



Figura 3.20: Marcel Duchamp. Tres paradas estándar. Caja de madera 28.2 x 129.2 x 22.7 cm, con tres hilos de 100 cm, pegados a tres tiras de lienzo pintadas de 13.3 x 120 cm, cada una montada en un panel de vidrio 18.4 x 125.4 x 0.6cm, tres listones de madera 6.2 x 109.2 x 0.2 cm, con la forma de uno borde para que coincida con las curvas de los hilos. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1913-1914.

Siguiendo este método del azar y la personalidad, el *ready-made* (Figura 2.3) socavaba tanto el arte como al artista a través de una estrategia que revelaba el ideal crítico del funcionamiento interno del arte: la idea.⁵⁵⁷

556 Papanikolas, (2010) 8

557 Louise Norton, “The Buddha of the Bathroom”, *The Blind Man*,

Sin embargo, este reordenamiento completo del objeto de arte tuvo una consecuencia.



Figura 3.21: R. Mutt. Fuente. Fotografía de Alfred Stieglitz. 1917.

Buscando erosionar tanto el objeto de arte como el papel del artista, Duchamp consagró al individuo único y revalorizó la idea del artista, colocando al individuo por

(No. 2, mayo de 1917): “Si el Sr. Mutt con sus propias manos hizo la fuente o no, no tiene importancia. Él lo ELIGIÓ. Tomó un artículo ordinario de la vida, lo colocó de modo que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista: creó un nuevo pensamiento para ese objeto”.

encima del objeto y ampliando aún más la labor única del artista.

Por lo tanto, el proceso artístico es cerebral y no se trata de pintar o hacer *per se*, sino de elegir un conjunto de ejemplos listos para explotar desde la posición de una *nada creativa* (Figura 3.21).

Duchamp produjo en el género *readymade*, *Rose Selavy*, y la masculinidad desestabilizada en el proceso de feminidad desestabilizadora (Figura 3.22)⁵⁵⁸.

Así sobrecodificó un objeto tradicional y lo alteró radicalmente en la idea.

Antliff escribe: “En la versión del anarquismo de Duchamp, el flujo interminable del yo cambiante y descentrado de Stirner se complementa con producciones anti-artísticas que son igualmente ilimitadas e indeterminadas, cosas contingentes del discurso, más que de la diferencia cualitativa kantiana”⁵⁵⁹.

Los *readymades* de Duchamp en particular han suscitado respuestas variadas y polimórficas a lo largo de los siglos XX y XXI.

558 Ver Amelia Jones, “‘Mujeres’ en Dada: Elsa, Rrose, and Charlie,” *Mujeres en Dada*, (1998) 142–173

559 Antliff, (2001) 90



Figura 3.22: Man Ray. Rose Sélavy (Marcel Duchamp). Impresión plateada. 15 x 10 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia. 1921.

Siguiendo la obra de Duchamp, John Cage fue un anarquista filosófico que tuvo un tremendo impacto en el arte del siglo XX. Estudiante del budismo zen, él y su colega anarquista Jackson Mac Low (1922–2004) asistieron a las conferencias de DT Suzuki (1870–1966) en la Universidad de

Columbia⁵⁶⁰. Alexandra Munroe señala que Suzuki estuvo influenciado por el pensamiento de la filósofa Nishida Kitaro (1870–1945), quien, al igual que Max Stirner, teorizó la nada como un espacio de autoidentidad contradictoria.⁵⁶¹

El espacio de la nada y el artista como *nada creativa* tiene precedentes en el Japón anterior a la influencia de Duchamp. En 1910 el poeta Kotaro Takamura (1883–1956) escribe: “Exijo libertad absoluta en el arte. Reconozco la autoridad infinita de la personalidad del artista”⁵⁶². Munroe observa que Kitaro “propuso que el yo como fuente de la creatividad debe trascender los límites de la nacionalidad⁵⁶³. Esto alimenta el desarrollo del artista revolucionario, o *kakumei no gaka*, que fue teorizado como un individuo absolutamente libre sin restricciones por reglas, convenciones o circunstancias externas⁵⁶⁴. El futurista Kambara Tai (1898–1997) señaló en 1920: “¡Fuera los pintores! ¡Que se vayan los críticos de arte! El arte es absolutamente libre... nervio, razón, sentido, sonido, olor, color, luz, deseo, movimiento, presión –y además, es la verdadera vida misma que está al final de todo– no hay nada

560 Jackson Mac Low, "John Cage: Una celebración", *Drunken Boat*, (1994) 219

561 Munroe, (2004) 140–141

562 Ming Tiampo, *Gutai: Decentering Modernism*, (Chicago: University of Chicago Press, 2011) 17

563 Munroe (1994) 23

564 Tiampo, (2011) 19

que no encaje en el contenido del arte”, y esto hace eco de erupciones simultáneas en París⁵⁶⁵. Estos artistas fueron un precedente importante para el grupo de vanguardia radical Mavo, que, como señala Alexandra Munroe, utilizó estrategias de conmoción, rechazo y desafío a las convenciones. Se vieron a sí mismos como críticos institucionales en oposición a un sistema de arte jerárquico dominante. Ella describe su afecto como tal: “Lo más significativo es su articulación del arte como una expresión de la materialidad y la conciencia de la vida moderna, y su noción del artista como provocador y campeón de libertad sin restricciones del individualismo, fueron profundamente influyentes”⁵⁶⁶. Gennifer Stacy Weisenfeld observa que Mavo desplegó tácticas derivadas del anarquismo.⁵⁶⁷

Cuando se reconoce que la filosofía anarquista de John Cage es un factor importante en sus métodos de trabajo, su trabajo está sujeto a cambios y su intención se revela. Una parte de su anarquismo era una unión radical del individuo social y el único, Andre Reszler escribe: “Él (Cage) considera la emancipación del individuo en un contexto social global: la realidad del yo no es suficiente; en cada una de sus acciones, el hombre debe tener la preocupación por lo

565 Munroe, (2004) 12

566 Ibíd., 28

567 Gennifer Stacy Weisenfeld, *Mavo: artistas japoneses y la vanguardia, 1905–1931*, (Berkeley: University of California Press, 2002) 155

social en mente”⁵⁶⁸. Si bien Branden Joseph no discute la filosofía anarquista en relación con los métodos de trabajo de Cage⁵⁶⁹, Allan Antliff postula que muchos de los métodos de trabajo de Cage se elaboraron con la filosofía anarquista en la mano. Junto a su colega Mac Low, señalan “una genealogía en la que el imperativo de medios y fines en el anarquismo pacifista culmina con la despersonalización de la obra de arte para abrirla al libre albedrío de otros”⁵⁷⁰. Cage pretendía que su trabajo inspirara "momentos anarquistas" en el juego artístico⁵⁷¹. Este interés en un ego descentrado o en transición que incorporó nuevos medios artísticos, como el azar y la indeterminación, fue informado por una filosofía anarquista que reevaluó y reordenó la autoridad y la autoría. Es una acción directa única y específica del trabajo que es consistente con la *nada creativa*. Cuando se usa la nada creativa junto con la teorización de Joseph sobre el trabajo de Cage, surge una imagen más clara de las intenciones de Cage: "En su propio trabajo... Cage pretendía erradicar cualquier estructura organizada de continuidad, ya sea subjetiva o no, y

568 Reszler, (1973) 88

569 Branden Joseph, "John Cage: The Architecture of Silence", *octubre* (vol. 81, verano de 1997); "Chance, Indeterminacy, Multiplicity," *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, (Museu D'Art Contemporani de Barcelona: Barcelona, 2009)

570 A. Antliff, "Situating Freedom: Jackson Mac Low, John Cage, and Donald Judd," *Anarchist Developments in Cultural Studies*, (Berkeley: Little Black Cart, 2011) 54

571 *Ibíd.* 53

persiguió en su lugar lo que él llamó la 'no-continuidad'. En una composición tan discontinua, los sonidos se harían seguir uno al otro de una manera no dependiente de los otros sonidos en la secuencia”⁵⁷². Cage desarrolla la singular labor del artista como compositor de música. Fue un compositor que desplegó de manera única la *nada creativa* y adaptó el idealismo crítico de Proudhon para el siglo XX, reemplazando la belleza por la nada en el espacio racional del arte.

Una de las composiciones más destacadas de Cage es 4'33'' (Figura 3.23). David Tudor interpretó originalmente la composición, mientras que Maverick, una comuna en Woodstock, Nueva York, fue el sitio de la primera actuación de 4'33''. James y Blanche Cooney facilitaron esta comunidad anarquista durante los primeros años de la Guerra Fría⁵⁷³. Allan Antliff documenta el escenario inicial: “La sala de espectáculos estaba ubicada en el bosque con un lado abierto a los elementos, lo que permitía que el sonido de los grillos, el viento y otros ruidos fortuitos se mezclaran con los de los asientos que se movían y los comentarios del público: y esto fue el contenido de la

572 Joseph, “John Cage: La Arquitectura del Silencio,” (1997) 63

573 Robert Berthoff, "Decisión en el apogeo: la crítica anarquista de Denise Levertov de Robert Duncan", *Robert Duncan y Denise Levertov: La poesía de la política, la política de la poesía*, (Stanford University Press, 2006) 6

composición, que la audiencia imbuyó de significado” 574. Quiero argumentar que 4'33'' es una obra de transición que amplía aún más la teoría anarquista del arte de Proudhon.

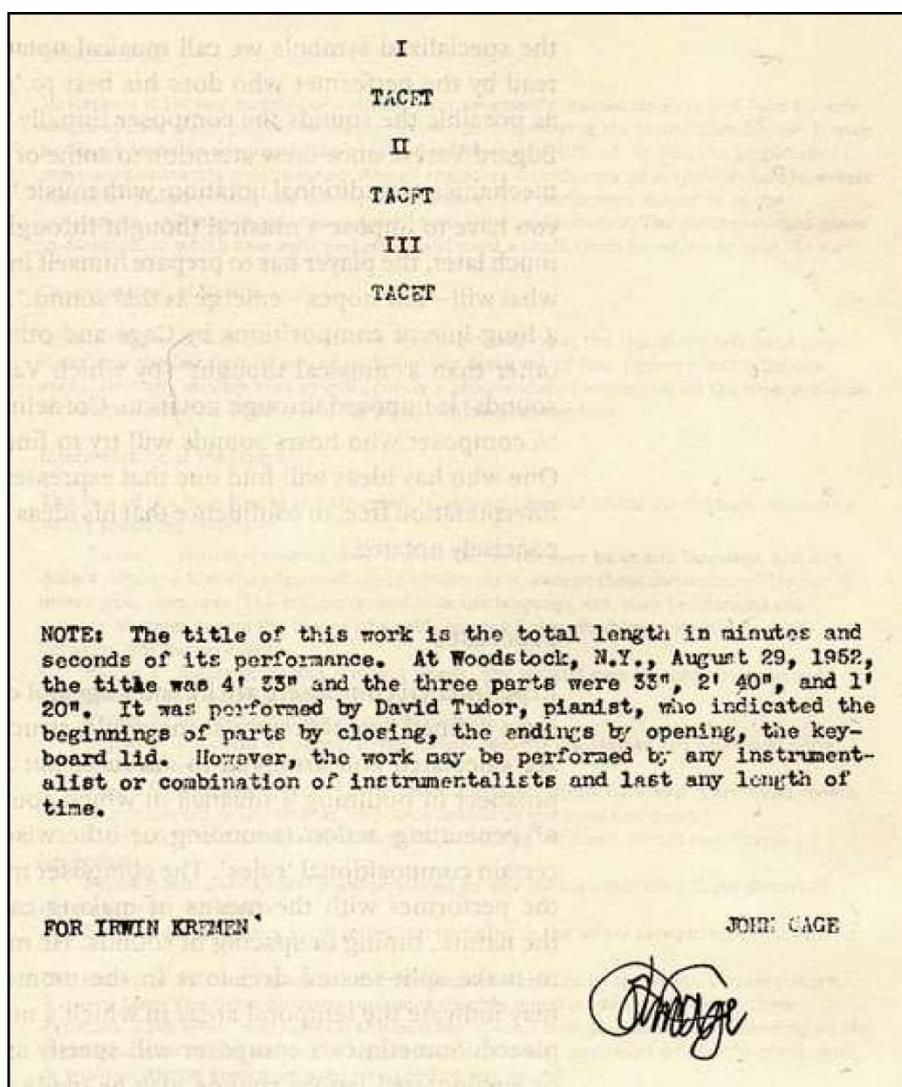


Figura 3.23: John Cage. Anotaciones para 4'33 ". 1952. Procedencia desconocida.

En 4'33'' el *arte* se define por una idea subjetiva. La idea es la clave principal y el medio de ejecución secundario. El pensamiento y la actualización se consideran uno al lado del

otro en un compromiso recíproco que existe entre el espectador y el actor. Independientemente de la indeterminación, el azar y la irracionalidad que muestra la composición, Cage es considerado lógico, racional, veraz y ha sido juzgado en términos críticos y filosóficos. *4'33''* se compone de una idea y su representación. En consecuencia, con la idea en la mano, se sigue que en el campo de la representación, o del arte, *nada puede ser irracional*. *4'33''* consigue validar la singular labor del artista postulada por Max Stirner al desplegar una estrategia estética de *nada creadora* al mismo tiempo que adapta el idealismo crítico de Proudhon al integrar la belleza de la vida con la belleza del arte en la representación de una situación y composición musical irracional que se vuelve crítica, filosófica y racional, al no desplegar nada. Si el artista del siglo XIX buscaba la belleza, el artista del siglo XX no busca nada.

El anarquismo de Cage fue informado por el pensamiento de Paul Goodman. Goodman escribió que “no hay nada permanente o fijo en el anarquismo, siempre es un continuo hacer frente a la siguiente situación”⁵⁷⁵. Cage amplió a Goodman desplegando estrategias teóricas extraídas tanto del anarquismo como del budismo zen, que comunicó y problematizó entre el medio anarquista de The Club en Nueva York⁵⁷⁶. El Club era un lugar de encuentro donde los

575 Hellstein, (2010) 52

576 Max Blechman y John Cage, “Últimas palabras sobre la anarquía”,

expresionistas abstractos celebraban encuentros semanales. Cage y Goodman fueron miembros destacados del medio social que produjo el Expresionismo Abstracto y la Action Painting.⁵⁷⁷

En “The American Action Painters” (1952), Harold Rosenberg (1906–1978) describió la pintura de acción como una forma de autocreación, autodefinición y autotranscendencia dislocada de la autoexpresión que deconstruía las concepciones tradicionales del ego⁵⁷⁸. La Action Painting retrata un ego transitorio que maneja posibilidades infinitas, lo cual es acorde con la definición de Stirner. Hellstein argumenta que Cage se identificó con la teoría del ego de Rosenberg. Cage abrazó una "concepción del yo que no reside en la personalidad o el ego"⁵⁷⁹. Esto informa la filosofía estética general de Cage, que se ejemplifica en su "Conferencia sobre algo". En ella dice: “No estamos en presencia *de una* obra de arte que es una cosa, sino de una acción que es implícitamente nada”⁵⁸⁰. Para

Drunken Boat, (1994) 224; A. Antliff (2011)

54 Ibid, 43

577 Hellstein, (2010)

578 Ibíd., 141; Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *The Art News*, (diciembre de 1952) 22–50

579 Hellstein, (2010) 142

580 Ibíd., 145; John Cage, “Lecture on Something,” *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1973) 128–145.

Hellstein, esta descripción resuena con el entendimiento de Rosenberg de que “lo que iba a aparecer en el lienzo no era un cuadro sino un evento”⁵⁸¹ y que la pintura representaba un encuentro⁵⁸². Por lo tanto, lo que es similar en el uso de la pintura por parte de los expresionistas abstractos y el uso del silencio por parte de John Cage es la codificación formal, o la función–signo. El lienzo de *nada creativa* es aquel en el que la pintura todavía está presente pero no muestra nada, del mismo modo, en *4'33''* la *nada creativa* es aquella en el que la música todavía está presente pero no se reproduce nada. Todos los elementos formales están ahí pero no hay nada y, siguiendo a Burger, el contenido se elimina y la forma tiene prioridad. Cage reconoció su acuerdo con el expresionismo abstracto como tal: “podría verse como el trabajo de artistas anónimos que habían provocado un nuevo movimiento. Había una homogeneidad... al menos a mis ojos en ese momento; y una de las cosas que me hizo feliz fue el que diferentes personas hicieran lo mismo”⁵⁸³. Cage simpatizaba con la insistencia de los pintores expresionistas en la espontaneidad, la franqueza y la inmediatez⁵⁸⁴. Describió esto diciendo que “uno experimenta lo universal en lo particular”⁵⁸⁵ y “esta

581 Hellstein, (2010) 145

582 Ibíd., 147

583 Ibíd., 174

584 Ibíd., 188

585 Ibíd., 194

universalidad no es la vaguedad de un inconsciente colectivo vagamente aplicado; es una postulación de la universalidad, una universalidad experimentada en lo particular”⁵⁸⁶. Una universalidad experimentada en lo particular es un hilo conductor de lo anarcomoderno: una *nada creativa* desde la que empezar de nuevo.

En 1971, Lucy Lippard y John Chandler describieron cinco zonas de evolución del arte, extraídas de *The Mathematical Basis for the Arts* (La base matemática de las artes) de Joseph Schillinger. Ellas son, pre-estética, tradicional-estética, emocional-estética, racional-estética y post-estética, que producen un “producto de arte perfecto” que desintegra el arte y libera la idea⁵⁸⁷. Los autores postulan que el año 1968 fue un tiempo de transición entre lo racional y lo postestético, la fase final del arte que es autorreferencial. Implica una apertura en la que se superan los límites y se alcanza una posición liminal, que argumentan es un “curioso tipo de utopismo que no debe confundirse con el nihilismo”⁵⁸⁸. Es una tabula rasa sin expresión concreta que vuelve a asimilarse a una *nada creadora* desde la que volver a empezar situada en el ideal crítico del arte. Lippard y Chandler beben de José Ortega y Gasset, autor de *La deshumanización del arte* y reconocido precedente de *la Teoría de la vanguardia* de Renato

586 Ibíd., 215

587 Chandler y Lippard, (1971) 258

588 Ibídem.

Poggioli⁵⁸⁹. Gasset teorizó que el artista moderno “quiere crear de la nada”, lo cual es crear de la nada o ser, como anticipó Max Stirner en el siglo XIX, una *nada creativa*.

Disrupción creativa:

En este estudio me he centrado en el método de representación denominado primitivismo como una disrupción creativa. El primitivismo no es, de ninguna manera, el único método de disrupción creativa, pero dada la amplia red que arroja este estudio, el aislamiento de lo primitivo es estratégico porque tiene un valor particular para una conciencia global del siglo XXI que busca una separación del colonialismo del siglo XX. Una disrupción creativa es coherente con las estrategias anarquistas de propaganda por el hecho y la acción directa. La propaganda por el hecho se define por estrategias de representación que alteran creativamente las jerarquías estéticas dominantes, mientras que la acción directa se caracteriza por formas públicas de protesta que resaltan la desigualdad social a través de la desestabilización de las operaciones normales y las normas sistémicas. Como tal, una interrupción creativa es un método de acción directa que

despliega la creatividad como un medio para alterar o interrumpir las jerarquías asumidas que existen dentro del ámbito público o dentro de la galería misma. La disrupción creativa interrumpe la convención al utilizar nuevos medios artísticos, que son desarrollados por la vanguardia histórica y son ejemplos del trabajo único del artista. El primitivismo fue uno de esos nuevos medios de disrupción creativa. Al simular la estética tribal, se revelaron importantes consecuencias de la jerarquía social, y especialmente para la cuestión de la estética en el arte.

Muchos artistas modernos adoptaron el primitivismo como un medio para perturbar y desbaratar las jerarquías creativas dominantes de finales del siglo XIX y principios del XX. Es a la vez polémico y cuestionable en el mundo poscolonial, sin embargo, la práctica contemporánea todavía despliega tropos tribales similares renacidos bajo la lógica de la simultaneidad global y, por lo tanto, es necesario tratar de entender por qué esto es así. El primitivismo como una interrupción creativa es una forma de teorizar cómo este método cuestionable sigue siendo relevante para el mundo del arte global contemporáneo.

El primitivismo describe un impulso creativo alejado de los criterios estéticos tradicionales. Evoca una facultad estética primordial que rompe la jerarquía estética usual. Imita la deconstrucción anarquista de la sociedad que se encuentra en el argumento de la "aberración transitoria" de Woodcock

al eliminar la llamada producción estética racional y reemplazarla con una producción estética que refleja a la vez una metodología anterior al Estado y la lógica de la simultaneidad consistente con las sociedades colindantes⁵⁹⁰. Por lo tanto, el uso de formas primitivas simuladas en lo social y la estética del arte elevado a finales del siglo XIX y principios del XX es sintomático de la filosofía anarquista. Es una disrupción creativa que socava la tradición mediante el uso de estereotipos. El primitivismo debe entenderse primero como una forma, que elude el contenido real y la consecuencia del estereotipo.

El autodiseño de Courbet explotó los estereotipos generales que existían en su cultura contemporánea acerca de su trasfondo “popular”. Deliberadamente se hizo pasar por inculto, temerario y sintomático del arte popular⁵⁹¹. El autodiseño de Courbet consistió en explotar la opinión estereotipada que suponía que un entorno rural era una especie de primitivismo⁵⁹². Por lo tanto, inicialmente parece que una forma primitiva, tanto en lo social como en lo

590 Woodcock, *Anarquismo*, (2009) 35

591 Linda Nochlin, *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet: A Study in the Style and its social and Artistic Background*, Ph.D Diss, (Universidad de Nueva York, 1963) 138

592 Ibídem. 138–139: “Courbet, al volverse hacia la fuente vivificadora del arte popular, es a la vez el primer gran artista que mira hacia lo primitivo en el siglo XIX y, al mismo tiempo, afirma su propio sentimiento de identificación con y simpatía por su propio fondo 'popular' altamente publicitado.

estético, se utilizó como un medio para autodiseñarse y contrarrestar las generalizaciones sociales que degradaban a las clases bajas. Courbet sin duda se sintió intrigado e inspirado por el pensamiento de Honoré de Balzac (1799–1850), cuya novela *Un grand homme de provincia a París* hace uso de los términos bohemia y bohemio. Según Egbert⁵⁹³, el inconformismo y la oposición caracterizan la actitud bohemia. Señala que muchos bohemios se dedicaron al arte por el arte, así como a actividades sociales y políticas que tenían la intención de alterar las convenciones. Balzac se interesó por el pensamiento tanto de Saint–Simon como de Fourier. También se le considera un precursor del realismo. Bohemia y bohemios son protoprimitivistas.

Según Patricia Leighten, el uso vanguardista del primitivismo posterior a Courbet fue “un acto de provocación más que simplemente un agradecimiento, con consecuencias tanto sociales como estilísticas”⁵⁹⁴. Sin embargo, cuando se utiliza para simular y apropiarse de aquellas culturas que se consideraban alteridades a los intereses dominantes, produciendo un contraprimativismo, puede resultar en un racismo ilustrado en contraposición a

593 Egbert, “La idea de la vanguardia”, (1970) 78; Honoré de Balzac, *Un grand homme de provincia en París*, (Bruxelles: Societe Belge de Librairie Haumen et co, 1839)

594 Leighten, "El Peligro blanco y el arte negro: Picasso, primitivismo y anticolonialismo", *The Art Bulletin*, (Vol. 72. No. 4, 1990) 610

una afinidad crítica. El contraprimativismo se define como el uso de métodos primitivistas para contrarrestar los supuestos primitivistas, Victor Li escribe: “La ruptura epistémica del contraprimativismo emerge como una respuesta a la comprensión dialéctica e incorporativa del primitivismo; en el segundo, lo primitivo es conocido y su diferencia fetichizada, mientras que en el primero, lo primitivo es inclasificable e inconmensurable, por lo que su diferencia no puede ser recuperada”⁵⁹⁵.

Esta es la trampa del primitivismo, que con demasiada facilidad cae en las trampas de la jerarquía racista y el darwinismo social cuando, al mismo tiempo, aquellos que estaban adoptando una postura primitivista buscaban perturbar la teoría social darwinista, la eugenesia, la violencia y el dominio colonial destructivo generalizado en el mundo de los siglos XIX y XX. Como ataque a la autoridad dominante de la burguesía y la aristocracia, los artistas adoptaron medios específicos para alterar creativamente el *statu quo*.

Leighen sostiene que Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry y André Salmon hicieron uso del método primitivista en el París de principios de siglo como ejemplo de estrategia anticolonial⁵⁹⁶. Ella señala que “un

595 Victor Li, *The Neo-Primitivist Turn: Critical Reflections on Alterity, Culture, and Modernity*, (University of Toronto Press: Toronto, 2006) 18

596 Leighen, “Peligro blanco”, (1990) 609–630; *Reordenando el*

nexo convincente de eventos y actitudes políticas durante la vanguardia (anterior a 1914) también informó la respuesta al arte africano y los motivos de la africanización de los artistas”⁵⁹⁷. Para Pablo Picasso, invocar el signo primitivo o panafricano era practicar el anticolonialismo. El proceso convierte al otro en valor de uso o forma de uso, lo cual es consistente con la comprensión de Stirner de que el otro debe ser consumido. Leighten resume una hipocresía de principios del siglo XX: “los modernistas subvirtieron conscientemente los estereotipos coloniales... pero sus revisiones subversivas necesariamente quedaron implicadas en los prejuicios que buscaban exponer, de modo que las imágenes modernistas ahora parecen menos estereotipadas y reduccionistas que las caricaturas racistas a las que se oponían”⁵⁹⁸.

El primitivismo de artistas como Jarry, Kees Van Dongen (1877–1968), Apollinaire, Maurice de Vlaminck (1876–1958), entre otros, fue para Leighten, resultado de su filosofía anarquista.

La filosofía anarquista informó su desdén por el colonialismo en general y las acciones del Estado francés⁵⁹⁹.

Universo, (1989) 64–65, 88–89.

597 *Ibíd.*, “Peligro blanco”, (1990) 610

598 *Ibíd.*, 611

599 *Ibíd.*: “la Exposición Universal de 1900, que montó enormes exhibiciones etnográficas, incluyendo “recreaciones” de pueblos dahomeyanos y congoleños completas con “picas en las que estaban

Su uso de formas primitivas, o estéticas tribales, buscaba eliminar a través de la igualación. Leighton cita documentación histórica importante que describe cómo el público en general juzgó a los artistas que optaron por representar lo que no debía ser representado y actuaron de formas consideradas inaceptables para la época:

Tal es la última de las fantasías estéticas contemporáneas. En la escalera de las perversiones del gusto, parece que debe ser el fondo. Debajo de los fetiches negros, no hay nada. Aprovechemos esta ocasión para recordar que la indulgencia profesada por los mosaicos bizantinos y las estatuas de monos de las basílicas, por las figuras de renos dibujadas en las cuevas y por los garabatos de los niños en la escuela primaria, debe conducir allí. El amor de lo primitivo, tanto en el arte como en la política, conviene al negro.⁶⁰⁰

El odio y el racismo del texto anterior es un recordatorio aleccionador de lo que estaban en contra los artistas que adoptaron una postura primitivista y anticolonial⁶⁰¹. De

clavados los cráneos reales de esclavos ejecutados ante los ojos de Bahanzin”, último rey de Dahomey, y recreaciones de “los ritos del fetichismo, realizados por hechiceros haggish y sacerdotes en sus trajes nativos”, como anunciaba una guía.

600 Ibid., 628, n: 102, 103

601 Wassily Kandinsky proporciona una teorización reveladora del impulso creativo: “Hay en el arte otro tipo de similitud externa que se basa en una verdad fundamental. Cuando hay una similitud de tendencias internas en toda la atmósfera moral y espiritual, una similitud de ideales, al principio

hecho, el texto anterior en el que se basa Leighton se publicó en *La Vie y L 'Action française* en 1912 y estaba dirigido a aquellos artistas con base en París que estaban adoptando simulaciones primitivas en sus pinturas ⁶⁰².

Adoptaron otras formas de creatividad para interrumpir la comprensión dominante de la jerarquía estética y, al hacerlo, reordenar también la jerarquía social.

Picasso, en particular, unificó las jerarquías sociales y estéticas en su obra de 1907, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (Figura 3.24). Leighton señala que hay un componente anticolonial en la pintura que ataca la superioridad cultural de Europa y también los sistemas de clase de cualquier tipo.

Además, la pintura comentaba sobre el estatus de la mujer dentro de la sociedad. Ella argumenta que combinar una simulación panafricana, una simulación ibérica y una

muy perseguidos pero luego perdidos de vista, una similitud en el sentimiento interno de un período con el de otro, el resultado lógico será ser un renacimiento de las formas externas que sirvieron para expresar esos sentimientos internos en una época anterior. Un ejemplo de esto hoy es nuestra simpatía, nuestra relación espiritual con los Primitivos. Como nosotros, estos artistas buscaron expresar en su obra sólo verdades internas, renunciando en consecuencia a toda consideración de forma externa. Esta importantísima chispa de la vida interior hoy en día es sólo una chispa. Nuestras mentes, que incluso ahora recién están despertando después de años de materialismo, están infectadas con la desesperación de la incredulidad, de la falta de propósito e ideal". *El arte de la armonía espiritual*, trad. MTH Sadler, (Nueva York: Houghton Mifflin, 1914) 6

simulación de prostitutas significó el fin del orden artístico tradicional que se sustentaba en el orden moral y político⁶⁰³.



Figura 3.24: Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon.
Óleo sobre lienzo. 243.9 x233.7cm.
Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1907

El trabajo estaba destinado a hacer explotar la convención, la expectativa y la tradición. Muchos

espectadores contemporáneos se refirieron a la pieza como una bomba. Paulo i Fabre lo comparó con las bombas de los anarquistas catalanes y un comentarista sugirió: “A todo el mundo le pareció una locura o un monstruo ese cuadro”⁶⁰⁴. Georges Braque, que estuvo con Picasso durante la factura de la obra, sabía que se trataba de una bomba anarquista metafórica y la hábil traducción de Leighton demuestra que ambos conspiraron para poner patas arriba la pintura, al menos en París⁶⁰⁵. Es una pieza simbólica de propaganda por el hecho que inauguró el cubismo en París. La pintura se vendió en 1924 y el joven artista anarquista Andre Breton participó en la venta.⁶⁰⁶

El momento de lo primitivo, que es un intento de volver a las cuestiones esenciales de la creatividad o un retorno crítico a la armonía natural, es corroborado por los primeros métodos de abstracción. Arthur Dove (1880–1946), el primero de los abstraccionistas estadounidenses, teorizó que sus obras abstractas eran el resultado de la naturaleza y pretendían invocar un anarquismo radical (Figura 3.25)⁶⁰⁷. Pintó el anarquismo armonioso de la naturaleza como abstracción. Para Wassily Kandinsky, la abstracción, y de hecho su perspectiva estética, era el resultado de su

604 Ibíd., 89–90

605 Ibíd., 91–92

606 Véase Judith Cousins y Helene Seckel, *Les Demoisells d'avignon*, vol. 2. (París: 1988) 591

607 A. Antliff, (2001) 36–37

anarquismo espiritual y filosófico, que se inspiraba en las artes populares, medievales y primitivas (Figura 3.26) ⁶⁰⁸.



Figura 3.25: Arthur Dove. Naturaleza simbolizada, No. 2. Pastel en papel. 45.8 x 55 cm. El Instituto de Arte de Chicago, Chicago. C.1911

Kandinsky se refirió a su trabajo y al trabajo de sus contemporáneos de *Blaue Reiter* como "anarquista"⁶⁰⁹. La abstracción fue una puerta de entrada a los elementos olvidados de la expresión y la percepción descuidados en la

608 Largo, (1987) 41

609 Wassily Kandinsky, "Über die Formfrage", *Der Blaue Reiter*, Múnich (1912); *Kandinsky: Escritos completos*, (eds) Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, (Boston 1982) 242

representación mimética. Él describe este anarquismo como tal:

“Anarquía” es lo que muchos denominan el estado actual de la pintura. La misma palabra también se usa aquí y allá para caracterizar el estado de la música contemporánea. Connota, incorrectamente, una iconoclastia sin rumbo y falta de orden. La anarquía consiste más bien en una cierta sistematicidad y orden que se crean no en virtud de una fuerza externa y en última instancia poco confiable, sino más bien por el sentimiento de uno por lo que es bueno. Así, aquí también hay límites que deben caracterizarse como internos y tendrán que reemplazar a los externos. Y estos límites también se amplían constantemente, por lo que surge una libertad cada vez mayor que, a su vez, abre el camino para nuevas exploraciones. El arte contemporáneo, que en este sentido puede llamarse con razón anarquista, refleja no sólo el punto de vista espiritual que ya se ha alcanzado, sino que también encarna como una fuerza materializadora ese elemento espiritual ahora listo para revelarse.⁶¹⁰

Estaba interesado en el desarrollo de una estética artística internacional fundada en la libertad creativa y la capacidad de activarse uno mismo sin la interferencia de la

tradición o el Estado-Nación⁶¹¹. Cansado de todas las instituciones, Kandinsky profesó un espiritualismo desprovisto de dogmas reconocibles y se interesó por el concepto de contemporaneidad, teorizando el arte anarquista de su época⁶¹².

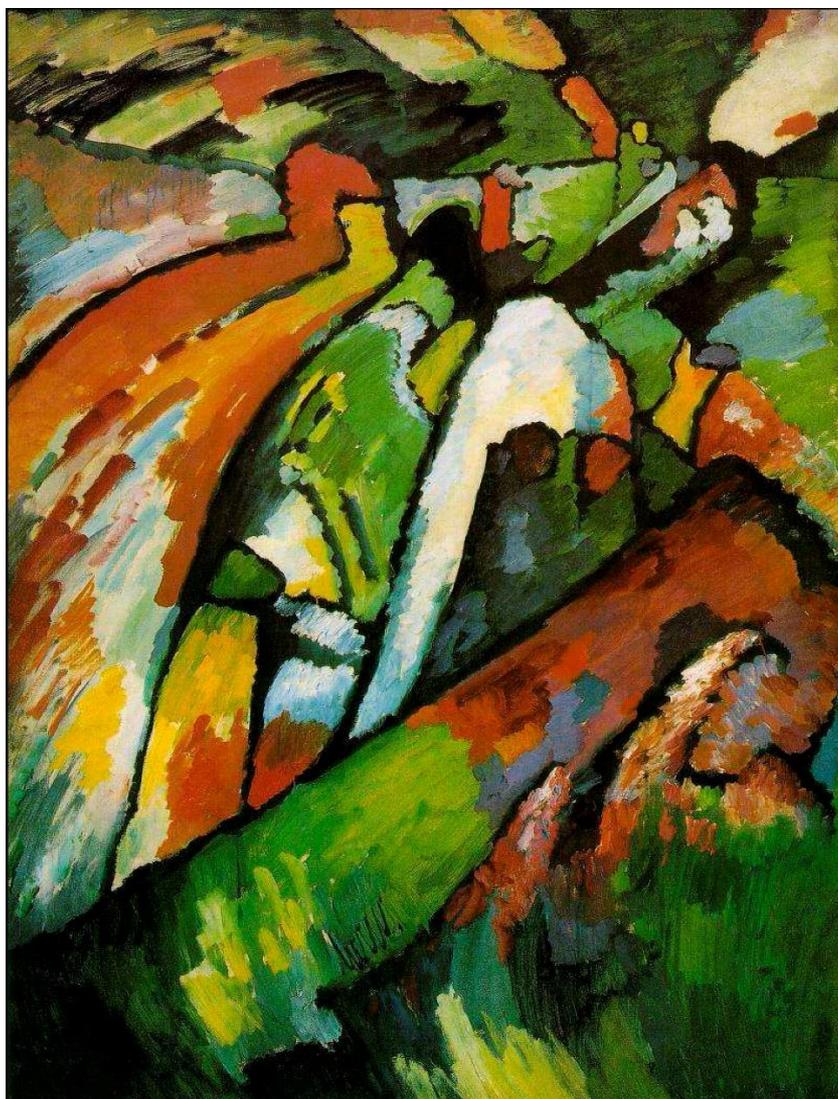


Figura 3.26: Wassily Kandinsky. Improvisación 7. Óleo sobre lienzo.
131 x 97 cm. La Galería del Estado Tretyakov, Moscú. 1910.

611 Long, (1987) 43

612 Ibíd., 41

Rose–Carol Washton Long argumenta que Kandinsky era “un universalista e internacionalista” que quería fundar una red transnacional que pudiera provocar la revolución⁶¹³.

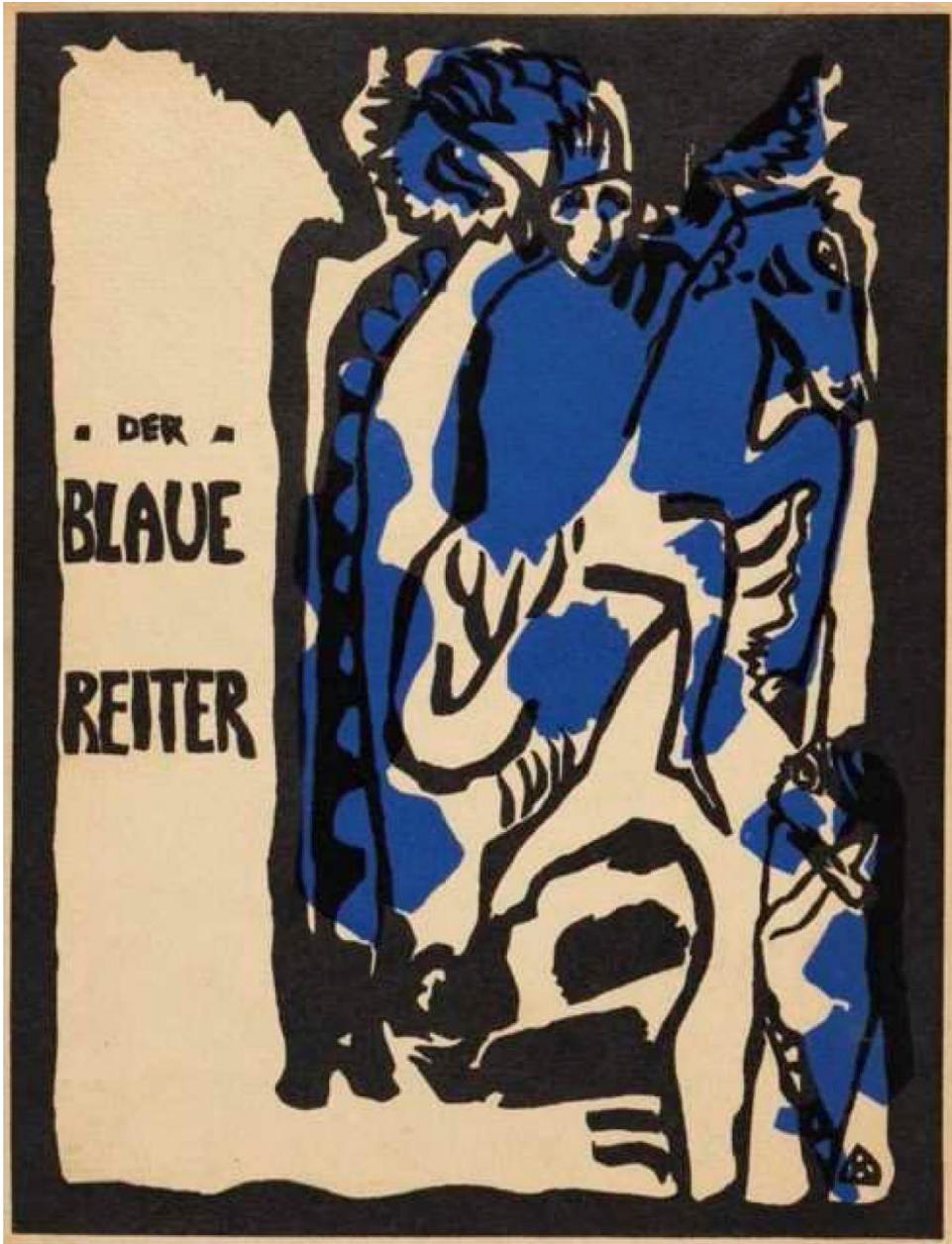


Figure 3.27: Wassily Kandinsky and Franz Marc.
Der Blaue Reiter Almanac. 1912

Junto con su socio editorial Franz Marc, codificaron su estética anarquista en *Der Blaue Reiter Almanac* (Figura 3.27)⁶¹⁴. Nina Gurianova señala que Kandinsky tiene una importancia fundamental para las primeras vanguardias rusas⁶¹⁵. Su método anarquista se desarrolló a partir de Proudhon. La disrupción creativa en el trabajo de Kandinsky es su intento de abstracción, que era representar algo que al principio parecería ser un caos pero, no obstante, revelaría una presencia interna⁶¹⁶. Para Kandinsky, su abstracción, la disrupción creativa, fue el siguiente paso después del orden y el caos.

La teoría de la pintura de acción postuló que la evidencia de espontaneidad y azar en una composición era acorde con un impulso primitivo y un impulso creativo juvenil. Craven escribe que Willem de Kooning (Figura 3.28) enfatizó “el compromiso humano e improvisatorio de la producción de arte”, que podría “repudiar las ideologías de tecnologismo y cientificismo”⁶¹⁷. Su interrupción creativa fue imaginar una forma alternativa de pensar. Esto mediaría entonces la revolución social de la vida a través del arte. Así, la interrupción creativa señala el arte como vida, que invoca una facultad estética primordial que hace visibles las aberraciones transitorias de la sociedad contemporánea.

614 *Der Blaue Reiter Almanach*, (Múnich: Piper, 1912)

615 Gurianova, (2012) 77

616 Long, (1987) 43 n 77

617 Craven, (1990) 84

Además, Newman escribió que la "nueva fuerza en la pintura estadounidense"⁶¹⁸ era la contraparte moderna del artista primitivo.



Figura 3.28: Willem de Kooning. Rider (sin título VII), óleo sobre lienzo. 177.8 x 203.2cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1985.

Craven, en la tradición de VI Lenin, critica el uso del primitivismo como romántico. Argumenta que es una extensión del fracaso de Tolstoi “para reconocer que algunas de esas 'virtudes naturales' fueron parcialmente el resultado de la forma en que el orden social negaba el

potencial intelectual del campesinado”⁶¹⁹. Por lo tanto, Barnett Newman y su cohorte son culpables de una lectura del anarquismo similar al modelo de la esencia natural.



Figura 3.29: Jackson Pollock. *White Light*. Óleo, esmalte y pintura de aluminio sobre lienzo. 122.4 x 96.9 cm. Collection of Sidney and Harriet Janis. 1954.

Craven sugiere que Newman y otros expresionistas

abstractos consideraron "que las personas siendo naturalmente buenas, por lo tanto, son más creativas cuando actúan como individuos 'espontáneos' y 'heroicos'"⁶²⁰. O, para citar a Jackson Pollock (1912–1956; Figura 3.29): "Yo soy la naturaleza"⁶²¹. Craven utiliza esta lectura de la filosofía anarquista como una forma de dejar de lado la crítica anarquista, pero elude la posibilidad de que malinterprete el método anarquista. Él escribe: "Al abogar correctamente por una sociedad más justa, los anarquistas buscan liberar a las personas de la esclavitud humana pero pasan por alto la posibilidad de liberar a las personas de la esclavitud de la naturaleza"⁶²². Esta lectura del anarquismo se opone al anarquismo de Bakunin y Kropotkin, quienes teorizaron que el anarquismo enfatizaba tanto la programación como el empirismo científico.

Un tipo diferente de disrupción creativa que no era primitivista, que revela la vaga autoridad programática de la circulación monetaria, fue desplegada por los Organizadores Neo-Dada con sede en Tokio. El grupo experimentó con "exploraciones del capitalismo moderno y sus sistemas sociales" en las que "el dinero era un tema obvio y frecuente de crítica y parodia"⁶²³. Al alterar la moneda, se logró una disrupción creativa en la composición

620 Ibid., 92–93

621 Hellstein, (2010) 111

622 Craven, (1990) 98

623 Munroe, (2004) 50

del mercado del arte. En 1963, Akasegawa Genpei creó simulaciones de billetes de 1000 yenes para una exhibición en la Galería Daichi, Shinjuku (Figura 3.30).



Figura 3.30: Genpei Akasegawa. Mil yenes. Nota de prueba objeto de incautación: máscara. Imitación de hojas de mil yenes, cuerda, yeso, alambre, etiquetas de papel. 35.5 x 24 x 19 cm.
Walker Art Center, Minneapolis

Para la exposición, envolvió objetos básicos con billetes de 1000 yenes y los exhibió. Las autoridades lo acusaron de falsificación y se produjo un juicio posterior que duró varios años⁶²⁴. Akasegawa finalmente perdió, sin embargo, otro colectivo en el que participó, Hi-Red Center, aprovechó la oportunidad para convertir la sala del tribunal en una instalación. Allí repusieron sus obras y actuaciones para perturbar e interrumpir el Tribunal de Justicia⁶²⁵. Durante su defensa, Akasegawa afirmó que sus copias no eran un objeto falso sino un modelo que negaba la relación jerárquica de lo real y lo falso.

Él describe su trabajo así: “Mi material impreso... difiere de los billetes de mil yenes falsificados o auténticos en que en mi intención y en su realidad es 'inutilizable' y, por lo tanto, es un modelo de un billete de mil yenes despojado de la función de papel moneda”⁶²⁶. Reiko Tomii escribe que las obras “característicamente encarnan el deseo anti-arte de desmantelar el límite entre el arte y la vida, suspender la vida cotidiana y así agitar la conciencia humana atrapada en la existencia cotidiana”⁶²⁷. Esta estrategia anti-arte es un acto anarquista, ya que Akasegawa y los Organizadores

624 Doryun Chong, “Tokio 1955–1970: una nueva vanguardia”, *Tokio 1955–1970: una nueva vanguardia*, (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2012) 64–65; Munroe (2004) 51–52

625 Munroe, (1994) 159

626 *Ibíd.*, (2004) 52

627 *Ibíd.*, 51

Neo-Dada perturbaron creativamente la economía y, en consecuencia, la ley que impone esa economía.

Los ejemplos mencionados anteriormente muestran que el arte puede perturbar creativamente elementos de la jerarquía social y estética. Una suposición es la separación del arte y la vida cotidiana. Muchos artistas de los siglos XIX y XX sintetizaron el arte y la vida para mostrar el papel positivo que el arte podía jugar en la teorización de un impulso creativo que se alejaba de la tradición y la jerarquía, señalando la simultaneidad de la práctica creativa. Olga Rozanova, miembro de la vanguardia rusa, teorizó que el poder del arte residía en su capacidad para fundamentar al espectador y al artista en la belleza de lo real⁶²⁸. Su disrupción creativa consistió en definir el arte como un proceso creativo en sí mismo⁶²⁹. Gurianova escribe que Rozanova teorizó un nuevo enfoque filosófico del arte, que era la contemporaneidad del presente vivo. Argumento que la interrupción creativa única de Rozanova, la de una filosofía estética que valora la libertad creativa en el presente viviente, es una especie de autonomía artística que permite al artista producir un arte que refleja la estructura de creencias espirituales del individuo, una estructura de creencias que están compuestas individualmente y definidas colectivamente. Su versión de un arte vivo produjo un arte creativo cuyo valor estético se

628 Gurianova, (2012) 74

629 Ibíd., 75

encontraba en el contenido pictórico del lienzo en ausencia de representación mimética⁶³⁰. Para Rozanova (Figuras 3.31 y 3.32), el arte existe como expresión de la vida y no como representación de la vida. Su interés en la contemporaneidad como una disrupción creativa que contrarresta la tradición es importante para el arte como vida y es anterior al giro global hacia la contemporaneidad.

El arte como vida:

En su propia teorización del realismo, Gustave Courbet escribió que deseaba crear un arte vivo o un arte como la vida. Este interés se extendió desde su política anarquista, y Linda Nochlin señala que la política de Courbet fue indispensable para su producción⁶³¹. Como se ha mostrado, la política de Courbet comprende un interés y un cuestionamiento de la posición del artista en la sociedad. Deseaba deconstruir los axiomas generales de la jerarquía estética y social que existía en la sociedad francesa. Una sección del *Manifiesto Realista* describe su intención general:

He estudiado, al margen de cualquier sistema

630 Gurianova (2001) 68–69

631 Nochlin, (1963) 1–3

preconcebido y sin sesgos, el arte de los antiguos y los modernos. No he querido más imitar a uno que copiar al otro; tampoco era mi intención, además, alcanzar la inútil meta del *arte por el arte*. ¡No! Simplemente quería sacar de un conocimiento completo de la tradición la comprensión razonada e independiente de mi propia individualidad... Saber para poder, esa era mi idea. Poder traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época según mi propia apreciación de ella, ser no sólo pintor, sino hombre, en una palabra, para crear un arte vivo, ese es mi objetivo.⁶³²

Esta línea de pensamiento es contextualizada por Proudhon, quien escribe: “El objetivo del arte es enseñarnos a intentar lo agradable en todas las elecciones de nuestra existencia; para aumentar la conveniencia de los objetos para nosotros y agradar a nuestra propia dignidad⁶³³. Juntos, los dos promovieron un arte útil que también era un arte vivo y esta intersección muestra los orígenes radicales del arte como vida⁶³⁴.

El movimiento simbolista produjo una forma radical de

632 Gustave Courbet, *Realist Manifesto*, (1855) Citado en Rubin, (1980) 80; El manifiesto es discutido extensamente por Clark en *Image of the People*, (1973) 21–35

633 Proudhon, (1865/2002) 212

634 Erin Hyman, *saboteador simbolista: anarquismo y estética en Fin-de-Siecle France*, (Tesis de doctorado: Universidad de California, 2005)

anarquismo individualista en los años de fin de siglo: acción directa en lo cotidiano o arte–como–vida. La acción directa, pretende irrumpir rompiendo la convención e infiltrándose en una situación o signo común. Como acción directa, la estrategia simbolista retomó los símbolos populares y los subvirtió, contradiciendo los principios establecidos de conocimiento y estética⁶³⁵. Un acto simbólico perturba la asunción y planta las semillas de la insurrección, operando como una forma de acción directa que puede caracterizarse de arte–como–vida, que evitaba la violencia y la reemplazaba con un ataque cerebral al *statu quo*.

La estrategia simbolista incluía representaciones del agitador y el forajido⁶³⁶. Un ejemplo es Alfred Jarry, quien se convirtió en una personificación literal de su revuelta en el cada día⁶³⁷. Centros como Barcelona y París fueron bohemias políticas destacadas que, según Patricia Leighton, fomentaron en los artistas “la más extrema retórica individualista de destrucción, que podría expresarse metafóricamente en su arte”⁶³⁸. El simbolismo apuntaba a la decadencia, la depravación y el abuso a través de la distorsión situacional. Erin Hyman escribe: “El simbolismo a menudo ha sido tomado como un movimiento meramente idealista, del 'arte por el arte', sin embargo, la generación

635 Leighton, (1989) 5

636 Ibíd., 48

637 Ibíd., 63–64

638 Ibíd., 15

simbolista puso la innovación estética y la subversión lingüística a la par con la acción insurreccional”⁶³⁹.

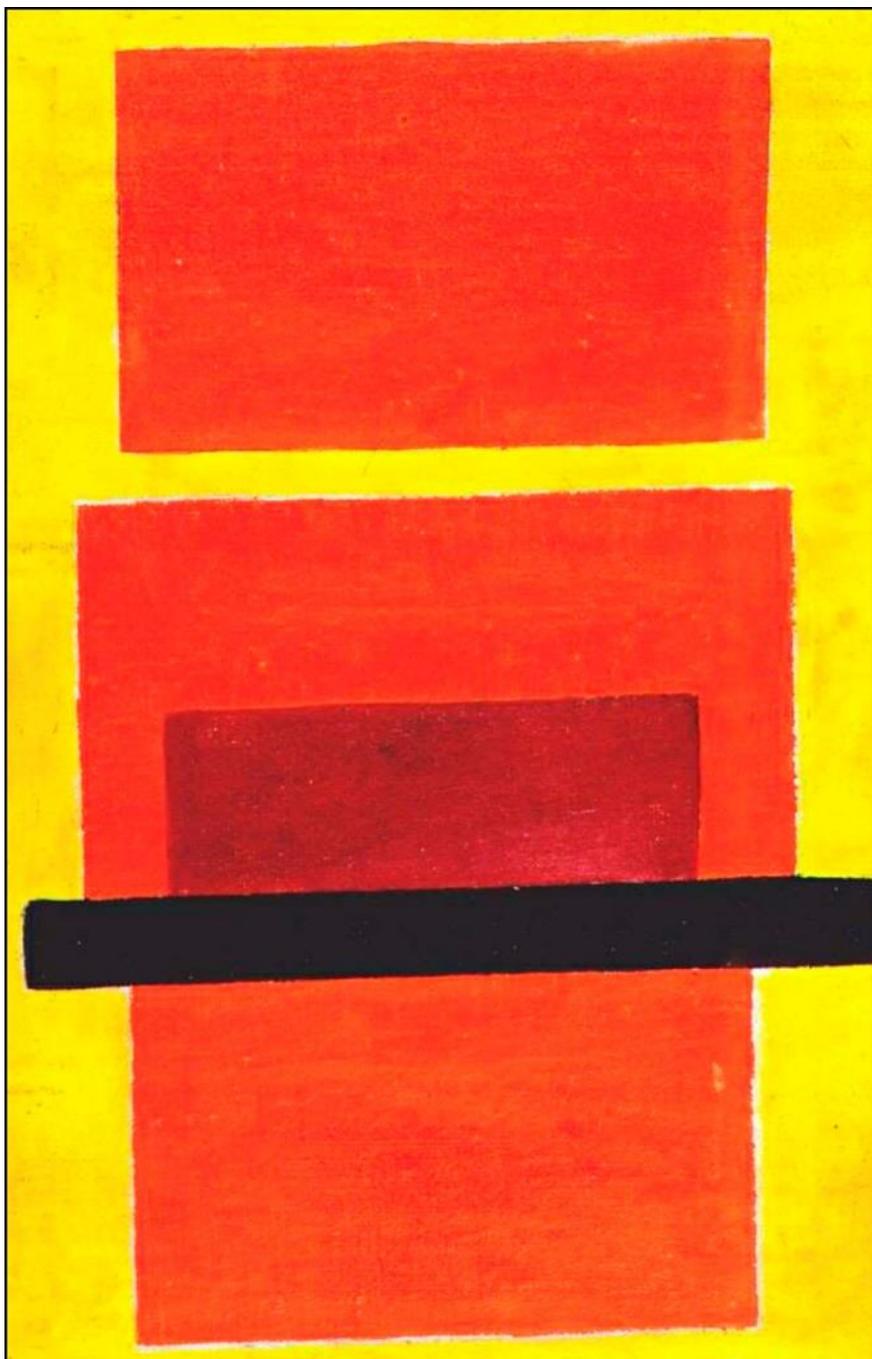


Figura 3.31: Olga Rozanova. Pintura de color (composición no objetiva).
Óleo sobre lienzo. 1917

Para Hyman, el arte por el arte de finales del siglo XIX era una estrategia subversiva de insurrección. La decadencia se desplegó para imitar los niveles superiores de la sociedad y distorsionar desde el interior.

La estrategia anarquista, ejemplificada por el esteta simbolista Felix Feneon, es la insurrección⁶⁴⁰. La estrategia es sintomática de “una ideología utópica” que “defendía la 'libertad absoluta' del individuo y celebraba la destrucción como el camino hacia la regeneración”, que es una síntesis interesante del utopismo de Fourier, el socialismo de Saint-Simon, y la destrucción creativa de Bakunin.

El simbolismo es, pues, coherente con la acción directa anarquista⁶⁴¹. Hyman destaca el uso que hacen los artistas de la significación y la acción como tales, “elementos cruciales de la ideología anarquista (la espontaneidad, la nivelación de jerarquías, la temporalidad de la inmediatez, la relación de destrucción y regeneración) se incorporan como elementos de la ideología estética anarquista⁶⁴². Por lo tanto, su estética anarquista estaba informada por “teorías de autonomía, disrupción, sabotaje y esterilidad”⁶⁴³

640 Joan Ungersma Halperin, *Felix Feneon: esteta y anarquista en Fid-de-Siecle Paris*, (Universidad de Yale

641 Woodcock, *Anarchism*, (1990) 255: “De una forma u otra, casi todos los escritores simbolistas importantes estuvieron vinculados con el anarquismo en sus aspectos literarios”.

642 Hyman, (2005) 16

643 *Ibíd.*, 11

y eran acciones directas que apuntaban al clima sociopolítico. Destacando la posición de Feneon, escribe: “La estética y la política no eran simplemente esfuerzos simultáneos... sino que estaban entrelazados, incluso de forma inextricable”⁶⁴⁴. Esta conexión particular entre la estética y la política informa la independencia única del arte, que es consistente con la autonomía, y Leighten la desarrolla. Ella escribe que la agencia artística simbolista comprendía una forma abstracta que incluía la abstracción social, que junto con el uso simbólico del color producía un subversivo “lenguaje universal de la verdad”⁶⁴⁵. El llamado a la abstracción en el simbolismo era tanto “estético como social”⁶⁴⁶. Esta combinación de conceptos produce una política de la forma que se nutre de un cosmopolitismo de perspectivas, que son retomadas a principios de siglo por una letanía de artistas y generalizadas en la historia canónica del arte como expresionismo⁶⁴⁷. Para explicar esta situación histórica, Carol Vanderveer Hamilton cita al escritor de principios de siglo GK Chesterton (1874–1936), quien escribe (a través de un personaje ficticio) en 1908: “el artista es idéntico a un anarquista”⁶⁴⁸. Hamilton está de

644 Ibíd., 19

645 Leighten, (2013) 13 (citando a Mathews, *Discontent*, 7 y 20)

646 Ibíd., 14

647 Leighten, “Reveil Anarchiste: pintura de salón, sátira política, arte modernista”, *Modernism / Modernity* 2.2 (1995) 20

648 Carol Vanderveer Hamilton, “Anarchy as Modernist Aesthetic”, *The Turn of the Century: Modernism, and Modernity in Literature and the Arts*,

acuerdo, argumentando que el anarquismo es “prácticamente colindante con el modernismo”.⁶⁴⁹

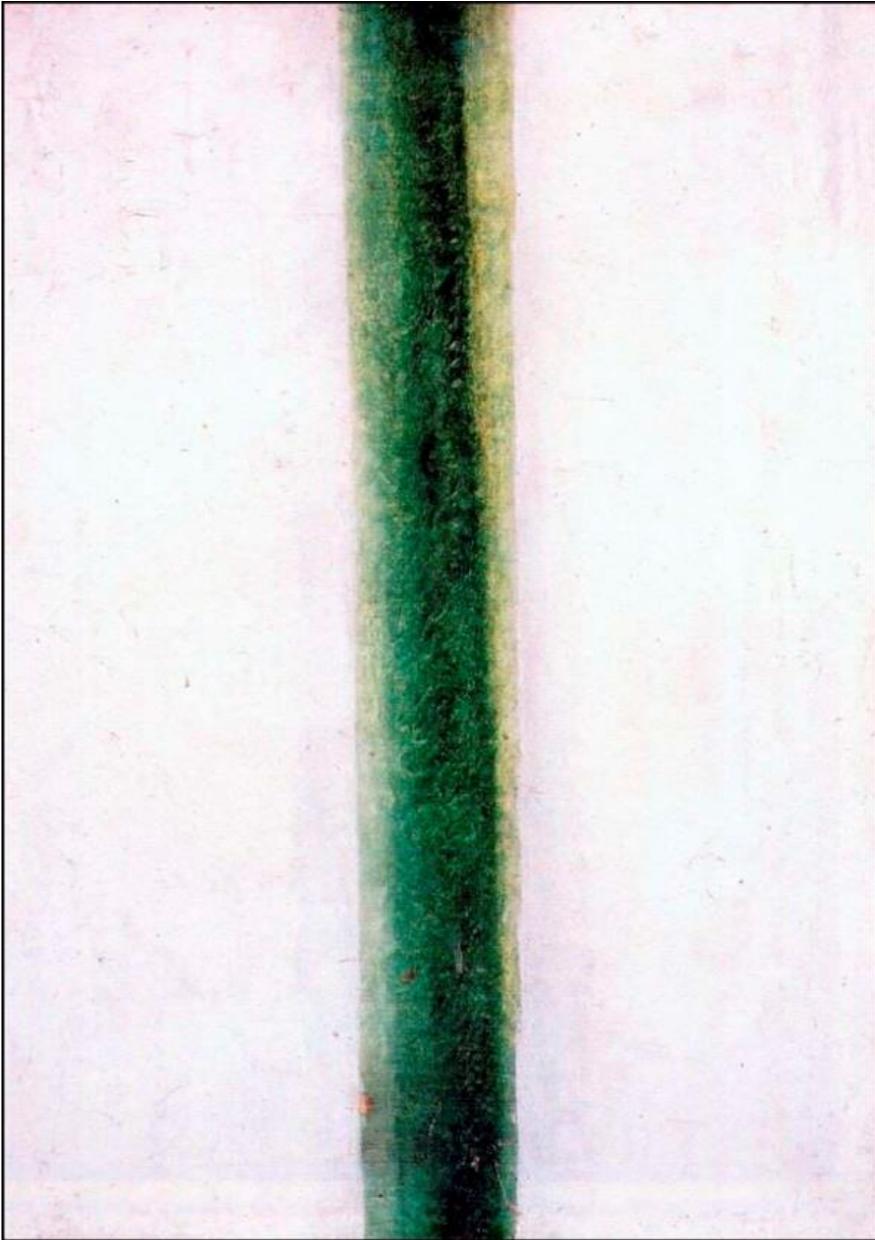


Figura 3.32: Olga Rozanova. Franja verde (pintura de color).
Óleo sobre lienzo. 1917.

(eds) C. Berg, F. Durieux y G. Lermont, (Berlín: Walter de Gruyter, 1995)

80

649 Ibid., 79

Dada utilizó el azar y la indeterminación como métodos para crear una estética del arte como vida. Negaron la elección consciente en favor de un caos controlado (Figura 3.33). El método es una alegoría del estatuto del ser. El azar produce un objeto que refleja la indeterminación de la vida⁶⁵⁰.

Hans Richter lo teorizó como "un instrumento significativo de la vida"⁶⁵¹. Richter cita extensamente a Hugo Ball, quien señaló que Dada "pintaba" con tijeras, adhesivos, yeso, arpillera, papel y otras herramientas y materiales nuevos" y esto llevaba a "collages y montajes"⁶⁵².

Estas estrategias estaban destinadas a inspirar un "sentimiento puro y directo" y poner el arte "en línea con la vida cotidiana y la experiencia individual"⁶⁵³. Desarrollado como reacción a la Primera Guerra Mundial, el azar sintetizó el inconsciente con la protesta filosófica⁶⁵⁴. El método del azar es, por tanto, una especie de crítica social dadá que busca una "base creativa sobre la cual construir una conciencia nueva en el anarquismo y el arte como vida es consistente con la investigación de Gurianova, quien

650 Papanikolas, (2010) 102

651 Ibid.

652 Ibid., 104

653 Ibid.

654 Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, (trans) David Britt, (New York: Oxford University Press, 1965)

argumenta que una estética de la anarquía fue el interés dominante de la vanguardia rusa de 1908–1918. Ella describe una característica de esta vanguardia que se puede atribuir a muchos artistas que trabajaron durante los primeros años del siglo XX: “La estética de la anarquía se basa en una nueva interpretación del arte y la creatividad humana: un arte que se hace sin reglas”⁶⁵⁵. El anarquismo de la vanguardia rusa se evidencia en su falta de uniformidad, la diversidad de sus agrupaciones y sus tendencias estéticas generales⁶⁵⁶. En el centro de esta vanguardia estaba el concepto de todo –vsechestvo– destinado a contrarrestar la dominación eurocéntrica⁶⁵⁷. La estrategia reconoció la relatividad de las elecciones estéticas. Como tal, es una estrategia que retoma la libre elección de cualquier tradición, cualquier medio, filosofía o estilo, como forma utilizable para expresar la total libertad del arte. Es una vernacularización formal del arte que alinea la práctica del arte con la vida cotidiana del individuo. La estrategia se teorizó como regenerativa porque las fuentes tradicionales se habían vuelto embotadas por la historia y la

655 Gurianova (2012) 2

656 *Ibíd.* 84

657 *Ibid.*, (2001) 7–8: Vsechestvo “reconocía la relatividad de los valores estéticos establecidos. Sus defensores sugirieron, en cambio, la libre elección de cualquier tradición, afirmando que todo puede servir como material para el arte y declarando que tanto el eclecticismo filosófico como el estilístico son una expresión de la 'libertad total del arte' y una 'fuente regeneradora’”.

influencia de Europa⁶⁵⁸. Híbrido de política y espiritualidad, muchos artistas se interesaron por las creencias espirituales orientales en una tendencia general que considera que los intereses euroasiáticos tienen prioridad sobre los eurocéntricos⁶⁵⁹. El artista ruso David Burliuk (1882–1967) viajó a Tokio y organizó exposiciones de Arte Ruso de 1920 a 1922⁶⁶⁰. Se exhibieron las obras de Vladimir Tatlin, Kazimir Malevich, Alexander Rodchenko, Naum Gabo (1890–1977) y Olga Rozanova. Ming Tiampo comparó el evento con los artistas estadounidenses que vieron el Armory Show por primera vez.⁶⁶¹

Antes del suprematismo, Kazimir Malevich teorizó el alogismo, o realismo transracional, que “se basa en la refutación de la lógica y el sentido común para desvincular la intuición del inconsciente”⁶⁶², correspondiendo a los intereses futuristas en el juego de la disonancia y el desplazamiento tal como lo teorizó Aleksei Kruchenykh (1886–1968) en 1912. Al romper con fuerzas coercitivas como el sentido común, la intuición y el inconsciente, Malevich intentó producir un arte como-vida que estaba más allá de una concepción racional de lo real. Teorizó que la abstracción no objetiva formalista evocaba el espacio

658 *Ibíd.*, 7, 43, 136

659 *Ibíd.*, 45

660 Munroe, (2004) 19

661 Tiampo, (2011) 15

662 Gurianova, (2001) 185

trascendental y la cuarta dimensión, que podía sentirse pero no entenderse⁶⁶³. Como muchos artistas de vanguardia, creía que la humanidad estaba en un proceso de evolución que daría como resultado el descubrimiento de verdades universales⁶⁶⁴. Pretendía representar una disonancia irresoluble que abría la posibilidad de la simultaneidad⁶⁶⁵. Esto es similar a la teoría del Unanismo, que buscaba “el espíritu o alma colectiva, que anima y unifica a cualquier grupo humano”⁶⁶⁶. El arte como vida es una estética universalista que tiene una aplicabilidad práctica mucho mayor de lo que se le atribuye porque se espera que sea un arte que ocurre en el proceso de la vida.

Gurianova observa que el anarquismo niega la estructura absoluta y revela una mezcla paradójica de nihilismo y “apertura”⁶⁶⁷. La vanguardia rusa se identificaba con el anarquismo porque permitía el interrogatorio crítico de lo irracional. La filosofía anarquista representaba otro tipo de orientación metafísica y podía denunciar la ciencia establecida, la razón establecida y rechazar una sociedad

663 Ibíd., 8

664 Ibídem.

665 Ibíd., 82, 94 n 41

666 Ibíd., (2001) 169

667 Gurianova, (2001) Resumen: “No se inspira en una utopía social, que inevitablemente exige cambios temporales, o un "cierre" de época sino por otro producto del anarquismo filosófico, la distopía con su mezcla paradójica de nihilismo y "apertura"; (2012) 24-26

gobernada por leyes racionales⁶⁶⁸. El pensamiento de Bakunin informó su posición y el pensamiento de Aleksei Borovoi (1875–1935) fue fundamental para su desarrollo.



Figura 3.33: Jean (Hans) Arp. Sin título (collage con cuadrados arreglados según las leyes del azar). Papel desgarrado y pegado y papel de color en papel de color. 48.5 x 24.6 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1916-1917.

Según su evaluación de 1907 del anarquismo ejemplifica las cuestiones críticas problematizadas por los artistas de la época:

la libertad humana es una rivalidad primordial e intransigente, un duelo eterno entre la sociedad y el individuo, que lucha persistentemente por el derecho sagrado de la realización completa e ilimitada de todo el potencial de su espíritu creador. Cualquier forma histórica de sociedad, desde el despotismo oriental hasta la comuna anarquista, fabrica inexorablemente sus normas y obligaciones⁶⁶⁹.

Argumentó que los actos anarquistas eran artísticos. En respuesta a la cuestión del anarquismo y su relación con lo social, escribe: “el anarquismo y la vida social son dos opuestos irreconciliables”⁶⁷⁰. Su influencia prefigura la vanguardia, dominada por una filosofía anarquista que, según Varvara Stepanova (1894–1958), se caracterizó por una ausencia de estilo y espiritualidad donde se reconocía a los individuos por su aporte al medio social⁶⁷¹. Es una

669 Ibíd., (2001) 26

670 Ibíd., 26–27

671 Ibíd., 29–30; Varvara Stepanova, *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda* (Moscú, 1997) 38: “La pintura rusa es tan anárquica en sus principios como Rusia en su movimiento espiritual. No tenemos escuelas [estilísticas–NG] y cada artista es un creador, cada uno... es original y radicalmente individualista. Por supuesto, esto es más obvio en el caso de las tendencias de izquierda: no hay tantas, pero cada individuo es precioso,

estrategia de arte como vida que es un paradigma creativo universalista definido por el individuo, que era visto como la antítesis de una vida social mayor. El proceso señala la transición del arte como objeto al arte-como-vida, la vida del artista, su actitud, personalidad, ideas y encuentros.

Alexandra Munroe sostiene que un componente de la estética radical de la vanguardia japonesa se caracteriza por *chokusetsu kodo*, o *acción directa*: llevar el arte a la arena de lo cotidiano y llamar a la participación pública⁶⁷².

La praxis de vanguardia desde la Segunda Guerra Mundial continuó desarrollando el anarquismo de las artes de formas distintas y específicas, contribuyendo a una comprensión universalista del arte experimentado en lo particular. Las vanguardias japonesas posteriores a la Segunda Guerra Mundial se radicalizaron de dos maneras distintas. El primero es el precedente sentado por las vanguardias de entreguerras, que eran una contracultura apasionadamente internacional impregnada de anarquismo cultural⁶⁷³. Mavo se caracterizó como anarquista, y el anarquismo latente del medio surrealista y la Asociación de Arte Futurista también fueron factores importantes para la práctica posterior a la Segunda Guerra Mundial. Colectivamente, "su articulación del arte como una

cada uno ha hecho una contribución valiosa, pero todo a su manera”.

672 Munroe, (2004) 10

673 Ibíd., 10

expresión de la materialidad y la conciencia de la vida moderna, y su noción del artista como provocador y campeón del individualismo sin restricciones, fueron profundamente influyentes"⁶⁷⁴. La segunda radicalización ocurre debido a la coerción externa: el tratado ANPO posterior a la Segunda Guerra Mundial subordinó la cultura japonesa a un capitalismo estadounidense dominante e instigó nuevas estrategias de antimilitarismo en la posguerra⁶⁷⁵. Gran parte de la revuelta fue en "oposición al tratado junto con un llamamiento humanista y antinuclear"⁶⁷⁶.

El arte de vanguardia respondió a la dominación con un programa estético radical. Al desplegar *chokusetsu kodo* (acción directa), la vanguardia exigió la participación pública, las obras performativas y la movilización del arte para el cambio cultural⁶⁷⁷.

Munroe argumenta que esta crítica radical pretendía operar desde cero, como *nada creativa*⁶⁷⁸. La zona cero es la relación del arte y la vida cotidiana. Ella comenta que los

674 Ibíd., 28

675 Ibíd., 4; "ANPO firmada en 1951, ratificada en 1951, otorga a los EE. UU. el derecho a desarrollar Japón como una base militar en la arena de la guerra fría en expansión en el este de Asia. Japón porque es un amortiguador, parte de la "política" estadounidense de contención.

676 Ibíd., 6

677 Ibíd., 9

678 Ibíd., 39

grupos radicales de vanguardia Neo-DADA, Hi-Red Center y Tokyo Fluxus eran cooperativas flexibles que exploraban el “papel del arte y los artistas en la sociedad moderna, y la naturaleza del objeto de arte en una era de mercantilización masiva”⁶⁷⁹.



Figura 3.34: Atsuko Tanaka (1932-2005). Vestido eléctrico. Pintura de esmalte sobre bombillas, cables eléctricos y consola de control. 165 x 80 x 80 cm. Museo de Arte de la Ciudad de Takamatsu, Takamatsu. 1956.

Además de ellos, la Asociación de Arte Gutai, fundada por Yoshihara Jiro (1905–1972) en agosto de 1954, ejecutó muchas nuevas estrategias de posguerra. Al final de Gutai, a principios de la década de 1970, contaba con cincuenta y nueve miembros y distribuía sus impresos entre cuatro continentes, intentando cumplir la máxima de Yoshihara: "¡Crea lo que no se ha hecho antes!"⁶⁸⁰



Figura 3.35: Motonaga Sadamasa. Trabajo, (agua). Vinilo, agua, pigmento, dimensiones variables. Museo de Arte e Historia de la Ciudad de Ashiya. 1956.

Gutai utilizó muchas estrategias de representación,

incluido el arte postal, la electrónica, el control remoto, la acción, la performance, la especificidad del sitio y la abstracción de objetos (Figura 3.34)⁶⁸¹. Sus acciones directas específicas del sitio, “La exposición experimental de arte moderno al aire libre para desafiar el sol de la noche de verano” de 1955 y “La exposición de arte al aire libre de Gutai” de 1956 son instancias importantes del arte como vida (Figura 3.35).

Como sitios de *chokusetsu kodo* (acción directa), los artistas competían por un sitio que estaba al aire libre, “abierto las veinticuatro horas del día... (y) eclipsaba la escala del sitio de exhibición”⁶⁸². Los objetos exhibidos tenían que “exhibirse sin paredes, y podía llover sobre ellos, volarlos, tocarlos, jugar con ellos y verlos en la oscuridad”⁶⁸³. Shozo Shimamoto (1928–2013), escribiendo en la revista *Gutai*, teorizó que las exposiciones requerían una “participación creativa del público” que podría fomentar “esfuerzos colectivos” para “destruir los valores establecidos por la élite del arte”⁶⁸⁴. Ming Tiampo escribe que las exposiciones anticipan la estética relacional, específicamente la intersubjetividad⁶⁸⁵. Las exhibiciones al

681 Tiampo, (2011); Munroe, (1994) (2004)

682 Tiampo, (2011) 25

683 *Ibidem*.

684 *Ibid.*, 27, 193 n70: Shozo Shimamoto, “Manbo to kaiga (Mambo and Painting)”, *Gutai 3*

685 *Ibid.*, 28

aire libre de Gutai revelan una estética colectiva que se define por actos individuales que son específicos, contingentes y arraigados en el tejido del entorno circundante. Están recíprocamente comprometidos con el entorno de la vida.



Figura 3.36: Yoshihara Jiro. Por favor, dibuje libremente. Madera, pintura, marcadores. 2.1 x 4.6m. Museo de Arte e Historia de la Ciudad de Ashiya. 1956.

Para recordar, en el corazón del anarquismo de Proudhon

estaba la reciprocidad, o el beneficio mutuo de los involucrados en cualquier transacción. Si se adapta este método desde el estricto intercambio económico para incluir relaciones donde el artista y el espectador son recíprocos, además de la reciprocidad del objeto con el entorno, ambos coaccionan de manera unificada que expande aún más el arte como vida. Las exposiciones al aire libre adoptaron una estética participativa específica del sitio que reconocía lo individual, lo colectivo y lo natural en una relación armoniosa en la que todos contribuían por igual a la producción del arte como vida.

La acción directa de Gutai consistió en armonizar sus propias prácticas individuales con los participantes y el entorno natural (3.36). Sin embargo, se problematizó el papel del arte, ya que, contrariamente a la teoría de la vanguardia que exige la desaparición del arte, éste no se destruyó. A través de la acción directa, el arte se extendió como un paradigma universalista donde podían ocurrir actos particulares. Este valor universalista es la participación colectiva sin una coerción negativa abierta sobre el individuo. De esta manera, gran parte de la estrategia de los primeros Gutai es involucrar al público y, por extensión, reordenar la autoridad del autor.

Munroe postula que un último desarrollo de las tendencias de vanguardia en Japón es el borrado de la ideología, lo que resulta en un jolgorio anarquista, coerción

negativa y revuelta general. Los Organizadores Neo-Dada (1960–1964) se destacan por su contribución a los disturbios y su postura contraria a la ANPO (Figura 3.37).

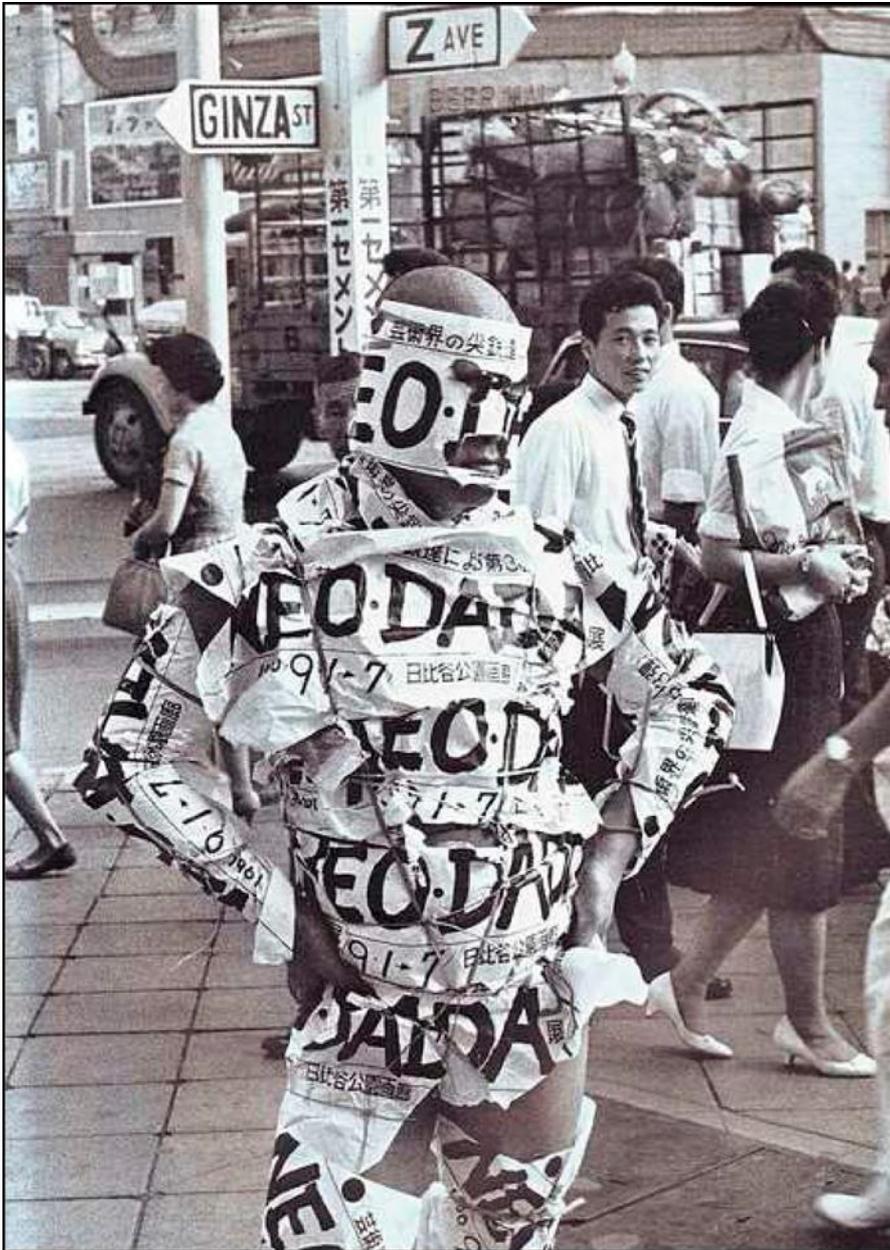


Figura 3.37: Fotografía de Yoshimura Masunobu en Ginza, Tokio. Tercera Exposición Neo-Dada. Fotografía de Ishimatsu Takeo. septiembre de 1960.

Contribuyeron a una retórica de rechazo total y sus actuaciones fueron acciones directas, estridentes e

“intencionalmente vacías de cualquier ideología específica”⁶⁴⁴.

Munroe resume la ejecución de su tercera exposición colectiva: “los miembros desfilaron por las calles, uno enmascarado y vendado como una momia en carteles de papel Neo-Dada y otro envuelto en una cadena de bombillas... una vez dentro de la galería, Kazekura Sho metió la cara en un balde de agua, emitió sonidos burbujeantes y luego comenzó a gritar: '¡La guerra! ¡La guerra! ¡La Tercera Guerra Mundial! Mientras las botellas de cerveza se rompían y las sillas se partían con golpes de karate, Akasegawa Genpei leyó tranquilamente en voz alta el manifiesto del grupo”.

En este caso, los límites entre el arte y la vida parecen estar disueltos o tan integrados que no existe una separación clara entre el arte y la vida.

Yo diría que el arte situacional, ideal crítico de Proudhon se encuentra en este caso.

Una disrupción creativa actúa directamente sobre el espacio público produciendo arte como vida. Además, la galería, a través de su patrocinio y reconocimiento positivo de los artistas y su trabajo, fomenta el jolgorio anarquista. El disenso social y estético se entiende dentro de la tradición de la práctica artística.



Figura 3.37: On Kawara. 24 de octubre de 1971 (Serie de hoy no. 95). Caja de cartón, periódico y Liquitex en lienzo. 27 x 34.3 x 4.8 cm. Colección del Museo Hirshhorn y el Jardín de Escultura, Smithsonian Institution, Washington, DC. Fotografía de Giorgio Colombo. 1971.

On Kawara siguió el idealismo crítico de Yoko Ono taxonomizando metódicamente su propia existencia en un arte literal de lo cotidiano. La Serie *Hoy* comenzó el 4 de enero de 1966⁶⁸⁶. La obra consiste en una producción en serie de lienzos monocromáticos ejecutados por Kawara en

la fecha de producción que se alojan en una caja de cartón que contiene recortes de periódicos y se subtítulan con una frase o pensamiento personal (Figura 3.38)⁶⁸⁷. El trabajo debe completarse dentro de un período de veinticuatro horas o se destruye. Bajo examen está la paradoja de la vida diaria y la efímera uniformidad de la existencia, traducida a través de un dispositivo de transmisión generalizada. Munroe cita el pensamiento de René Denizot para explicar el motivo filosófico de la obra, “no hay fin, no hay declive, el individuo se mide a sí mismo por la medida de una práctica que lo expone a una condición universal, a estar presente en el presente”⁶⁸⁸. La serie *Me levanté* desarrolla aún más el método cotidiano al documentar la hora a la que Kawara se despierta cada día (Figura 3.38)⁶⁸⁹. En estas obras la estética maquinista es llevada al absurdo. Calculado, repetitivo y totalmente igualado, el arte y la vida se presentan como una acumulación cotidiana. Munroe teoriza que esta práctica señala la filosofía de Gyo, una tradición budista en la que se alcanza el Satori mediante la realización de tareas diarias sencillas que se repiten habitualmente con poca o ninguna variación⁶⁹⁰.

687 Ibid., 221–222

688 Ibid., 222.

689 Ibid.

690 Ibid., (1994) 222; (2004) 319–320

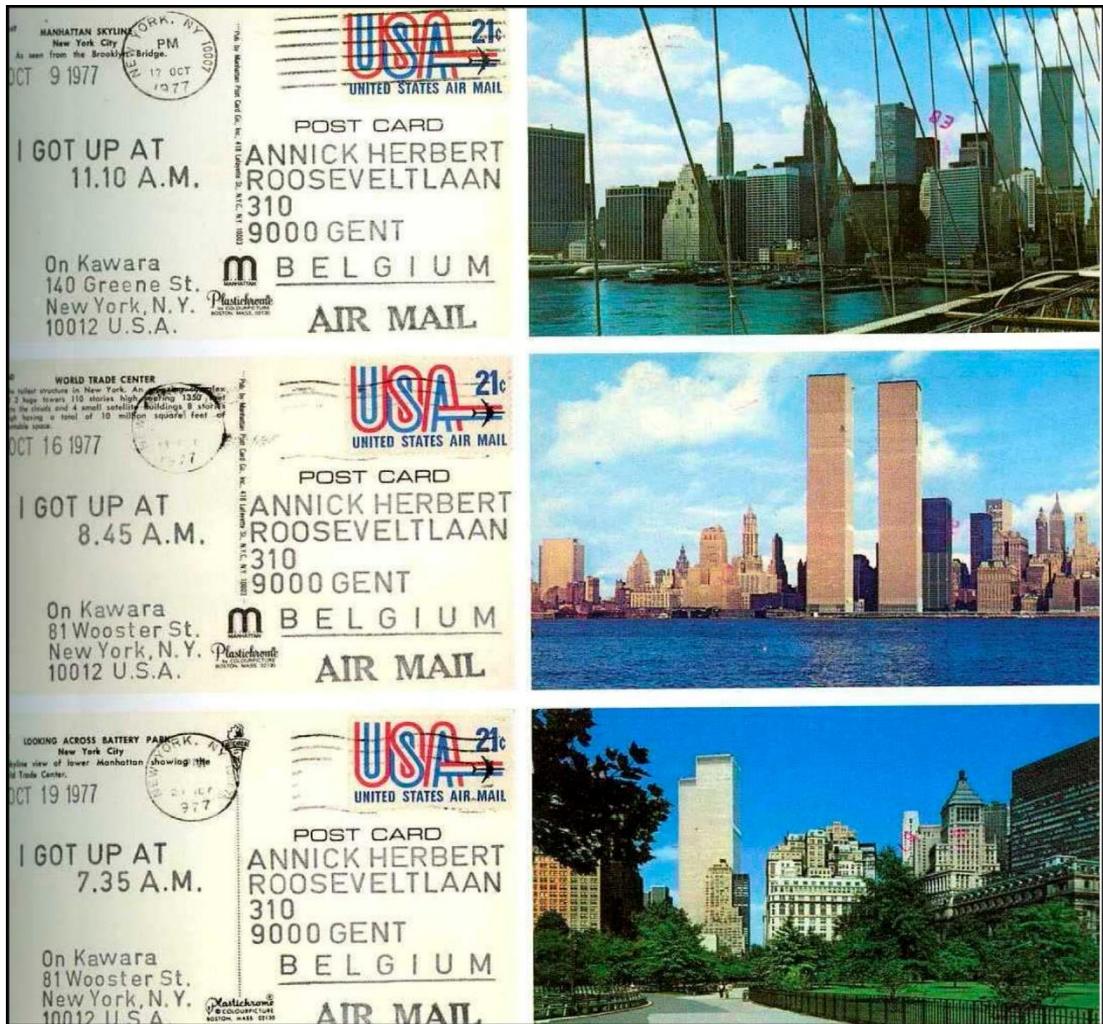


Figura 3.38: On Kawara. Me levanté en (9, 16, 19 de octubre), tinta y sello en la tarjeta postal. Colección de Annick Herbert. 1971.

No está claro si esto señala el acto final del anarquismo del arte, pero la práctica empuja al punto liminal de estar allí y produce un arte completamente formado de lo cotidiano, o el arte como vida.

Para Lippard y Chandler, un artista conceptual, como On Kawara, produce un “cambio de énfasis del arte como producto al arte como idea y ha liberado al artista de las

limitaciones actuales, tanto económicas como técnicas”⁶⁹¹. Proporcionan modelos de ideas, modelos que pueden, en palabras de Sol Lewitt (1928–2007) “camuflar la verdadera intención del artista, adormecer al espectador haciéndole creer que entiende la obra, o inferir una situación paradójica” (como lógica contra ilógica)”⁶⁹². Lewitt propuso un “arte no visual cuya lógica sea conceptual y cuya apariencia visual sea incidental, regulada completamente por el concepto más que por la apariencia”⁶⁹³. Por lo tanto, una obra “puede incorporar tanto lo irracional como lo racional, el desorden y el orden” y producir arte que se concibe racionalmente pero que visualmente parece no tener sentido. Como resultado, el arte conceptual tiene la capacidad de asumir la "máxima irracionalidad" sin dejar de ser explícitamente racional. Se define como antiformal y suspensivo del realismo, pero no obstante está ligado a los criterios del arte al tiempo que logra una síntesis de lo intelectual y lo estético⁶⁹⁴. Es el modelo del arte como vida donde la disrupción creativa en el sitio de la idea produce resultados nuevos e imprevistos.

691 Chandler y Lippard, (1971) 270

692 Ibíd., 271

693 Ibídem. 273

694 Ibíd., 275

Nuevas instituciones dentro del caparazón de viejas instituciones:

La cuestión de construir una nueva institución dentro del caparazón de una vieja es la cuestión de las artes como contrapoder. Para que el arte actúe como un contrapoder, se requiere cierta creencia de que a través de la disrupción creativa de las instituciones se producirá una reacción positiva. Para seguir el modelo de Graeber para el contrapoder revolucionario, el mundo del arte debe producir una nueva institución dentro del caparazón de la antigua que confronte los problemas del dominio sistémico. Como se señala en la obra ejemplar de TJ Clark, el pensamiento anarquista es una presencia evidente en el desarrollo del paradigma del arte moderno⁶⁹⁵. El

695 Clark, *Image of the People*, (1973) 20: “En algún lugar entre la ironía y la bravuconería se encuentran las actitudes de Courbet, o la convicción de Baudelaire en 1851 de que "el arte tenía que ser inseparable de... la utilidad". En el caso de Baudelaire esa creencia duró a lo sumo tres o cuatro años; después vino la negrura, la desesperación, la primera poesía que celebra "la futilidad teatral y sin alegría de todo" (Jacques Vache). Si el arte era inútil, también lo era la vida; y esa no fue una conclusión idiosincrásica. Nos lleva a la 'horrible visión de una obra que es pura' de Mallarmé, al 'Suenan las rimas con la asonancia de las monedas, y la inflexión se desliza por la línea del vientre de perfil', y al 'asesinato de la pintura' de Miró. El heredero de la efímera creencia de Baudelaire es el surrealismo: en palabras de Breton, "No tenemos nada que ver con la

anarquismo es una fuerza importante en el desarrollo del arte moderno. Lo que une a los artistas interesados en el anarquismo, incluso cuando parecen radicalmente opuestos entre sí, es un interés colectivo por construir una nueva institución dentro del caparazón de la antigua.

Cada uno de los artistas a su manera ayuda a desarrollar una forma distinta de anarquismo en el arte.

Las estrategias del idealismo crítico, la *nada creativa*, la disrupción creativa y el arte como vida son todas estrategias que construyen aún más esta nueva institución dentro del caparazón de la antigua y contribuyen a su ejecución.

Courbet establece la intención de construir una nueva institución dentro del caparazón de la antigua con su Pabellón del Realismo en 1855. En respuesta al rechazo del salón oficial para la exposición mundial de 1855, Courbet montó su propia exposición cerca del salón oficial. Expuso muchas pinturas y distribuyó un "Manifiesto del Realismo". Antes de que Duchamp y Dada encontraran refugio en la

literatura, pero somos muy capaces, cuando surge la necesidad, de hacer uso de ella como todos los demás". Aunque para entonces las implicaciones de esa creencia eran más claras: citando la Declaración Surrealista de 1925, 'No somos utópicos: concebimos esta Revolución en su forma social'. Cuando Proudhon hablaba en *Du principe de l'art* de la actividad creativa entrando en el mundo y tomándolo como su material, para ser alterado directamente y no sólo sobre el lienzo, se hacía eco de Hegel pero presagiaba a los modernos. Malevich dijo: "Tomemos el mundo de las manos de la naturaleza y construyamos un nuevo mundo que pertenezca al hombre mismo".

sátira crítica, la vanguardia moderna se inaugura con una broma. Una carta a Alfred Bruyas describe la intención de Courbet:

Desde aquí ya puedo ver una carpa enorme con una sola columna en el centro; para muros, andamios revestidos de lona, todo montado sobre una plataforma; luego los empleados, un hombre de traje negro cuidando la oficina, frente a los bastones y paraguas, los dos o tres ujieres. Esto realmente será suficiente para que París baile de cabeza. Será sin duda la mejor comedia que se haya representado en nuestros tiempos; habrá algunas personas que se enfermarán por eso, eso es seguro.⁶⁹⁶

Jeanne Brody ofrece una visión reveladora sobre el ímpetu del Pabellón del Realismo de 1855. Ella escribe: "... fue solo después de la decisión del jurado en abril que rápidamente armó su 'Pabellón', no porque quisiera, sino porque tenía que hacerlo"⁶⁹⁷. Sobre la base del trabajo de Patricia Mainardi y James Rubin, Brody argumenta que la estrategia de exhibición de Courbet fue una necesidad⁶⁹⁸. El acto

696 Patricia Mainardi, "El exhibicionismo de Courbet", *Gazette des Beaux-Arts*, (118, diciembre de 1991) 253

697 Jeanne Brody, *The Painter as History: The Evolution of Gustave Courbet's Exhibition Strategy*, PhD Diss, (Universidad de Delaware, 2001) 143

698 Véase Mainardi. *Arte y Política del Segundo Imperio: Las Exposiciones Universales de 1855 y 1868*. (New Haven: Yale University

anarquista de Courbet está impulsado por la necesidad. Si Proudhon se vio impulsado por la acumulación de poder estatal a teorizar su antítesis, el antiestado del anarquismo, su colega Courbet se vio impulsado por la acumulación de poder institucional a producir la exposición antiinstitucional. El anarquismo de las artes se produjo como reacción a la tradición, a la forma de Estado, al salón y a la institución. Cabe destacar la presentación total que pretendía Courbet.

El Pabellón debía contar con empleados oficiales que, junto con la exhibición, simularían el estado oficial de la pintura para socavar el arte sancionado por el Estado. Es una protoinstalación específica del sitio destinada a antagonizar a la institución mayor al revelar la autoridad de esta última.

Ocurriendo junto con la ruptura creativa de la institución de Courbet, la teoría del mutualismo de Proudhon influyó en un sistema alternativo de patrocinio. Proudhon argumentó que las relaciones mutualistas basadas en la ganancia mutua produjeron economías alternativas endémicas de un orden de anarquía⁶⁹⁹. James Rubin argumenta que Courbet mantuvo esa relación económica mutualista con su patrón, Alfred Bruyas (Figura 3.39). Su

Press: New Haven 1987) 59–60; y Rubin, (1980) 20

699 Weir, *Anarquía y Cultura*, (1997) 22–26; A. Antliff, (2001) 3; Rubin, (1980) 13

relación es un ejemplo de intercambio mutualista entre productor y consumidor⁷⁰⁰.



Figura 3.39: Gustave Courbet. La Rencontre (Bonjour Monsieur Courbet). 129 x 149 cm. Musée Fabre, Montpellier. 1854.

Estas relaciones fueron consideradas como una asociación económica “precapitalista”, caracterizada por intercambios directos y específicos⁷⁰¹. Bruyas se consideraba un coleccionista ilustrado que compartía los ideales de Courbet

700 Rubin, (1980) 13–14; 21–28

701 Ibíd., 13

y, por tanto, entablaba una relación económica recíproca con el artista. Su relación mutualista pretendía ir más allá de la comprensión convencional de la economía para desplegar una alternativa estratégica. Junto con la estrategia de exhibición radical de Courbet, se produce una reacción. A partir de esta reacción el mercado del arte comienza a operar en su propio mercado autónomo y antiinstitucional que fomenta el libre desarrollo del artista individual. Courbet se destaca como un líder en esta nueva realidad de mercado donde el artista se destaca como un entusiasta autopromotor de valores alternativos. No obstante, el anarquista Herbert Read argumenta que esta nueva economía de mercado es perjudicial: “el artista contemporáneo debe formar el gusto y reclutar al público de cuyo patrocinio dependerá entonces. El artista moderno depende miserablemente de los medios de publicidad. Esa es su humillación más profunda”.⁷⁰²

Por su papel en la Comuna de París de 1871, Courbet fue exiliado de París (Figura 3.40)⁷⁰³. Durante la Comuna, Courbet fue el líder de la Federación de Artistas. Allan Antliff señala el primer acto de la Federación: “Su primer acto fue emitir un manifiesto declarando la completa libertad de expresión, el fin de la interferencia del gobierno en las artes

702 Herbert Read, *La filosofía del arte moderno*, (Londres: Faber, 1951) 18

703 A. Antliff, (2007) 31–33

y la igualdad entre los miembros”⁷⁰⁴. Courbet ejemplifica una característica única del anarquismo de las artes visuales: la igualdad de la estética, la igualdad de membresía (como artista) para producir lo que sintieran que era necesario y la eliminación de la influencia gubernamental o institucional externa en la esfera del arte.



Figura 3.40: André Adolphe Eugène Disdéri. Destrucción del Vendôme Colonne durante la comuna de París (Courbet es el hombre barbudo, séptimo desde la izquierda). Mayo de 1871.

El anarquismo de Courbet estaba interesado en facilitar un espacio de libertad creativa, autonomía e individualidad dentro de un grupo social, y esto se hace eco del pensamiento de Stirner, quien abogaba por una nada creativa de la cual partir entre una unión de egoístas, que

también es acorde con el pensamiento de "unos pocos felices" de Poggioli ⁷⁰⁵.

Siguiendo el ejemplo de Courbet, los impresionistas contribuyen a la construcción de una nueva institución alterando radicalmente el sistema de mercado y reordenando la jerarquía estética tradicional. Cuando los impresionistas empezaron a exponer, lo hicieron en apartamentos y se organizaron como una cooperativa. La estrategia de exhibición de Courbet, la auto-creación artística y la economía mutualista son precedentes importantes. Creó exhibiciones exitosas fuera de la estructura institucional convencional y se benefició de una relación directa con un patrocinador comprensivo. El hecho de que Courbet fuera exiliado y represaliado por su participación en la Comuna de París sin duda actuó como un importante recordatorio para los artistas más jóvenes de que las economías alternativas en lugar de la revolución armada podrían ofrecer un espacio donde podría ocurrir el cambio. El anarquista Gustav Landauer (1870–1919) describe el poder de las comunidades alternativas: “El Estado es una condición, una cierta relación entre los seres humanos, un modo de comportamiento; lo destruimos contrayendo otras relaciones, comportándonos de manera diferente unos con otros... Somos el Estado y lo seguiremos

705 Stirner, (1995) 7: “No soy nada en el sentido de vacío, sino que soy la nada creadora, la nada a partir de la cual yo mismo, como creador, creo todo”.

siendo hasta que hayamos creado las instituciones que formen una comunidad real”⁷⁰⁶. Los impresionistas intentaron formar una nueva comunidad.

Los impresionistas descienden del mutualismo de Proudhon y del anarquismo artístico de Courbet, estando caracterizados por relaciones económicas mutualistas, autonomía creativa y libertad estética⁷⁰⁷. Los impresionistas, una agrupación flexible de artistas que consistía en 'independientes, impresionistas y realistas', exhibieron bajo el título "Societe Anonyme Des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs" y produjeron ocho exposiciones entre 1874–1886. Su estrategia expositiva debe mucho a Courbet, su Pabellón del Realismo, y la influencia que tuvo sobre el realista Edouard Manet. En su estudio general del impresionismo, Rubin escribe:

El desafío de los pintores a la autoridad establecida parecía haber tomado una lección de la política. La Comuna de París de 1871, en la que los trabajadores gobernaron brevemente la ciudad con un gobierno socialista, era un recuerdo reciente, y Nadar, cuyo estudio usaban los artistas, era un conocido

706 Citado en Cohn, *Anarchism and the Crisis of Representation*, (2006) 69

707 El Pabellón del Realismo está catalogado como la base histórica para el trabajo radical de Edouard Manet y la estrategia de exhibición de los impresionistas. Véase James Rubin, *Impressionism*, (Phaidon: Londres, 1999) 16

simpatizante de la izquierda. Este epíteto, que enfatiza el rechazo rotundo de los artistas a las convenciones pictóricas y el deseo de comenzar de cero, se enfoca menos en la apariencia real de su arte que en la conducta rebelde que implica.⁷⁰⁸

Lo anterior recuerda el comentario de Poggioli de que la Comuna de París radicalizó a los artistas y promovió estrategias acordes con el simbolismo y la decadencia. La estrategia de exhibición de la Societé fue tan parte de su rebelión como su estilo estético.

Su cooperativa se fundó sobre principios mutualistas y sus exhibiciones fueron financiadas a través de la cooperativa, que creían que proporcionaría un modelo para la reactivación de instituciones anémicas⁷⁰⁹. Rubin concluye que las “exposiciones nunca tuvieron como objetivo promover un estilo exclusivo sino ganar reconocimiento y capacidad financiera”⁷¹⁰. Estaban produciendo un mercado económico independiente y alternativo basado en principios mutualistas inspirados en la estrategia radical de Courbet. En consonancia con el pensamiento de Proudhon, produjeron un arte que trata de la idea que impulsa la representación.

708 Ibíd., 12

709 Ibid.

710 Ibid.

Tres figuras del grupo, Camille Pissarro, Edouard Manet (1832–1883) y Claude Monet (1840–1926), pueden ser discutidas según la intersección del pensamiento anarquista y la práctica artística.

Para Rubin, Manet está influenciado por el llamado de Courbet a pintar desde la experiencia personal, a enorgullecerse de los orígenes del artista y a autopromocionarse a través de una provocación deliberada que podría exponer la jerarquía invisible de la sociedad tradicional⁷¹¹.

Ampliando a Courbet, Manet manipuló la institución desde adentro con pinturas como *Olympia* (Figura 3.41), que representaba una realidad contemporánea que pocos estaban dispuestos a admitir en la esfera pública burguesa francesa: la industria del sexo⁷¹². La imagen representaba a una mujer poderosa, desnuda salvo por su lujoso entorno, en una posición que recordaba el clásico desnudo reclinado en la tradición de Tiziano. Claude Monet, a quien se considera la figura decorativa del impresionismo, pintó con Courbet durante la década de 1860 y se nota que fue influenciado por la máxima de Courbet de pintar el propio tiempo desde el propio punto de vista (Figura 3.42).

711 Ibid.

712 Ibid.

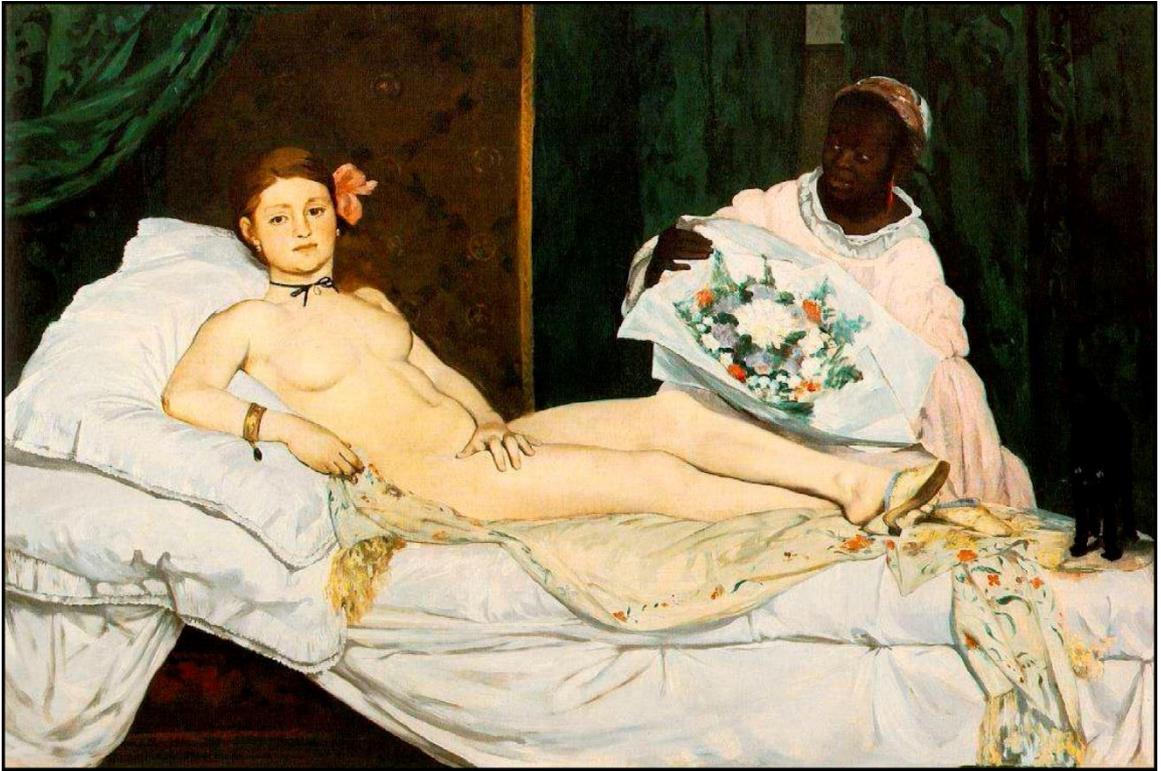


Figura 3.41: Édouard Manet. Olympia. Óleo sobre lienzo. 130 x 190cm. Musée d'Orsay, París. 1863.

Camille Pissarro, un anarquista político declarado, completa la influencia anarquista sobre el impresionismo. Rubin señala que es *la Escarcha* de Pissarro (Figura 3.43) lo que hace que Louis Leroy llame a la obra una impresión⁷¹³.

Pierre Auguste Renoir escribió que Pissarro fue el “teórico” del círculo impresionista⁷¹⁴.

Linda Nochlin señala que para Pissarro: “un anarquista convencido y declarado, el impresionismo fue el

713 Paul Smith, "Parbleu!: Pissarro y el color político de una visión original", *Historia del arte*, (Vol. 15 No. 2, 1992) 224

714 Rubín, (1999) 9

concomitante natural del progreso social, el radicalismo político, la creencia en la ciencia en lugar de la superstición, el individualismo y la ruda franqueza en el comportamiento personal⁷¹⁵.



Figura 3.42: Claude Monet. Déjeuner Sur L' Herbe. Sección derecha. Óleo sobre lienzo. 248 x 217 cm. Musée d'Orsay, París. 1865-1866.

715 Nochlin. *La política de la visión: ensayos sobre el arte y la sociedad del siglo XIX*. (Prensa Westview: Boulder, 1989) 61

Además, TJ Clark ha señalado que el género institucional de la retrospectiva de artistas tiene una deuda con Pissarro, cuya exposición de 1892 en la Galerie Durand–Ruel se caracterizó por su carácter retrospectivo.⁷¹⁶

Otro movimiento artístico anarquista a veces olvidado es el cubismo. El cubismo tuvo una tremenda influencia en el medio artístico internacional.

Su conexión con el anarquismo y el pensamiento anarquista está establecida por la erudición de Mark Antliff y Patricia Leighten.

Las autoridades argumentaron que representaba un arte degenerado del inmigrante y una invasión de ideas extranjeras del arte francés⁷¹⁷.

Hay, sin embargo, un diálogo constante con los géneros tradicionales en el cubismo.

La naturaleza muerta, el retrato y el paisaje fueron temas constantes en la representación cubista (Figura 3.44)⁷¹⁸.

716 Clark, *Adiós a una idea: episodios de la historia del modernismo*, (Londres: Yale University Press, 1999) 55–56

717 Leighten (1989), 100

718 *Ibíd.*, 119



Figura 3.43: Camille Pissarro. Escarcha. Óleo sobre lienzo. 65 x 93 cm.
Musée d'Orsay, París.

Incluso las prácticas radicales del collage, que según Leighten es una intervención filosófica anarquista en el control de la información por parte de los editores de periódicos, conservan elementos de la tradición que construyen un nuevo programa pictórico dentro del caparazón de lo antiguo (Figura 3.45)⁷¹⁹.

Leighten observa que los cubistas eran innovadores peligrosos con objetivos revolucionarios que eran antiartísticos y antirracionales. Su intención de “reordenar

719 Ibíd., 121–142; Leighten, "Abstracción moderna, antimilitarismo anarquista y guerra", *Arte y anarquía: Desarrollos anarquistas en estudios culturales*, (2011) 140–147.

el universo” revela el objetivo, construir una nueva institución dentro del edificio de la antigua.

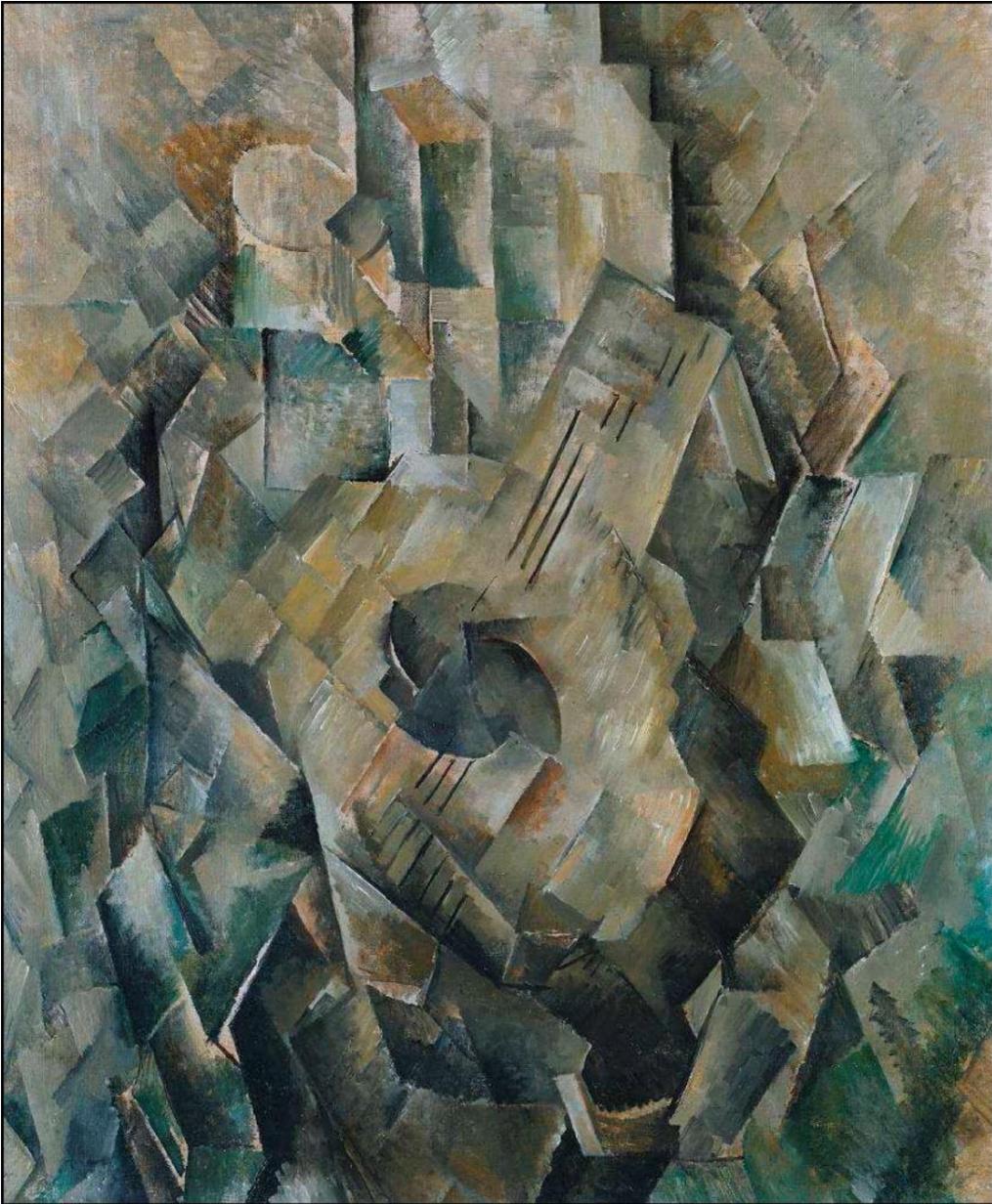


Figura 3.44: Georges Braque. La Guitare. Óleo sobre lienzo. 71.1 x 55.9cm. Tate Modern, Londres. 1909-1910.

Leighen argumenta que su arte es anarquista porque Proudhon, Kropotkin y Bakunin tenían fe en el poder del arte para alterar las formas en que la gente pensaba: para

apoyar el *statu quo* o socavarlo, para cambiar la conciencia de la época y acelerar la reforma social⁷²⁰.



Figura 3.45: Pablo Picasso. Guitarra. Papel cortado y pegado y papel impreso, carbón, tinta, tiza sobre papel de color en cartón. 66.4 x 49.6 cm. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Nueva York. 1913.

Desde 1910 hasta 1914, Picasso y Braque lograron explotar la superficie pintada. De su colaboración surge el collage, la escultura encontrada y la apropiación, y estos

estaban informados por su filosofía anarquista. Era de conocimiento común en el mundo del arte parisino que Picasso y sus colegas eran anarquistas. Fueron referidos como los anarquistas del arte.⁷²¹

Además del futurismo, el cubismo era lo nuevo en el arte. Tenía teóricos activos, Alfred Gleizes (1881–1953) y Jean Metzinger (1883–1956), cuya publicación de *Du Cubisme* en 1912 vio una traducción casi inmediata al ruso por Ekaterina Nizen (1874–1972) y Olga Rozanova, y esto informó el desarrollo de la singular síntesis vanguardista rusa llamada Cubo–Futurismo⁷²². El cubismo fue teorizado como una "encarnación orgánica y natural del *élan vital*"⁷²³. Gran parte de la teoría ve la corroboración en la teoría del unanismo⁷²⁴. Ambas se discutieron en una comuna de corta duración basada en principios colectivistas de organización fuera de París. La abadía de Creteil de 1906–1908 es un pequeño pero influyente ejemplo de la interconexión de la vanguardia⁷²⁵. Fundada por los cubistas franceses, entre otros, los colaboradores de la abadía incluyen a Apollinaire, Duchamp, Juan Gris (1887–1927), Constantin Brancusi (1876–1957) y Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944)⁷²⁶.

721 Ibid., (1989) 98–101; (1990) 628

722 Gurianova, (2012) 68 Ibid..

723 Ibid.; A. Antliff. *Anarchist Modernism*. (2001) 167–170

724 Ibid.; A. Antliff. *Anarchist Modernism*. (2001) 167-170

725 Gurianova (2012) 67–68; A. Antliff, (2001)167

726 Ibídem. (2012)

Los miembros y visitantes de l'Abbaye trabajaron diariamente para facilitar los medios de subsistencia financiera de la comuna: su imprenta. Estaban interesados en el concepto de artesanía. A través de la artesanía se reducía el poder del artista, y esto produciría un arte más cercano a la vida. Georges Didi-Huberman señala que Duchamp se referirá a sí mismo como un artesano a lo largo de su vida y que para sus deberes en la Primera Guerra Mundial se entrena como impresor.⁷²⁷

Un artículo de 1918 publicado en *The Modern School*, con sede en la ciudad de Nueva York, detallaba la existencia de l'Abbaye y las actividades de sus miembros⁷²⁸. Los anarquistas Emma Goldman y Alexander Berkman (1870–1936) lo publicaron, además en *Madre Tierra*. Otros miembros de la comunidad anarquista de Nueva York incluyeron al artista Robert Henri, el teórico cultural Hutchins Hapgood (1869–1944) y el medio artístico gravitó hacia la *Galería 291* de Alfred Stieglitz⁷²⁹. Stieglitz resumió la lealtad al anarquismo y el estado de ánimo general de la época en retrospectiva en 1935: “Siempre he sido un

727 Georges Didi-Huberman, *La semejanza por contacto: archeologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, (Les Editions de Minuit: París, 2008) 211–214

728 Albert Gleizes, “La Abadía de Creteil, un Experimento Comunista,” *The Modern School*, (Nueva York: 1918) ver A. Antliff, *Anarchist Modernism*, (2001) 165

729 A. Antliff, “Modernistas contra la academia, 1908–12,” (2001) 11–38

revolucionario, si es que he sido algo. En el fondo siempre he sido anarquista. Todos los buscadores de la verdad son eso, lo sepan o no. Pero incluso esa etiqueta como etiqueta la odio. Así que soy un hombre sin etiquetas y sin partido”⁷³⁰.

Alfred Stieglitz y Robert Henri son influencias importantes en los movimientos de vanguardia posteriores⁷³¹. Después de pasar un tiempo en París durante la década de 1890, Henri comenzó a construir una nueva institución de arte, que estaba en contra del arte institucional tradicional popular en la ciudad de Nueva York⁷³². Según la investigación de Allan Antliff, Henri se inspiró en la publicación anarquista *Père Peinard* y la retórica de *le Cavache*, que reseñaba las exposiciones de la Société Independente y señalaba que “se atrevían a recordar que en el arte la única organización legítima es la anarquía”⁷³³. Antliff argumenta que Henri facilitó una contracomunidad filosóficamente anarquista donde florecieron el individualismo, la libertad de expresión y el igualitarismo⁷³⁴.

Henri enseñó arte en la Escuela de Arte de Nueva York e

730 Ibid., “Alfred Stieglitz chez les anarchists”, *Stieglitz*, (Presses Universitaires de Rennes, 2012) 46

731 Ibid., (2001)

732 Ibid., 12–14

733 Ibid., 19–21

734 Ibid., 21

implementó un programa pedagógico que no restringía las materias de sus alumnos. Abogó por que sus alumnos adoptaran un método individualista: “se fomenta la personalidad, la originalidad de la visión, la idea y se estimula el genio inventivo en la búsqueda de una expresión específica”⁷³⁵. Al igual que en el consejo de Courbet a Monet, Henri animó a sus alumnos a enorgullecerse de sus antecedentes, independientemente de la clase, y pintar a partir de la experiencia.

Muchos periódicos locales etiquetaron su clase de arte como un sitio donde se encontraban los anarquistas del arte de Nueva York⁷³⁶. Antliff resume la pedagogía anarquista de Henri así: “la tarea de los anarquistas era transformar el aprendizaje en un proceso de adquisición cultural, creando escuelas donde el maestro no impusiera formas preconcebidas al alumno y el alumno tuviera la plena libertad de aprovechar la enseñanza que pueda responder a su necesidad”.⁷³⁷

El modernismo de Henri era explícitamente anarquista (Figura 3.46). Era un ávido lector de Bakunin y compartió el

735 Robert Henri, citado en A. Antliff, (2001) 15

736 Ibíd. 15; El artículo citado es de Izola Forrester, cuya versión del anarquismo fue ejemplificada por el trabajo de Bessie Marsh, quien pintó mujeres de las clases bajas.

737 Ibíd., 23

trabajo anarquista con John Sloan⁷³⁸. Henri estaba familiarizado con el trabajo de Leon Tolstoy, Oscar Wilde y contribuyó con artículos sobre su trabajo en *Mother Earth* de Emma Goldman. En 1912, a pedido de Goldman, Henri comenzó a enseñar en el Centro Ferrer, una Escuela Moderna.⁷³⁹



Figura 3.46: Robert Henri. Gertrude Vanderbilt Whitney. Óleo sobre lienzo. 127 x 182.9 cm. Museo de Arte Americano de Whitney, ciudad de Nueva York. 1916.

La noche de apertura de la clase de Henri señaló su intención radical. Bayard Boyesen, ex profesor de la

738 Ibíd., 17

739 Ver Paul Avrich, *El Movimiento de la Escuela Moderna: Anarquismo y Educación en los Estados Unidos*, (Oakland: AK Press, 2006)

Universidad de Columbia, presentó el artículo “La esperanza de los artistas en las ideas anarquistas”⁷⁴⁰. Adelantándose a Burger, Boyesen señaló que los gobiernos se volverían contra los artistas para proteger al Estado. Además, teorizó: “el artista exige libertad absoluta para el libre juego de la inspiración que lo domina y lo impulsa, y aquí se unen a la anarquía filosófica”⁷⁴¹. Además, Goldman fue una firme defensora de Henri. En su charla *Arte y Revolución*, llamó a Henri el líder del modernismo de la ciudad de Nueva York. Goldman apuntó a las instituciones de la religión, la propiedad privada y el Estado, teorizando que su propósito era acumular riqueza y poder para una minoría, que explotaba a la mayoría e inhibía la capacidad de la humanidad para lograr la situación más libre posible para todos los individuos. Agitadora antieugenista, igualitaria sexual y disidente en general, Goldman fue la principal activista anarquista en América del Norte hasta su expulsión en 1918. Alfred Stieglitz, que operaba la *Galería 291*, brindó apoyo financiero a *Mother Earth* de Goldman y publicó su propio *Camera Work*⁷⁴². Su galería, *291*, abrió sus puertas en 1908 y exhibió arte europeo y americano de vanguardia. Los pintores estadounidenses que comenzaron en *291* incluyen a Georgia O'Keeffe (1887–1986), Max Weber

740 A. Antliff, (2001) 27 Ibid., 28 Ibid., 29

741 Ibid., 30; in Emma Goldman, *Anarchism and Other Essays*, (New York: Mother Earth, 1910)

742 Ibid., 32

(1881–1961) y Arthur Dove⁷⁴³. Además, Stieglitz jugó un papel decisivo en la preservación de *la Fuente de Richard Mutt*, una escultura que Duchamp llevó a Stieglitz, luego se perdió y se atribuyó a Duchamp. La única fotografía conocida del *ready-made* original de 1917 es de Stieglitz y se publicó en el vol. 2 de *The Blindman* en mayo de 1917 (Figura 3.47).

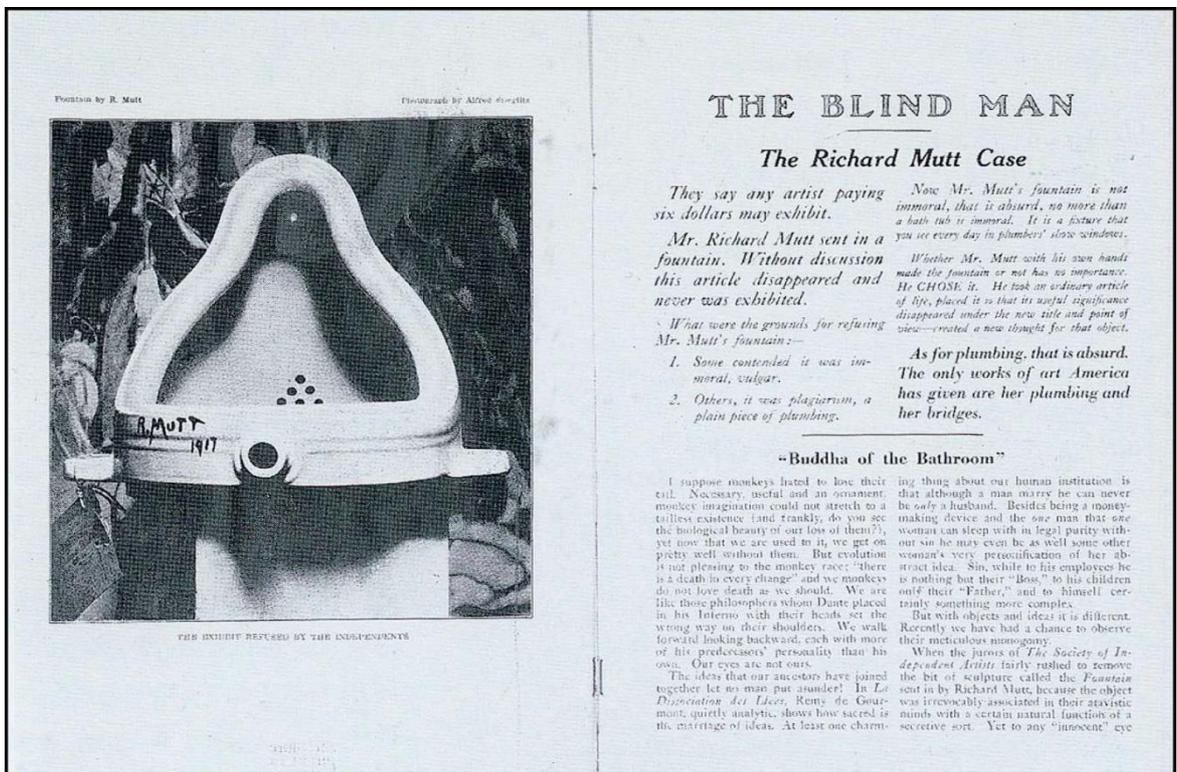


Figura 3.47: El ciego. No. 2. Mayo de 1917.

Los esfuerzos de Stieglitz por exhibir el trabajo de otros artistas anarquistas no pasaron desapercibidos⁷⁴⁴. John Weichsel llevó la estrategia de exposición un paso más allá.

743 Ibid., 32–38

744 Ibid., 53–36

El People's Art Guild de Weichsel produjo cincuenta exposiciones antes de 1918⁷⁴⁵. Después de que *291* cerrara sus puertas, Francis Picabia publica *391* como portavoz de *Paris Dada*. En el número 12 de 1920 aparece por primera vez *el LHOOQ* de Duchamp junto con un manifiesto dadaísta escrito por Picabia (Figura 3.48). Como hemos visto, el expresionismo abstracto o la pintura de acción se inspiraron en la filosofía anarquista de las primeras vanguardias de la ciudad de Nueva York. Vallerie Hellstein argumenta que el expresionismo abstracto está lleno de política social anarquista. Estas políticas son evidenciadas por las actividades en *The Club*, ubicado en un loft en 39 East Eight Street en la Ciudad de Nueva York⁷⁴⁶. El Club produjo un discurso que “no era ni comunista ni capitalista pero tendía hacia el anarquismo”⁷⁴⁷. Su anarquismo era consistente con el pensamiento de Peter Kropotkin cuando tal pensamiento era herético para cualquier extremo del espectro político. Los participantes regulares en las operaciones del Club incluyeron a Paul Goodman, John Cage, Ad Reinhardt y Barnett Newman. Philip Pavia (1912–2001) lo organizó inicialmente.⁷⁴⁸

Pavía pensó en el Club como un Salón protoanarquista en la tradición de Thomas Jefferson (1743–1826) y William

745 *Ibíd.*, 57

746 Hellstein, (2010)

747 *Ibíd.*, 4

748 *Ibíd.*, 13

James (1842–1910), quienes influyeron en la posterior filosofía anarquista de Donald Judd (1928–1994).

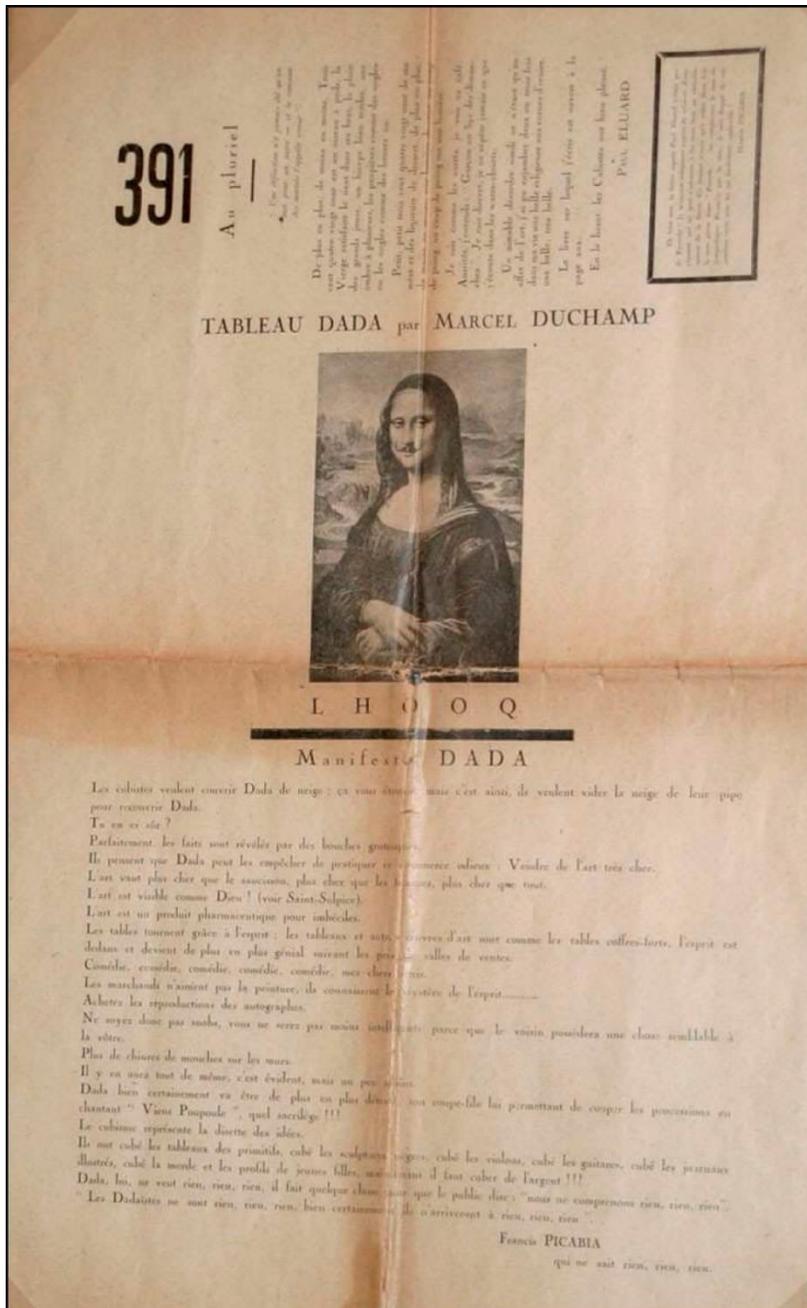


Figure 3.48: Francis Picabia and Marcel Duchamp. 391. Issue 12. March 1920.

Hellstein describe el anarquismo de The Club:

El anarquismo era una palabra cargada en un momento en que cualquier crítica al gobierno podía dar lugar a acusaciones de ser antiestadounidense. La evidencia sugiere, sin embargo, que anarquista era precisamente lo que era The Club. Cage describió la anarquía de una manera que podría haber descrito a The Club igual de bien: "Anarquía (sin leyes ni convenciones) en un lugar que funciona". La sociedad está individualizada. Cage, siguiendo a Henry David Thoreau y Peter Kropotkin, vocaliza el aspecto fundamental del anarquismo: individuos autónomos que forman una comunidad de trabajo orgánica basada en la cooperación. La instanciación de esta formulación anarquista de comunidad es lo que hace que The Club sea crucial para comprender los fundamentos políticos y sociales del expresionismo abstracto, incluso si los artistas no lo expresaron⁷⁴⁹.

La expresión de este medio se origina en un "no-espacio, un no-ambiente sin nada estético, romántico o político al respecto"⁷⁵⁰ donde los individuos se reunían en una atmósfera mutualista. Así, la pintura de acción se define como tal: "los matices de la reciprocidad entre lo individual y lo social emergen junto con la mezcla de misticismo y política"⁷⁵¹. Hellstein escribe sobre el trasfondo activista del

749 Ibíd., 23

750 Ibíd., 32

751 Ibíd., 136

grupo, “La elección de pintar... fue una elección pragmática de acción”⁷⁵². De esta manera, se puede postular que el lienzo del expresionismo abstracto representó un tipo de acción directa o ruptura creativa que es un ejemplo de arte-como-vida. En el Club, los artistas se apoyaban unos a otros y Paul Goodman los alentó a hacerlo, quien pensó que los arreglos fraternales en la tradición de Kropotkin podrían producir una sociedad más libre. El método estaba destinado a funcionar fuera del sistema dominante para que se sentaran las bases y pudiera emerger una nueva red que produciría una sociedad más libre a mayor escala. Es una nueva institución construida dentro del edificio de la antigua⁷⁵³.

El interés por Kropotkin entre los expresionistas abstractos se extendió más allá de Goodman; Barnett Newman era un ávido lector de Kropotkin y contribuyó con una introducción a una traducción contemporánea de la obra del anarquista. La pintura de Newman tenía una intención revolucionaria: “si entendieras mi trabajo, sería el fin del Estado el capitalismo y todo totalitarismo”.⁷⁵⁴ Se postuló para alcalde de la ciudad de Nueva York en 1933,

752 Ibíd., 137

753 Ibíd., 40–41

754 Barnett Newman, “Transcripción de la entrevista de Barnett Newman”, 20 de marzo de 1966, Allen Solomon Papers,

Archives of American Art, rollo 3923, marco 306; Schoenfeld, *Arte sin dogma*, (2002) 57

defendiendo la “propiedad de la ciudad o la comunidad de los bancos, los negocios y la vivienda; un sistema de galerías municipales y salas de orquesta que brindarían servicios gratuitos al público; el cierre de calles a los automóviles privados para revitalizar el espacio público para los peatones así como cafeterías para adultos y parques infantiles”⁷⁵⁵. Estudia en la Art Students League de forma intermitente desde 1922 hasta 1927, con John Sloan (1871–1951).

Ann Schoenfeld escribe que Sloan “fomentó la rica variedad de actitudes creativas que manifestaba cada individuo, entre las que se encontraban Reginald Marsh, Alexander Calder, David Smith y Adolph Gottlieb”⁷⁵⁶. Sloan continuó desplegando el método de pedagogía anarquista de Robert Henri. La Liga de Estudiantes de Arte también empleó a Harry Wicky, un antiguo alumno del Centro Ferrer. Sloan escribió constantemente sobre arte e intentó adaptar y ampliar el espectro de la crítica de Emma Goldman. Su teoría del arte anarquista requería un amplio espectro de práctica que estaba latentemente informada por la creencia de que en el individualismo los valores subliman lo colectivo y contribuyen a su mejora⁷⁵⁷.

David Raskin señala que el minimalista Donald Judd se

755 Craven, (1990) 97

756 Schönfeld, (2002) 73

757 Ibídem.

describió a sí mismo como un anarquista⁷⁵⁸. Su práctica de objetos específicos fue informada por su mentor, Barnett Newman. Otras influencias citadas sobre Judd son George Woodcock y HR Shapiro. Raskin escribe que Newman influyó en varios miembros del conjunto minimalista, incluidos Dan Flavin (1933–1996) y Robert Murray. Después de la muerte de Newman, Judd se mantuvo en contacto con la familia. Tomó el equipo de estudio de Newman y lo colocó en su propio estudio⁷⁵⁹. Políticamente Judd está alineado con el pensamiento de Thomas Jefferson y el pragmatismo de William James. La filosofía de James consideraba al individuo como la piedra angular de la libertad. Para Raskin, Judd veía el pragmatismo como una filosofía individualista estadounidense que seguía la tradición de Jefferson que “se extendía naturalmente al anarquismo”⁷⁶⁰. Santiago escribió en 1903 que lo que quería era un mundo de anarquía⁷⁶¹. Raskin ve el trabajo de Judd como una negación del conocimiento a priori: todo debe experimentarse para comprenderse.

Judd abordó la creación artística desde el punto de vista de si era o no útil⁷⁶². La calidad visual de su obra, la forma

758 Anthony Haden–Guest, *True Colors: The Real Life of the Art World* (Nueva York: Atlantic Monthly Press, 1996) 249

759 David Raskin, *El escepticismo de Donald Judd*, (1999) 28

760 *Ibíd.*, 64

761 *Ibíd.*, 65

762 *Ibíd.*, 52

en que está realizada y el detalle son preocupaciones máximas que evidencian una filosofía materialista que lleva al espectador a cuenta⁷⁶³. Creyendo que la pintura había seguido su curso, dirigió su atención al objeto. Similar a la acción directa de los pintores de acción, Judd “elogiaba el vanguardismo en general y el materialismo específicamente con términos como 'desafiante', 'total', 'fuerte', 'material', 'imaginativo', 'poderoso' y 'único'”⁷⁶⁴. Esto se relacionaba con un "objeto de percepción" y su unidad mínima, que mostraba formas primitivas, opresivas y sin paliativos"⁷⁶⁵.

El método alimentó la creencia de Judd en la ciencia, que él pensó que actuaba en una relación recíproca con el arte. Raskin argumenta que los dos iluminan un camino hacia la libertad. Para Judd, “el arte ayuda a socavar el estancamiento político general y proporciona un poco de libertad, que sustenta la ciencia y que exige libertad”⁷⁶⁶. La cuestión de la libertad se extendió a la titulación de sus obras, que armonizó forma y contenido al permanecer intituladas⁷⁶⁷. Como muchos de los artistas antes que él, Judd “esperaba que sus obras de arte proporcionasen al espectador activo las herramientas para escapar de alguna

763 Ibíd., 54

764 Ibíd., 56

765 Ibíd., 57

766 Ibíd., 62

767 Ibíd., 77

manera de la trampa de lo convencional”⁷⁶⁸. Con la intención de obligar al espectador a cuestionar la naturaleza del arte, Judd involucró la experiencia sensorial primaria del espectador⁷⁶⁹. Al igual que Cage, Judd trató de instigar un compromiso consciente con la experiencia del yo. El propósito no era ser trascendental sino experiencial e individual. Es un enfoque universalista para comprender lo específico.

El trabajo de Judd demostró su compromiso con la política local, la filosofía pragmática y el anarquismo. Raskin escribe: “Judd entendía que sus objetos de arte tridimensionales eran una declaración pragmática de un hecho empírico que demostraba una relación filosófica, social y actitud política anarquista opuesta a los principales tipos de poder jerárquico”⁷⁷⁰. Este rechazo de la jerarquía es subrayado por el espejismo como la uniformidad de lo específico en obras diferentes. Si bien están unidas en su “poder estético”⁷⁷¹, son, sin embargo, específicas e individualizadas. Son universalmente específicas y *100 Works in Mill Aluminium* (Figura 3.49) ubicado en el complejo de Judd en Marfa es un ejemplo de esta intención.

100 Works in Mill Aluminium es una parte de un programa

768 Ibíd., 79

769 Ibíd., 80

770 Ibíd., 95

771 Ibíd., 97

de instalación más grande ubicado en Marfa, Texas en la Fundación Chinati. La parcela de terreno de 340 acres se compró en 1979 y se abrió al público en 1986.

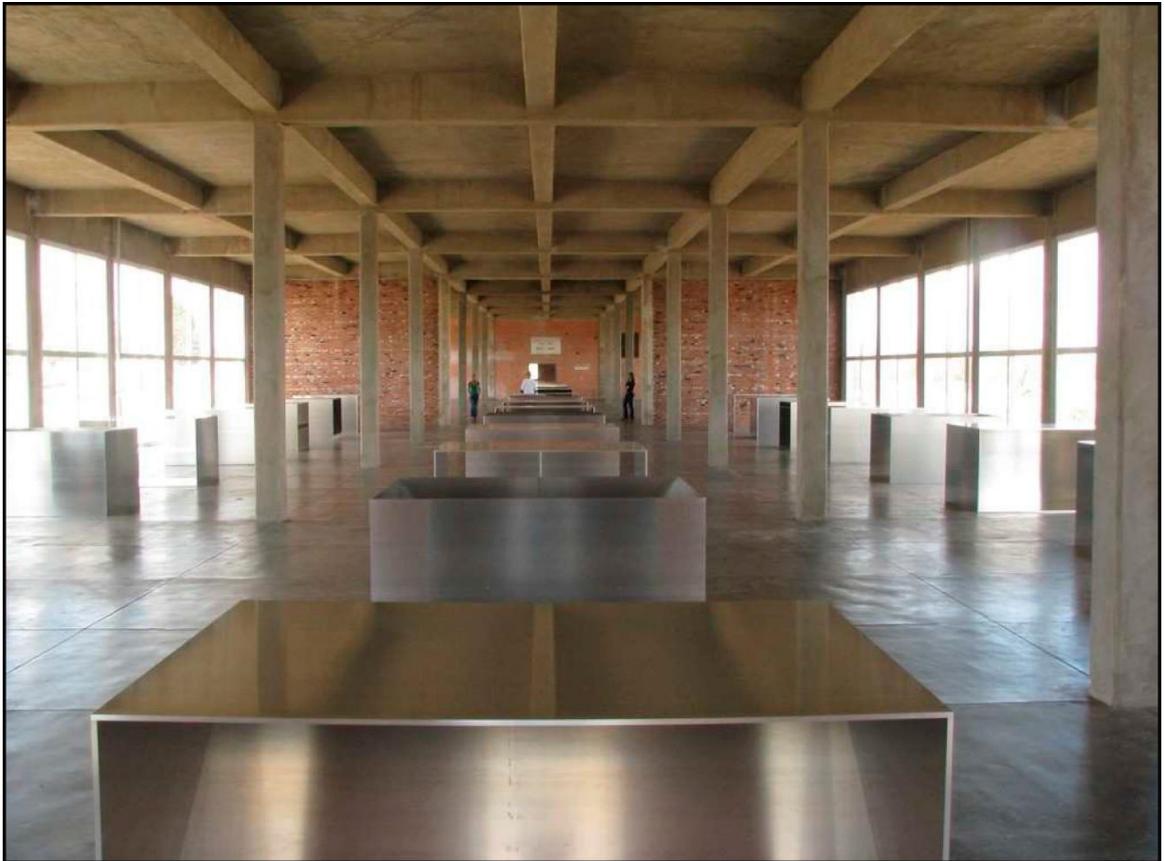


Figura 3.49: Donald Judd. 100 obras sin título en aluminio fresado.
Aluminio de molino. 104 x 129.5 x 182.9cm.
Fundación Chinati, Marfa. 1982-1986.

Su propósito es mostrar obras de arte contemporáneas permanentes específicas del sitio, además de la programación de exposiciones temporales. *100 Works in Mill Aluminium* está instalado en dos edificios, que son cobertizos de artillería reutilizados. La intención pacifista de Judd, de reclamar, reutilizar y cambiar la forma en que la gente piensa sobre los materiales militares industriales y los

desechos generados por su producción, está prefigurada en la instalación. Judd modificó la estructura para reutilizarla, incluida la instalación de ventanas grandes y un techo abovedado de metal galvanizado⁷⁷². Cada obra tiene la misma dimensión, pero el interior de cada obra está individualizado. Allan Antliff describe el efecto:

Cada objeto tiene su propia especificidad: un panel superior desciende hacia el interior en un ángulo fijo en una caja, mientras que otro se abre de lado; en uno se inserta un 'estante' bajo a unos pocos centímetros del suelo, y otro contiene una caja más pequeña suspendida en su interior. Mientras tanto, la luz que se filtra a través de las ventanas de cortina del piso al techo del cobertizo intensifica la interacción dinámica entre nosotros y la especificidad de cada objeto. A medida que uno se mueve alrededor de las cajas de Judd y negocia el espacio de instalación, la luz se refracta en cada superficie pulida, creando efectos ilusionistas que están en constante cambio dependiendo de dónde nos encontremos, la hora del día, las estaciones, etc.⁷⁷³

772 Véase Fundación Chinati, “Donald Judd: 100 obras sin título en molino de aluminio, 1982–1986”,

<http://www.chinati.org/visit/collection/donaldjudd.php>

773 A. Antliff, (2011) 55

Antliff argumenta que el trabajo de Judd cae en una línea genealógica que incluye a John Cage, Mac Lowe y el artista anarquista Kenneth Patchen (1911–1972)⁷⁷⁴. Así, Judd pretendía “fomentar, a través del arte, la conciencia creativa en ausencia de jerarquía y autoritarismo”⁷⁷⁵. Raskin teoriza que los objetos de Judd son hostiles a las convenciones de potencia⁷⁷⁶. En la tradición de una filosofía anarquista de las artes, Judd continúa con una serie de temas dominantes.

Judd toma el control total de la presentación general. Al reutilizar una fábrica militar, se subraya su postura pacifista y antimilitarista. El uso de un material base sin alteración de la sustancia material (lo que es) otorga el estatus de objeto: son lo que son y lo que podrían ser, lo que denota su filosofía pragmatista y señala una unificación del ideal crítico: lo que es y lo que podría ser. En su uniformidad colectiva son, sin embargo, específicos. Cada uno está compuesto individualmente dentro de un todo unificado. Debido a que los objetos están ubicados en un espacio arquitectónico específico del sitio, el espectador es un participante activo en el desempeño del espacio: deja de ser una obra y se convierte en un evento, espectáculo u obra de arte situacional. La obra es complementaria al espacio y el

774 Ibíd., 54

775 Ibíd., 56

776 Raskin, "Objetos específicos: arte y política de Judd", *Historia del arte*, (Vol. 24 No.5, 2001) 683

entorno natural es complementario a la obra. Cada objeto individual, mientras está estacionario, está en constante flujo, moviéndose y dependiendo de la especificidad de su sitio. Asimismo, como atestigua la lectura de Antliff, el movimiento y la experiencia individual son las claves principales. Si bien el material se forma en totalidades unificadas que muestran características individuales, sin embargo, ninguna representación es localizable excepto por el entorno único y los datos sensoriales primarios de los objetos dentro de ese entorno. No se puede mostrar en ningún otro lugar y, por lo tanto, no se puede adaptar a diferentes entornos.

Se muestra un control total, entremezclado con la capacidad de moverse libremente. Si esto se toma como una alegoría de lo político, lo que revela es que si un entorno es centralizado, totalizador y absoluto, se produce una especie de libertad creativa. No representa nada excepto a sí mismo y es una anarquía controlada y funcional que es una nueva institución construida dentro del caparazón de una vieja institución.

Conclusión:

Esta discusión sobre anarquismo(s) funcional(es) en el

arte ha resaltado las categorías teóricas clave del idealismo crítico, la nada creativa, la disrupción creativa, el arte como vida y las nuevas instituciones dentro del caparazón de las viejas instituciones. Acumulativamente, estas categorías teóricas ofrecen evidencia de un tipo distinto de anarquismo que está presente en la historia del arte de los siglos XIX y XX. Cuando Thierry De Duve ofrece que el arte moderno comenzó con la relación de Gustave Courbet y Pierre Joseph Proudhon, se afirma la presencia del anarquismo en el período moderno⁷⁷⁷. Si bien algunos comentaristas considerarían el pensamiento anarquista como una ideología fallida, la variedad de estudios de historia del arte que abordan la importancia fundamental del anarquismo para la práctica del arte moderno demuestra que el mundo del arte de los siglos XIX y XX, al menos en parte, es un lugar donde triunfó el anarquismo. Si la relación de Proudhon y Courbet tiene una importancia fundamental para la dirección que toma el arte moderno, entonces el anarquismo es una consecuencia de largo alcance en el arte moderno.

Proudhon inicialmente hace un llamado a un arte radical que sea situacional, postulando un arte críticamente ideal que pueda comprometerse con una facultad estética universal. Debido a que este llamado está templado por su anarquismo, que debe incluir sus notables exclusiones, este arte situacional y críticamente ideal encarna la

777 Duve, (1989) 118

contradicción del utopismo individual y una responsabilidad social colectiva que se pondera en el sentido de la moralidad del individuo. La categoría de idealismo crítico crea un espacio donde la producción artística puede representar una posición moral motivada por la mejora social. Esta categoría desafía el sentido de que el arte debe representar a la sociedad y lo reemplaza con el sentido de que el arte está implicado en el cambio de la sociedad. La contradicción inherente al arte críticamente ideal, que existe dentro de la sociedad pero postula lo que la sociedad podría ser en idea, se neutraliza fácilmente. Un buen ejemplo es la relativa neutralidad de una pintura neoimpresionista. A menos que un espectador tenga un sentido de la posición moral del artista, hay pocas dudas de que una pintura será disfrutada por la habilidad pictórica obvia y la representación novedosa del espacio evidenciada por ella. El idealismo crítico existe como un concepto, una forma de entender la radicalidad de la producción artística y la historia de la exhibición. La conciencia moral del artista es necesaria para un arte críticamente ideal.

La *nada creativa* es útil, especialmente en lo que se relaciona con el trabajo único del artista, porque el arte moderno produjo un arte cotidiano que reflejaba la psicología única del artista. El artista moderno crea a partir de un espacio de nada creativa y su trabajo único refleja un desarrollo histórico que le da al artista licencia, debido a un idealismo crítico impulsado moralmente, para elegir entre

diferentes elementos de la sociedad y organizarlos de tal manera que esos arreglos se vuelven un reflejo de la posición moral del artista. La nada creativa, combinada con el ideal crítico del arte, permite un arte de la idea que es desplegado por el trabajo único del artista, que puede parecer intangible, inconsistente, desregulado, sin clases o absurdo, pero producido desde una perspectiva lógica, racional y por una persona filosóficamente motivada y única.

Una vez establecida la posición de artista, la labor única del artista puede asumir perturbaciones creativas que induzcan al mejoramiento social por medio de la apropiación, la acción directa y la propaganda por medio de la acción. Pueden utilizarse métodos cuestionables, como exhibiciones públicas de irracionalidad o el arte del otro, para revelar las jerarquías ocultas del espacio social y estético.

En la alta era colonial, que en 1920 se había apoderado de aproximadamente el 85 % del globo, el uso de la estética tribal e indígena era un tropo estético común adoptado por artistas para perturbar las jerarquías creativas dominantes de la época⁷⁷⁸. Debido a que un arte críticamente ideal hará visible la composición de clases de la sociedad, una disrupción creativa es una herramienta teórica importante

778 Ania Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, (Nueva York: Routledge, 2005) 3

que ayuda a explicar las acciones directas que los artistas despliegan en su arte para instigar el cambio.

Estas interrupciones incluyen acciones que están dirigidas a la posición misma del artista, y así es como las acciones directas sobre el lienzo y las acciones directas en público invocan una intención radical.

El concepto de interrupción creativa une el trabajo único críticamente ideal del artista y lo cotidiano. El arte de lo cotidiano, o arte-como-vida, es un arte que trata sobre la existencia cotidiana, un arte que utiliza materiales cotidianos para provocar preguntas sobre la naturaleza del arte e investigar la naturaleza de la existencia. El arte como vida puede ser el artista vivo como una obra de arte, o puede ser una obra de arte que asume la vida cotidiana del artista. También puede señalar el uso de materiales que estaban fuera de la jerarquía estética tradicional de la práctica artística del siglo XIX. El punto es que el siglo XX ve una expansión sin precedentes de materiales para ser usados y sujetos para ser asumidos en la ejecución de una obra de arte.

El arte como vida es un concepto amplio que puede significar una estrategia en la que los artistas hacen uso de objetos cotidianos o crean arreglos en la esfera pública que permiten que un objeto artístico cobre vida propia a través de la participación del público. Para transformar lo cotidiano en arte e intervenir en el tejido social de la

sociedad mediante interrupciones creativas, el artista despliega su labor única.

El siglo XX es testigo de una nueva institución artística que se construye dentro del caparazón de lo antiguo. En esta institución, la idea de arte tiene prioridad sobre la representación del arte, y esto hace eco de la afirmación de Proudhon de 1865 de que el arte se compone de la idea. Su interés por un arte críticamente ideal y situacional que comunica con una facultad estética universal es un precedente importante para el arte de lo cotidiano común al arte del siglo XX. La nueva institución del arte valoriza las interrupciones creativas, el arte como vida y la *nada creativa*, son rasgos comunes a algunas de las obras más importantes del siglo XX.

Que estas categorías conceptuales se desarrollen a partir del pensamiento anarquista significa la importante conexión compartida entre el anarquismo y el arte. Una institución anarquista, si puede existir tal institución, sería sintomática de la integración del arte y la vida.

Al describir el orden ideal de la anarquía, Craven escribe que el anarquismo significa una crítica progresiva que es “una nueva integración de la tecnología y la naturaleza, de la ciencia y la humanidad, dentro de un orden poscapitalista que no presupone ni el instrumentalismo científico ni el determinismo natural.

Este nuevo orden se basará en un intercambio dinámico entre la ciencia y la naturaleza, en lugar de la ascendencia de una sobre la otra”. La teoría del mundo del arte global toma esta crítica progresista como punto de partida y se propone construir otra nueva institución dentro del caparazón de la antigua.

IV. LA CRÍTICA ANARQUISTA CONTEMPORÁNEA

Un debate reciente en el campo de los estudios anarquistas se refiere a lo que se denomina anarquismo posmoderno, anarquismo posestructuralista o postanarquismo. Si bien el discurso en torno al anarquismo y el postanarquismo ha producido una visión teórica novedosa, existe una brecha crítica en la erudición, ya que no se ha abordado la relación entre el anarquismo, el postanarquismo y el arte contemporáneo global. Este capítulo busca tomar elementos de la crítica anarquista contemporánea reciente y aplicarlos de tal manera que se abra un espacio teórico para el arte global. Los desarrollos recientes en los estudios anarquistas contribuyen a un espectro más amplio del pensamiento anarquista y mi intención es aprovechar ese espectro para mostrar la intersección de los estudios anarquistas contemporáneos con los paradigmas del “Arte Contemporáneo Global”. Este

capítulo proporciona un punto de partida para el arte global contemporáneo que reconoce la historia del anarquismo en las artes.

Saul Newman teoriza que el postanarquismo es un ala radical del espectro anarquista. Se pretende teorizar el globalismo post-ideológico y post-político del siglo XXI. En el mundo global posterior a 1989, Newman sostiene que hay poco espacio para la crítica del alto capitalismo neoliberal, que es la ideología de la globalización. Él postula que al extender el anarquismo se abre una “nueva universalidad política radical” que puede instigar una crítica de lo global⁷⁷⁹. Haciéndose eco de Proudhon, Bakunin y muchos otros, escribe: “La libertad es fundamentalmente social... y sólo puede existir cuando hay una igualdad de libertad”⁷⁸⁰. Para teorizar esta igualdad de libertad, Newman argumenta que la filosofía anarquista está conectada con la teoría postestructuralista de la manera más amplia. Al igual que el anarquismo, el pensamiento postestructural teoriza “una noción de política que resiste la lógica del lugar” que es consistente con la filosofía anarquista⁷⁸¹. Esta resistencia a la lógica del lugar es una preocupación teórica común en muchas prácticas y discursos de las artes críticas contemporáneas; ambos

779 Saul Newman, *Unstable Universalities: Poststructuralism and Radical Politics*, (Manchester: Manchester University Press, 2007) 7

780 Newman, (2001) 167

781 Newman, (2001) 158

consideran lo global como una especie de orden nómada donde el hogar se fractura y el lugar se vuelve contingente en una serie de sitios líquidos y fluidos que manifiestan la realidad sin lugar del siglo XXI⁷⁸². A través de una lectura que incluye ideas anarquistas fundamentales, Newman amplía el alcance tradicional de los estudios anarquistas para incluir puntos de vista sobre el poder abstracto. Al profundizar en las preocupaciones del anarquismo con el naturalismo, la idea de que la humanidad contiene una esencia natural que es impulsada por la comunidad y armoniosa, Newman propone que hay un humanismo del siglo XIX en el pensamiento anarquista del siglo XIX que es problemático a la teorización de las manifestaciones actuales del poder⁷⁸³. En particular, la forma en que se ejecuta el poder a través de estructuras organizativas centradas en el Estado –la forma en que el sujeto se define a través de un proceso de subjetivación– distorsiona cualquier comprensión de la mayor parte humana, su

782 Okwui Enwezor, "Mega-Exhibiciones: Las antinomias de una forma global transnacional", *Otras ciudades, otros mundos: Imaginarios urbanos en una era de globalización*, (ed) Andreas Huyssen, (Durham: Duke University Press, 2008) 147–176; "La constelación poscolonial: arte contemporáneo en un estado de transición permanente", *Antimonios de arte y cultura*, (Durham: Duke University Press, 2008) 207–234; "Modernidad y ambivalencia poscolonial", *Altermodern* (2009) 25–41; Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, (Cambridge: MIT press, 2004); Susan Buck-Morss, "Cosmopolitismo radical", *Tercer texto*, (Vol. 23 Iss. 5, 2009) 547–549

783 Newman, (2001) 38, 59

esencia y/o armonía⁷⁸⁴. La subjetivación, tal como la describió Foucault, fractura el modelo natural del anarquismo⁷⁸⁵. Así, la capacidad de un sujeto para asumir lo que puede implicar un sentido de lo natural se disuelve a través de la crítica posanarquista. Para Newman, las políticas antiautoritarias se teorizan a través de una síntesis del discurso postestructuralista y el anarquismo. Sostiene que el valor del anarquismo es necesario para el debate global, argumentando:

El anarquismo puede mirar más allá del Estado. Debido a que postula un punto de partida esencial fuera del Estado, el anarquismo, a diferencia del marxismo y las teorías políticas liberales basadas en el contrato social, no está atrapado dentro del paradigma del Estado: no está atrapado por la pregunta inmanente de qué reemplazará al Estado si es destruido. El anarquismo, al parecer, tiene una respuesta⁷⁸⁶.

Para Newman, un componente importante en la extensión de la teoría post-estado es la teoría postestructural y la teoría política radical más contemporánea⁷⁸⁷. El postanarquismo es un modo antiautoritario de pensamiento antiestatal que exige la

784 Ibid., 86; *Unstable Universalities*, (2007) 70

785 Ibid., (2001) 91

786 Newman, (2001) 40–41

787 *Ibidem*.

deconstrucción de las ideas políticas y estatocéntricas. Al eliminar las nociones esenciales de identidad, comunidad y bien mayor, el postanarquismo reemplaza lo anterior por una “serie de estrategias éticas de resistencia a la dominación”⁷⁸⁸. Estas estrategias –la deconstrucción radical del pensamiento centrado en el Estado, la esencia humana y la ideología liberal más ampliamente– crean un lugar menos ético de la radicalidad, fundamentalmente preocupado por un “anarquismo de la subjetividad”, o, un sujeto anti-Estado⁷⁸⁹. Esto describe el horizonte de eventos del postanarquismo que se encuentra en el anarquismo como tal:

El anarquismo es más que una tradición política y filosófica: también constituye un horizonte universal de emancipación al que todas las formas de política radical deben hablar necesariamente si quieren seguir siendo radicales. El anarquismo, en otras palabras, contiene un momento más allá de su propia trascendencia, cuando excede los límites discursivos y los fundamentos ontológicos dentro de los cuales fue originalmente concebido y se abre a una multitud de voces diferentes y posibilidades⁷⁹⁰.

788 *Ibíd.*, 174

789 *Ibíd.*, 173

790 Newman, *The Politics of Postanarchism*, (Edimburgo: University of Edinburgh Press, 2010) 20

A partir de Bakunin, Newman inicia el giro posanarquista reconociendo la importancia de una modalidad de libertad igualitaria. En esta formulación radical, una persona es libre cuando quienes la rodean son libres. No hay emancipación hasta que se alcanza la igualdad. Sin embargo, esta igualdad es inestable, lo que explica la imprevisibilidad de la individualidad dentro de un espectro universalista que es radicalmente abierto o radicalmente particular.

En el trabajo reciente de Nathan Jun, el anarquismo se describe como la primera filosofía política “posmoderna”. Citando su uso por Rudolf Pannwitz (1881–1969) en 1917 para describir la cultura europea de la posguerra, Jun suaviza la crítica de Pannwitz y la define como “lo que generalmente se opone a la modernidad, o está fuera de ella o va más allá” ⁷⁹¹. Similar al tratamiento de Newman del posanarquismo, se entiende que lo posmoderno tiene la posibilidad de trascenderse a sí mismo. Para Jun, “150 años de pensamiento y acción anarquistas, a pesar de ser radicalmente 'posmodernos' en forma y contenido, no han logrado generar cambios históricos sustanciales” ⁷⁹².

Jun hace esta suposición sobre el cambio histórico sin, sin embargo, dar cuenta de los cambios históricos sustanciales que han ocurrido en el arte crítico informado por la filosofía anarquista. Comprender estos cambios subraya el

791 Jun, *Anarquismo y Modernidad Política*, (2012) 155

792 junio, (2012) 155

importante papel que ha jugado el anarquismo en la historia del arte. De hecho, el primer uso de la palabra "posmoderno" data de la década de 1870, cuando John Watkins Chapman sugiere que cualquier intento de trascender las fronteras del arte del impresionismo debería definirse como "pintura posmoderna"⁷⁹³. La crítica anarquista contemporánea no analiza los cambios en el mundo del arte en su evaluación del impacto del pensamiento anarquista. Sin embargo, con los capítulos anteriores en la mano, se hace posible una base importante y un nuevo punto de partida para los estudios anarquistas.

Quiero defender el éxito de la filosofía anarquista dentro del mundo del arte, que produce nuevas vías de exploración desarrolladas a partir de lo que de otro modo podrían parecer métodos agotados; ya que nuevas ideas surgen dentro del edificio de las viejas ideas. El arte en un campo expandido, como el anarquismo, excede sus límites discursivos y fundamentos ontológicos para abrirse e incluir multitud de voces y posibilidades diferentes.

Newman argumenta que un campo ampliado de estudios anarquistas implica reconocer que el anarquismo es una política de la antipolítica. Esta aporía es definida por Newman como "una política que se concibe fuera y en

793 Stuart Sim, *The Routledge Companion to Postmodernism*, (Nueva York: Routledge, 2011) VIII.

oposición al Estado”⁷⁹⁴. El proceso desaloja la política del Estado y revela un exponente político del anarquismo: quiere ser una política totalmente nueva. Similar al anti-arte, que no resultó ser la antítesis del arte sino su campo expandido y un conjunto expandido de medios, la antipolítica no señala la antítesis de lo político sino una extensión de su espacio tradicional de representación.

Una pregunta entonces es cómo el anarquismo de las artes precede a este giro y cuáles son sus ramificaciones. El modelo de contrapoder de David Graeber proporciona una forma de entender cómo el anarquismo o los anarquismos en el arte desarrollan el papel de un campo expandido. Graeber define el anarquismo como un discurso ético sobre la práctica revolucionaria⁷⁹⁵. Amigos y aliados crean libertad al producir juntos una sociedad más grande, construyendo las nuevas instituciones de esa sociedad “dentro del edificio de la vieja, para exponer, subvertir y socavar las estructuras de dominación”⁷⁹⁶. Graeber señala que una teoría del anarquismo operativa en un campo discursivo particular debe basarse en un conjunto diverso de perspectivas teóricas unidas por compromisos compartidos. La teoría anarquista de la organización de Graeber espera que los pequeños grupos vivan de una manera diferente, produzcan un conjunto de nuevos compromisos políticos y reordenen

794 Newman, (2010) 4

795 Graeber, (2004) 6

796 *Ibíd.*, 7

la institución dentro del caparazón de lo antiguo, pero estos grupos deben “rechazar cualquier rastro de dirigismo”⁷⁹⁷. Es un núcleo del pensamiento anarquista que el cambio político provocado por una “vanguardia” representativa redistribuirá el espectralmente el poder político de la misma manera que su predecesor⁷⁹⁸. El anarquismo niega fundamentalmente ese ámbito de lo político que insiste en que el cambio social radical sea dictado por una minoría. Es por esto que la comprensión de Newman del anarquismo como una política de la antipolítica es tan crucial, porque evidencia cómo el anarquismo trasciende lo político para producir un nuevo horizonte o conjunto de límites ubicados dentro de un compromiso, ético o moral compartido.

Como se describió en el Capítulo Uno, el anarquismo se destaca por ser tanto histórico como trascendente: es tanto un impulso manifestado a lo largo del tiempo como un conjunto de estrategias datables que surgen como reacción al poder del Estado. La ambición universalista del

797 Ibid., 11

798 Bakunin, “Stateless Socialism = Anarchism,” *The Political Philosophy of Mikhail Bakunin 1814–1876*, (ed) GP Maximoff, (Nueva York: The Free Press 1953): “La revolución por decreto está condenada al fracaso. Contrariamente a las ideas de los comunistas autoritarios, ideas totalmente falaces a mi juicio, de que la Revolución Social puede ser decretada y organizada por medio de una dictadura o de una Asamblea Constituyente –nuestros amigos, los socialsocialistas parisinos, opinaban que esa revolución sólo se puede llevar a cabo y llevar a cabo un pleno desarrollo mediante la acción de masas espontánea y continuada de grupos y asociaciones del pueblo”.

anarquismo es difícil de ignorar, ya que es una teoría que busca el control total sobre los sistemas de la humanidad para organizarlos en consecuencia, por más indeterminados, antijerárquicos y descentralizados que sean. Así Graeber señala, en su lectura de la antropología anarquista ya existente, que ciertas sociedades anarquistas se fundan en un rechazo explícito de la lógica del Estado y del mercado⁷⁹⁹. Las sociedades que contienen este rechazo explícito ofrecen evidencia de un contrapoder imaginario, una posible política de la antipolítica –o política más allá del umbral del Estado.

El contrapoder imaginario existe como un potencial dentro de las sociedades anarquistas y permite la institucionalización de estrategias para asegurar que nunca surja el impulso de crear un Estado, o un mercado para el caso⁸⁰⁰. Para Graeber, las sociedades pacíficas e igualitarias, lo que él llama sociedades anarquistas, son en general espirituales y despliegan una efusión de violencia simbólica que envuelve el mundo vivido.

Lo que se llama violencia espectral surge dentro de las sociedades igualitarias para mantenerlas y proteger a esas mismas sociedades del desarrollo de instituciones autoritarias. Estas sociedades pueden ser reaccionarias, produciendo la organización social deseada al mantener

799 Graeber, (2004) 23

800 Ibíd., 25

una relación antagónica con las demás: “En las sociedades igualitarias, que tienden a poner un enorme énfasis en crear y mantener un consenso comunal, esto a menudo parece desencadenar una formación de reacción, un mundo nocturno espectral habitado por monstruos, brujas u otras criaturas de terror... son las sociedades más pacíficas las que están más obsesionadas”⁸⁰¹.

Un contrapoder invisible surge dentro de los puntos ciegos del poder. Es en estos momentos de invisibilidad que se actualiza el potencial de insurrección, que para Graeber, requiere una extraordinaria creatividad social⁸⁰². Graeber desglosa el contrapoder como tal: está enraizado en la imaginación y es un ejemplo de cómo se puede mantener el consenso a través de la violencia espectral. Por lo tanto, en las sociedades igualitarias, es la forma dominante de organización social la que ayuda a combatir la “aparición de formas sistemáticas de dominación política o económica”⁸⁰³. Cualquier institución que se desarrolle y sea una reminiscencia de dicha sociedad debería ser de alguna manera indicativa de democracia directa, consenso y mediación: la institución debe ser pública y, como tal, producir propaganda que refleje los intereses de ese público. Las sociedades altamente desiguales producirán un contrapoder imaginario que “se defina a sí mismo frente a

801 Ibíd., 25; 32–33

802 Ibíd., 34

803 Ibíd., 35

ciertos aspectos de la dominación que se consideren particularmente detestables y que puedan convertirse en un intento de eliminar esa desigualdad de las relaciones sociales”⁸⁰⁴. La acción revolucionaria (no violenta) puede emprenderse institucionalmente, lo que permitirá la creación de nuevas formas sociales y la transformación de formas sociales⁸⁰⁵. Si todo lo demás falla, el contrapoder finalmente producirá una transformación radical que dará como resultado formas completamente nuevas. Lo que Graeber argumenta es la lógica de la rebelión. Esta lógica de rebelión prefigura en el relato heroico de la mayoría de los Estados modernos, que se caracteriza por una lógica maniquea donde el Estado siempre permanece triunfante⁸⁰⁶. Cerrando su sección sobre el contrapoder imaginario, Graeber plantea una pregunta: "¿qué es lo que realmente divide lo que nos gusta llamar el mundo moderno del resto de la historia humana?"⁸⁰⁷

Basándose en Peter Burger, una respuesta a lo anterior es el arte. El arte se ha utilizado para definir históricamente la división entre el mundo moderno y el resto de la historia

804 See Bruno Latour, *We have never been Modern*, (trans) Catherine Porter, (Cambridge: Harvard University Press, 1993)

805 *Ibíd.*, 36

806 *Ibíd.*

807 Burger, (1974) 46: “Es cierto, sin embargo, que la creación de una sociedad racional depende de una humanidad que primero se ha realizado a través del arte.”

humana. Haciéndose eco del giro del arte global, Graeber avanza hacia descartar por completo el paradigma moderno para incorporar la propuesta de Latour de que "nunca hemos sido modernos", por lo que lo moderno es una aberración transitoria. Centrándose en el concepto de revolución y en cómo vivir en un mundo global de anarquismo, Graeber ofrece una nueva versión del concepto de revolución: "la acción revolucionaria es cualquier acción colectiva que rechaze, y por lo tanto confronte, alguna forma de poder o dominación y al hacerlo, reconstituya las relaciones sociales –incluso dentro de la colectividad– bajo esa luz". Bajo esta lectura de la acción revolucionaria, las prácticas del arte moderno ofrecen instancias de revolución que confrontan cuestiones de poder y dominación y el arte contemporáneo global amplía la crítica.

Todd May argumenta que el ataque micropolítico del postestructuralismo, que opera en oposición a los intereses de una minoría política dirigente, resuena con las necesidades y procesos específicos que demanda el pensamiento anarquista⁸⁰⁸. Así, el precursor de la crítica postestructural es la tradición del anarquismo. Debido a la forma general en que el anarquismo se relaciona con lo político, sirve como un agudo rechazo al dilema de la representación política. El método micropolítico de Michel

808 May, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*, (1994)

Foucault (1926–1984) y Gilles Deleuze (1925–1995) recuerda a las críticas anarquistas que retoman la descentralización, tanto en un sentido territorial como funcional. La descentralización actúa como contrapunto a la centralización del poder del Estado y brinda un enfoque alternativo, que May vincula a la unificación del pensamiento post-estructural y el anarquismo⁸⁰⁹.

En su desarrollo del anarquismo postestructuralista, May adapta el pensamiento de Foucault y Deleuze y lo alinea con los objetivos del anarquismo. Para Foucault, la posición del intelectual produce un discurso que no es utilizable por la política dirigentista; más bien, es desde una posición interna que “ofrece análisis a aquellos junto a quienes lucha”⁸¹⁰. Deleuze sigue a Foucault, específicamente por su postura de que el intelectual no habla por los demás. El intelectual habla, pues, con y no para. Además, el intelectual habla como individuo. Así que la comprensión individual, que está constantemente en desacuerdo con las fuerzas externas de coerción, se entiende como una de las múltiples “*formas de práctica*”, un término general que May define como una “*regularidad social dirigida a un objetivo*”. El objetivo directo de una práctica puede cumplirse a través de otros objetivos, y los participantes en una práctica pueden no ser conscientes de su contribución a otra práctica.

809 Ibíd., 60

810 Ibíd., 118

May escribe que el método genealógico de Friedrich Nietzsche (1844–1900), tal como Foucault y Deleuze lo desarrollan, es un “método anarquista por excelencia”⁸¹¹. El método genealógico rastrea “el surgimiento de su objeto, ya sea un discurso, una práctica o un concepto”⁸¹². La localización del precedente histórico, es decir, la forma en que ciertas circunstancias históricas se convierten en grandes asuntos, es importante para el método genealógico porque informa la transición de la circunstancia micropolítica a la coerción macropolítica. Al reconocer que los grupos pequeños informan a los grupos más grandes y a las tendencias macrohistóricas, el concepto de genealogía es un “relato histórico de su objeto, uno que sostiene que la historia es contingente, dispersa, cambiante y sin un objetivo”⁸¹³. Por tanto, lo que llamamos conocimiento tiene una dimensión genealógica que según May es aplicable a ambos, la crítica deleuzeana y la “ciencia curativa” foucaultiana⁸¹⁴. Es importante destacar que Foucault y Deleuze evaden la etiqueta de vanguardismo (dirigismo) a través de su teorización de los pequeños grupos y el poder abstracto.

La cuestión de la crítica y la ciencia curativa en el postestructuralismo trae a la mente el papel de la estética

811 Ibíd., 87–88

812 Ibíd., 90

813 Ibíd., 91

814 Ibíd., 94

en la crítica anarquista que se extiende a la historia de la vanguardia. Bulent Diken caracteriza el pensamiento postestructural como una crítica estética que involucra lo postpolítico. Así su síntesis con la crítica anarquista revela cómo la filosofía estética anarquista del siglo XIX, se adelanta a la crítica estética del intelectual micropolítico⁸¹⁵. El pensamiento de Jesse Cohn proporciona un puente importante entre las interpretaciones de la filosofía estética anarquista de los siglos XIX y XXI. En busca de un vínculo entre lo moderno y lo posmoderno, Cohn escribe que tanto la estética moderna como la posmoderna siguen buscando un fin para el arte. Los dos métodos estéticos significan una radical interrupción que ve un rechazo de la representación estética junto con un rechazo de representación política⁸¹⁶. Parte de esta ruptura está informada por la posición egoísta de Max Stirner. Cohn señala la relación de Stirner con los demás, específicamente el valor de uso del otro o el otro como consumible. El pasaje de Stirner en el que se basa Cohn vale la pena citarlo íntegramente para que se llegue a una mejor comprensión de la posición:

Quando el mundo se interpone en mi camino, y se interpone en mi camino en todas partes, lo consumo para calmar el hambre de mi egoísmo. Para mí no eres más que mi comida, incluso cuando yo también soy

815 Bulent Diken, "La crítica radical como la paradoja de la sociedad pospolítica", Tercer texto, (Vol. 23 No. 5)

816 Cohn, (2006) 119

alimentado y usado por ti. Sólo tenemos una relación entre nosotros, la de usabilidad, de utilidad, de uso. No nos debemos nada, pues lo que parece que te debo a ti me lo debo a lo sumo a mí mismo. Si te muestro un aire alegre para animarte a ti también, entonces tu alegría es de importancia para mí, y mi aire sirve a mi deseo; y a otros mil, a los que no pretendo alegrar, no lo muestro⁸¹⁷.

Lo que debería ser evidente en el párrafo es la reciprocidad del egoísmo.

Stirner reduce todas las formas de interacción humana al valor de uso y al consumo, eso es cierto, pero cuando se plantea la cuestión del otro siempre es en el diálogo donde Stirner logra su argumento. Stirner no rehuye la realidad del ser, que somos individuos. Se deleita en su individualidad y no pide que se hable por él, y a cambio espera lo mismo. Se consume mientras consume. Para Cohn y muchos otros pensadores anarquistas, la posición de Stirner es insostenible porque pide que primero la revolución ocurra dentro de la mente.

Para Stirner, y también para Graeber, Foucault y Deleuze, la identidad colectiva y los valores compartidos acordados por una política de vanguardia se convertirán en herramientas peligrosas que en última instancia

promoverán y reproducirán las mismas relaciones de poder desiguales con que la vanguardia se propuso acabar⁸¹⁸.

La construcción estética de Cohn busca absolver a Stirner con el propósito de construir una estética anarquista social que pueda unificarse con lo político. Expulsando las llamadas tácticas antirrepresentacionales anarquistas individualistas, lo político puede reincorporarse al arte. Cohn no es el primero en devaluar el arte contemporáneo, ya que la mayoría de los teóricos anarquistas no reconocen las artes como un lugar de radicalismo, y mucho menos intentan recuperar el principio individualista tan integral en el pensamiento de Stirner, aunque fue incorporado por Voline (1882–1945) y Sébastien Faure (1858–1942) ya en 1926⁸¹⁹. Introduciendo un tratamiento social del idealismo crítico de Proudhon, Cohn escribe: “los anarquistas sociales no le piden al arte que simplemente mapee el ideal en lo real, o que tome el ideal por lo real; más bien, ellos proponen que lo ideal se recubra con lo real, como un momento de la realidad”⁸²⁰. Aquí es importante señalar que el anarquismo social y el arte están categóricamente separados el uno del otro. Los anarquistas sociales esperan algo del arte: se espera que el arte sirva a un fin social definido. El problema con esta lectura es que les quita a los

818 Cohn, (2006) 119

819 Voline, "Síntesis anarquista", *Anarquismo*, (ed) Graham, (2005) 431–435

820 Cohn, 159

artistas la posibilidad de ser ellos mismos anarquistas, por lo que ya dentro de este discurso se ha producido una diferencia: los artistas y el arte no son anarquismo. Citando el pensamiento de Proudhon y Kropotkin, Cohn formula una proposición, la de una “estética basada en lo recíproco, relación dialéctica entre actualidad, potencialidad y realidad”⁸²¹. Por lo tanto, para realizar una estética anarquista social, se debe equilibrar lo potencial con lo real y lo subjetivo con lo objetivo. Bajo este método, ciertas estrategias de representación se considerarán aceptables o inaceptables. Hay una metodología excluyente solapada en juego en este tipo de estética anarquista, ya que contraviene la modalidad de libertad igualitaria del anarquismo.

El idealismo crítico de Proudhon es el modelo de una estética anarquista social. Se desarrolla a partir de su lectura que el arte debe estar libre de control y es un reflejo de la libertad misma⁸²². Cohn amplía la definición de arte de Proudhon como tal: “el arte es precisamente aquello que permite al ser humano desarrollar un reino de libertad dentro del reino de la necesidad natural, por lo que no es hipérbole identificarlo con la libertad”⁸²³. Cohn argumenta que el idealismo crítico instiga un momento en el que “el arte puede y debe representar la naturaleza tal como es,

821 Ibid.

822 Cohn, 166

823 Ibid., 167

realizando su función mimética de representar las cosas, pero al mismo tiempo presenta una imagen de las cosas como deberían ser: un potencial que existe en una relación dialéctica con lo actual, dentro de lo cual siempre está incrustado”⁸²⁴.

Peter Kropotkin, quien pidió una estética realista al servicio de fines idealistas, también es paralelo a esta posición⁸²⁵. Para él, el arte y la política convergen, sirviendo fines similares para comunicar una dialéctica entre lo real y lo ideal.

La convergencia de arte y política significa que el artista recuperará su importante posición en la comunidad, una posición que había sido cercenada por las ciencias económicas del capitalismo⁸²⁶.

Una estética anarquista social devolverá al artista al lugar que le corresponde. Para impulsar este proceso se necesitan grandes obras de arte que, señala Cohn, facilitarán una distinguida visión de Kropotkin, quien describió una obra tan poderosa que inspiraría a todos. Esto bordea una lectura mesiánica del arte⁸²⁷. Este trabajo será una crítica de la representación que no “sólo criticará la

824 Ibid.

825 Ibid.

826 Ibíd., 184

827 Ibíd., 186

manera en que los signos se relacionan con los significados; también debe ser una crítica de la representación reinante, la manera en que los signos unen el tiempo y el lugar en el que reciben su forma y los tiempos y lugares de las audiencias que los interpretan”⁸²⁸. Para que el artista sea devuelto a la comunidad se requiere que se resuelva el problema de la libertad estética. Como se mostrará, el arte contemporáneo global proporciona una respuesta, aunque en un foro muy diferente al imaginado en los estudios anarquistas. Adicionalmente, se puede argumentar que la obra de Marcel Duchamp, específicamente el *ready-made*, ya cumplía con estos objetivos en 1917.

El desarrollo teórico de Cohn del paradigma estético evoca un campo expandido. Kropotkin teorizó que un gran arte de lo cotidiano desplazaría la autoridad de la pintura o la escultura y produciría una “forma estética pura”⁸²⁹. Esto devolvería el arte al lugar que le corresponde en la economía del regalo, que “va más allá de liberar a los artistas de la situación en la que son donantes de regalos frustrados, atrapados en un antagonismo desesperado con una audiencia distante y recalcitrante”⁸³⁰. Bajo este tratamiento, el arte debe liberarse de las presiones comerciales, institucionales y populares, ya que esto permitirá la libre búsqueda del arte y la libre búsqueda del

828 Ibíd., 188

829 Ibíd., 189

830 Ibíd., 190

conocimiento por lo que la creación será facilitada por una economía comunista⁸³¹. La crítica recuerda el pensamiento de André Breton, quien durante la década de 1920 fue tachado de decadente por los anarquistas y de anarquista por los comunistas, y también reconocido como anarquista de salón por los agentes fronterizos⁸³². Su posición teórica sobre el arte y el anarquismo la elaboró junto a su colega, León Trotsky. En 1938, co escriben:

Si para el mejor desarrollo de las fuerzas de producción material la revolución debe construir un régimen *socialista con control centralizado*, para desarrollar la creación intelectual debe establecerse desde un principio un régimen *anarquista de libertad individual*. ¡Ninguna autoridad, ningún dictado, ni el menor rastro de órdenes desde arriba! Sólo sobre una base de cooperación amistosa, sin restricciones externas, será posible que los estudiosos y los artistas lleven a cabo sus tareas, que serán de mayor alcance que nunca antes en la historia.⁸³³

En desacuerdo con la teoría anarquista política que ataca las artes como un lugar de anarquismo de estilo de vida sin motivos políticos y demasiado centrado en el individuo, la

831 Ibíd., 191

832 Ibíd., 98

833 Andre Breton y Leon Trotsky, “Manifiesto: Hacia un arte libre y revolucionario”, *Teorías del arte moderno* (1968) 485

declaración establece claramente el campo en la tradición de Courbet: la creación intelectual requiere un régimen anarquista de libertad individual mientras que el régimen político social debe ser socialista. Como está escrito por los tres: “Libertad total para el Arte”⁸³⁴. La declaración dice algo bastante conmovedor sobre cualquier Estado o coerción externa sobre el concepto de Arte: sin autoridad, sin dictado, sin órdenes, libre cooperación y autonomía (es decir, una industria autónoma con su propia especialización y demandas únicas, que pueden incluir un mercado económico del arte) en las artes. Se reconoce una zona de libertad para el arte en la teoría socialista y una zona de libertad similar es importante para el arte en el capitalismo global: el anarquismo en las artes es una ambición universalista independientemente de la posición política.

Cohn cierra su sección sobre estética con la hipótesis de la vernacularización del arte. Citando el comentario de Pissarro de que todo el mundo será un artista, que se anticipa bastante a Warhol, Cohn lo combina con el arte situacional ideal de Proudhon, que es la reunión aleatoria de prisioneros cantores, según manifiesta en *Del principio del arte*. El arte tiene el potencial de unir a las personas y esta es su fuerza si se quiere lograr la libertad colectiva. Sin embargo, se logra en la aplicación cotidiana e *in situ* del arte y este logro señala la homogeneidad del grupo. Para Cohn, la naturaleza participativa de una práctica artística distintiva

puede unificar al artista y al público. El arte señala algún tipo de verdad primordial, haciéndose eco de la naturaleza creativa de la humanidad. La futura sociedad anarquista –que recuerda curiosamente a Fourier– facilitará una situación en la que “todos deberían participar de alguna manera en la creación y reconstrucción de ese entorno, seleccionando medios, creando formas, imaginando arreglos que se adapten a sus propias necesidades, gustos e inclinaciones, en concierto con los demás”⁸³⁵. Según Cohn, este es el pensamiento del anarquismo en el Arte desde Proudhon en adelante, en busca de una vernacularización del arte que difunda el arte en la práctica cotidiana⁸³⁶. Esta estética social anarquista reunirá arte y sociedad porque, por supuesto, el arte contemporáneo no es un reflejo de la sociedad, aunque haya seguido una genealogía teórica similar a la planteada por Cohn.

Volviendo a Stirner, diría que sus pensamientos sobre el consumo revelan una especie de igualdad de formas de consumo que operan en una economía pseudocomunista. Si se van a consumir todas las formas, entonces una ecuilización total de la forma en el sitio del individuo permite a cada consumidor propiedades únicas y capacidades únicas. A partir del pensamiento de Stirner, Saul Newman busca repensar la relación entre el poder y el sujeto en su relación con el individuo. Newman sostiene que

835 Cohn, (2006) 193

836 Ibídem.

Stirner es uno de los pocos teóricos que ofrece un análisis de cómo las ideas mismas se convierten en una forma de dominación⁸³⁷. Por qué las personas participan voluntariamente en su propia dominación es una pregunta que Newman busca responder, o al menos comprender. El problema se revela como una cuestión de esencialismo y de lugar. Para Newman, Stirner extiende el anarquismo de varias maneras fundamentales: 1) rechaza cualquier esencia social; 2) porque rechaza la esencia social, rechaza también el discurso moral y epistemológico basado en la esencia social. Es por este método de crítica que Stirner es concebido como un tipo diferente de pensador radical⁸³⁸.

La acción radical, o paradigma, de Stirner está informada por las nociones de kinesis (empatía) y presencia, que se relacionan con su comprensión de que el ego único siempre está en transición. Stirner ve la idea fija como “algo que profana la unicidad del individuo comparándolo con un ideal que no es de su propia creación”⁸³⁹. Al igual que Bakunin, Stirner argumenta que las personas se crean a partir de sí mismas. A diferencia de Bakunin, que es un programador, Stirner es un desprogramador y pone en marcha una deconstrucción del individuo para romper con la esencia del devenir. En la base de la existencia está la nada, que no se puede definir: el individuo crea a partir de

837 Newman (2001) 55

838 *Ibíd.*, 57

839 *Ibíd.* 59

esta nada. Newman ve este punto de origen, o vacío que no se puede definir, como una identidad que permite que “el individuo resista este moderno poder subjetivador”⁸⁴⁰. Las formas modernas de subjetivación son categorizaciones que permiten el uso de un espectro de prácticas en el nivel de la forma, y el valor de uso de estas formas es un componente importante del pensamiento de Newman en relación con Stirner. Los individuos son sacrificados a la ideología y por tanto deben liberarse para comprender y controlar su propio valor de uso. Para Newman, Stirner está más allá del humanismo. La singular posición que se encuentra en el pensamiento de Stirner afirma “el derecho del individuo a ser individuo: a ser diferente, a ser parte de la humanidad: evitar la esencia humana y recrearse a uno mismo”⁸⁴¹. La noción de la fijeza, o el ideal fijo, suprime la naturaleza transicional del ego y apoya las nociones esencialistas sobre formaciones de identidad fijas o estereotipadas.

Newman teoriza que el anti-hombre o egoísta de Stirner es una figura de resistencia que se opone al humanismo ilustrado⁸⁴². Trazando un paralelo con el pensamiento postestructural, Newman sostiene que es un cuerpo de teoría definido por un interés similar en resistir y transgredir la subjetivación de la esencia humana, que se caracteriza

840 Ibid., 60

841 Ibíd., 61

842 Ibíd., 62

por una relación de sumisión y rebelión al poder del Estado. Para Newman, la esencia humana es un sujeto de poder abstracto y, por lo tanto, el individuo es un sujeto del Estado, o una creación de sí mismo⁸⁴³. Esta es la contradicción del Estado que Stirner pretende superar. Debido a que el Estado define lo humano, lo humano es definido por el Estado y esto tiene ramificaciones importantes sobre cómo los agentes contemporáneos elaboran relaciones de poder abstractas. El poder del Estado queda oculto por su representación de la humanidad y por lo tanto se convierte en la esencia de la humanidad, y esto hace dudosa cualquier reflexión sobre la naturaleza de la humanidad sin el Estado. Newman encuentra que esta es una diferencia principal entre Stirner y lo que él llama pensamiento “anarquista clásico”. Esta diferencia se entiende en dos partes. Primero, argumenta que el anarquismo se basa en un punto de partida puro, o una esencia natural, que Stirner revela que es falsa debido al problema del poder abstracto. En segundo lugar, la lógica maniquea, entendida como un opuesto binario de las fuerzas en duelo, limita la capacidad del pensamiento anarquista para comprender cómo funciona el poder. El poder del Estado se define por la subjetivación, las personas no son tanto reprimidas por el Estado como subjetivadas a través de él. La humanidad está regulada por el Estado y esto absuelve el concepto de esencia humana de la

indagación radical o crítica y hace que la esencia sea cómplice del Estado⁸⁴⁴. Debido a que Stirner ubica la insurrección en el lugar del individuo, su crítica difiere del llamado pensamiento anarquista clásico, que según Newman está atrapado en una oposición binaria entre Estado y anti-Estado.

La cuestión de la moralidad y la coerción moral es de íntima importancia para el proceso de subjetivación. Newman escribe: “Para Stirner, la coerción moral es tan viciosa como la coerción ejercida por el Estado, solo que es más insidiosa y sutil: no requiere el uso de la fuerza física”⁸⁴⁵. Aquí se dice que el Estado es paralelo al pensamiento anarquista porque ambos se basan en un discurso moral para diferenciar entre las personas y el poder que oprime⁸⁴⁶. La moral y el poder del Estado son, por lo tanto, métodos que se utilizan para lograr la dominación. Además, el llamado pensamiento racional se ve como un contenedor moral: la habilidad racional de uno se define por la capacidad de la moral de uno para refutar ciertos argumentos o acciones. Por lo tanto, para contrarrestar la moral, tanto para Newman como para Stirner, no puede haber una verdad racional.⁸¹⁹ Las verdades racionales, la moral, el poder abstracto y el Estado son aquellas esencias que dominan a los individuos; Stirner se propone refutar

844 Ibíd., 64

845 Ibíd., 64-65.

846 Ibíd., 65.

estos conceptos para afirmar la presencia transitoria en ausencia de un "principio rector"⁸⁴⁷. Rechazando el principio rector se puede alcanzar la libertad. Newman ve en Stirner un rechazo explícito de la idea de Estado, que debe producirse antes de su disolución efectiva.

Insurrección en lugar de revolución es lo que promueve Stirner: una revuelta en el seno del individuo. Newman encuentra valor en la acción insurreccional en el lugar del yo. Esto es una preocupación por “convertirse en lo que uno no es”⁸⁴⁸. Esto alimenta la afirmación de Newman de que Stirner produce un “anarquismo de la subjetividad” que se remonta al ego transicional, o la nada creativa a partir de la cual el individuo se define a sí mismo en las secuelas post-insurreccionales. En lugar de ver esto como un núcleo esencial del ego, la nada creativa se las arregla para evadir la crítica al ocupar un espacio que está "vacío, indefinido y contingente." El ego está siempre en proceso y creativamente definido.

La creatividad es el punto de salida o el punto de partida del pensamiento de Stirner y, de hecho, es el punto de partida de la teoría postanarquista en general. Esto apunta al valor de la ética, o el yo ético. Newmann escribe:

Un yo ético evita una identidad moral y racional fija y

847 Ibíd.

848 Ibíd.

permanece abierto al cambio y la contingencia. Esta sería la identidad política y ética de la resistencia de Stirner: es política, no porque afirme una postura política o moral fija, sino porque rechaza todas esas posiciones fijas y las obligaciones opresivas que se le atribuyen.

El yo ético se regula a través de la propiedad o individualidad. Al reconocerse uno mismo, uno se libera de cualquier forma de opresión, al menos psicológicamente. Newman define el concepto de libertad de Stirner como diáfano, es decir, la libertad es transparente y está siempre ahí, y debe entenderse como positiva, contingente y abierta a los individuos por definición. Sin embargo, no es un concepto trascendental. Es un concepto que debe estar siempre en diálogo y ser contingente al discurso. La libertad, por tanto, “no puede ser separada del antagonismo y del poder.”

Newman sostiene que el pensamiento de Stirner es un *nihilismo creativo*, que “crea una apertura teórica para un juego de diferencias en la interpretación”.

El interés por lo nuevo e indefinido produce resultados imprevistos, lo que permite escapar del autoritarismo. Esta vía de insurrección crítica en el lugar del individuo abre las “Conexiones sutiles entre identidad, política y poder”.⁸²⁹ Así, Newman sostiene que Stirner está más allá del anarquismo y señala el espacio radical de la crítica

postestructural, que busca comprender el poder, con sus estructuras en ciernes y rizomáticas.

Si bien Nathan Jun descarta a Stirner como una especie de sabio libertario, proporciona un excelente ejemplo del egoísmo de Stirner a través de su lectura de Michel Foucault, y esto es importante para ver cómo se puede ver el arte dentro del discurso de la crítica anarquista contemporánea. Jun argumenta que la principal tecnología de la era moderna es la autoexpresión.

Esto se define como “el proceso de expresar esos pensamientos, creencias, sentimientos y los deseos que son constitutivos del verdadero ser de uno.” Ve el verdadero yo como un proceso de subjetivación donde lo individual es construido y reconstruido. Jun escribe:

Debajo de los roles de uno como estudiante, hijo, estadounidense que paga impuestos, etc., todos los cuales están contruidos desde afuera por las relaciones de poder, hay un yo que uno no descubre, sino que *moldea*. El potencial para tal autoconstrucción no es necesariamente radical en sí mismo, ya que la autoconstrucción puede, y a menudo lo hace, simplemente replicar las relaciones de poder existentes que se encuentran 'fuera' o por 'encima' del yo. Pero es precisamente a través de la autoconstrucción que la resistencia política radical se vuelve disponible.

Como demuestra la cita, la cuestión de la autoconstrucción como práctica radical de resistencia se hace eco del pensamiento de Newman y Stirner. Jun cataloga el anarquismo como una eterna revolución contra la representación coercitiva que requiere un eterno proceso de creación y transformación para alcanzar la libertad. La anarquía es así “una creación de proceso vital”⁸⁴⁹. Curiosamente, Jun llega a esta misma comprensión stirneriana del yo a través de Foucault.

Al igual que Newman, Jun argumenta que la práctica ética subyace a la autocreación anarquista⁸⁵⁰. Argumenta que la autocreación anarquista anticipa el método genealógico de Foucault. Esto habla de la relación inicial entre poder y saber explorada por Foucault. El poder del conocimiento discursivo es, pues, su capacidad para producir una nueva formación discursiva que, a su vez, puede producir nuevas formas institucionales y nuevas formas de conocimientos y objetos de conocimiento⁸⁵¹. Así, “el conocimiento es esencialmente el poder de producir enunciados que a su vez son capaces de relacionarse con otros enunciados dentro de un discurso particular”⁸⁵². El proceso de subjetivación implica la producción de sujetos y conforma las relaciones de poder que se convierten en objetos de discurso y

849 Ibid., 185

850 Ibid., 180

851 Ibid., 161

852 Ibid., 162

práctica⁸⁵³. De manera similar a la teorización de Newman sobre Stirner, Jun teoriza que el pensamiento de Foucault crea una comprensión en la que "mi subjetividad se agota por el poder ejercido por los demás y el mundo y con el poder que yo ejerzo a su vez"⁸⁵⁴. La autocreación anarquista es un proceso de consumir y ser consumido.

Para recuperar el proceso de autocreación dentro del pensamiento anarquista, Jun escribe sobre el anarquismo del siglo XIX: "Los anarquistas del siglo XIX fueron de los primeros en sugerir que, aparte de las condiciones biológicas de posibilidad, la humanidad carece de una naturaleza esencial, que la subjetividad es una relación de fuerzas, en una palabra, que el individuo está constituido, como diría Proudhon, por procesos de devenir más que por formas absolutas de ser"⁸⁵⁵. La cita anterior muestra que no existe una división real en el pensamiento anarquista sobre la naturaleza de la humanidad, pero donde hay una división muy real es en la naturaleza y el papel propio del arte.

Al detallar el vínculo de Stirner con el pensamiento anarquista y el postestructuralismo, Allan Antliff argumenta que el anarquismo contemporáneo debe reconocer el valor de todas las variantes de la práctica anarquista, clásica o post. Gran parte de su crítica se centra en cómo se

853 Ibíd., 163

854 Ibídem.

855 Ibíd., 147

distribuye el poder en el sitio del sujeto y cómo ese sujeto puede afectar el cambio. Retomando el pensamiento de Kropotkin y Bakunin, Antliff ve el poder del sujeto anarquista como generativo⁸⁵⁶. Lo que es único en la lectura de Antliff es que incorpora a Stirner en el espectro del pensamiento anarquista para mostrar cómo Stirner está en consonancia con Bakunin y Kropotkin. Citando el argumento de la unión de egoístas de Stirner y atribuyéndolo a la “orden social anarquista”⁸⁵⁷, escribe Antliff sobre la afinidad de Stirner por los vagabundos intelectuales del proletariado. Para Stirner, estos eran intelectuales que “sobrepasarían todos los límites de lo tradicional y se volverían locos con la crítica descarada y la manía indómita de duda”⁸⁵⁸. Así, Stirner, con Foucault y Deleuze, se interesa por teorizar que el intelectual tiene la capacidad de afectar a otros a través de su propia práctica y de plantear una alteridad radical al hacerlo.

Antliff establece un paralelo entre el ego transitorio de Stirner y el moralizante anarquista de Kropotkin⁸⁵⁹. Los dos combinados crean una moralidad individual egoísta que implica “el cuestionamiento incesante de las normas sociales existentes, con el reconocimiento de que la moral

856 A. Antliff, “Anarchy, Power, and Poststructuralism”, *Substance*, (#113, Vol. 36, No. 2, 2007) 58

857 *Ibíd.*, 60

858 Stirner, (1995) 102

859 A. Antliff, (2007) 63

es una construcción social y que no hay absolutos que guíen el comportamiento ético”⁸⁶⁰. Para Antliff, el camino a seguir en la discusión del pensamiento anarquista no es una divergencia entre lo que se denomina pensamiento individualista y social anarquista, sino una combinación de los dos que busca características consistentes e ideas proporcionadas. De manera reveladora, Antliff teoriza esta conexión debido a su trabajo en historia del arte.

Lo que actualmente se denomina postpolítico se basa en la teoría anterior y esto informa el espacio crítico de Newman para la política insurreccional en el postanarquismo. Bulent Diken, en “La crítica radical como la paradoja de la sociedad pospolítica”, define nuestra sociedad contemporánea como aquella que “no puede imaginar un cambio político radical... y lo ha convertido en un juego rutinario, una forma de hiperpolítica, sin posibilidad de cambiar el juego en sí”⁸⁶¹. Siguiendo el pensamiento de Luc Boltanski y Eve Chiapello, Diken se centra en dos formas de crítica histórica al capitalismo: la crítica social marxista y la crítica estética del pensamiento postestructural⁸⁶². Este último se centra en los conceptos de deconstrucción, nomadismo, deseo y desplazamiento. Diken argumenta que la sociedad global contemporánea es cómplice y acepta el radicalismo. Estamos socializados para

860 Ibíd., 58

861 Diken, (2009) 579

862 Ibídem.

aceptar y acomodar el cambio radical hasta el punto de que la “gran persona” de hoy es el “nómada”, que es “aquel que constantemente necesita adaptarse a transformaciones radicales, modificar su estrategia de vida en sintonía con las demandas flexibles del sistema y prepararse siempre para empezar de nuevo”⁸⁶³. En resumen, lo que Diken describe es un individuo en transición, acostumbrado a la falta de certezas esenciales. Así ocupamos una cultura de revolución permanente unida a “innovaciones de subjetividad y transformación continua”, o muy posiblemente un anarquismo de la subjetividad.

Para Diken, este sujeto creativo en sintonía con la transformación radical continua encierra la posibilidad de una crítica radical. Invoca la disrupción redentora de Benjamin que implica un salto al pasado y que se vuelve temporalmente virtual ya que el tiempo no puede detenerse. Esto luego se combina con una ontología nietzscheana del tiempo, que es un eterno retorno repetitivo que “nos obliga a pensar en el presente como un devenir”⁸⁶⁴ o un proceso de devenir. Por lo tanto, el proceso de ser en sí mismo es devenir, o autogenerarse. Al igual que con la relación antagónica que Newman cita como central para el desarrollo del nihilismo creativo, Diken hace uso del concepto de ira de Deleuze, que es la mitad de la relación dicotómica contenida en cada idea. La otra mitad es amor y

863 Ibíd., 560

864 Diken, 580

los dos combinados producen potencialidad y como consecuencia se pueden dar situaciones revolucionarias donde la idea puede entrar en lo real, o lo ideal en lo real. Él postula que existe una dimensión creativa y destructiva en la crítica radical, que transforma la voluntad y el impulso en creatividad⁸⁶⁵.

Esto lleva a una ruptura del nihilismo, que según la teoría de Diken ocurre en dos maneras diferentes. Existen dos tipos de nihilismos que son nihilismo pasivo y radical⁸⁶⁶. El nihilismo pasivo se contenta con el mundo actual y renuncia a la dimensión virtual, mientras que el nihilismo radical niega lo actual hasta un extremo lógico. Juntos operan “entre la nada volitiva y el aniquilamiento de la voluntad”⁸⁶⁷. Esta síntesis señala el predicamento de la crítica radical, que es una crítica “inventada para olvidar la política”⁸⁶⁸ y es cómplice o terrorista. No hay término medio y produce un escenario de “modernidad reflexiva” que está más allá de las posiciones políticas de izquierda y derecha “en el que el nihilismo pasivo, o la política sin creencias, combate el nihilismo radical, o las creencias sin política”⁸⁶⁹. Así, una sociedad pospolítica “trae consigo una perversión interna de la democracia, una política 'posdemocrática' que elimina

865 Ibíd., 581

866 Ibid., 582

867 Ibíd.

868 Ibíd.

869 Ibíd.

la disputa real al suponer que todos ya están incluidos en la política”⁸⁷⁰. Lo pospolítico es un espacio de inclusión radical y de exclusión radical. Diken llama la atención sobre la militarización desenfrenada de lo contemporáneo y retoma la teorización del campo social de Giorgio Agamben para comprender el predicamento evidenciado por lo pospolítico.

La noción de que la gente contemporánea vive en campos sociales cada vez más fragmentados donde desaparece la distinción “entre cultura y naturaleza, biología y política, ley y transgresión, realidad y representación, dentro y fuera” se postula para significar una diferenciación hipermoderna. Es a partir de esta realidad que toma posición la crítica radical y la obra de arte tiene propiedades especiales. Diken escribe:

Tomemos una obra de arte: como objeto cultural, una obra de arte puede inscribirse en una red de determinantes internos y externos y puede convertirse en un objeto de investigación histórica, sociológica o político-económica. Como obra de arte crítica, sin embargo, no puede reducirse a su red porque esconde un 'exceso', una 'intensidad' que supera las condiciones de su producción y recepción.⁸⁷¹

870 Ibidem.

871 Ibíd., 585

Así, la obra de arte contiene un doble sentido de significado, creativo y destructivo, pasivo y radical. Funciona alegóricamente con el estado de la crítica, que es a la vez radical y una “versión mediatizada de la excepción”. Por lo tanto, el arte contemporáneo puede suspender la realidad a través de la reflexión crítica y, sin embargo, conservar esa misma realidad que permite que el arte sea críticamente reflexivo. El disenso que se encuentra en el arte contemporáneo es, en consecuencia, una excepción permitida donde el radicalismo se institucionaliza para ser normal. Diken llama a esta realidad un “caos normal”. Por lo tanto, una obra de arte crítica “se relaciona tanto con lo real y lo virtual”⁸⁷², desencadenando una discusión entre lo que es y el ideal de lo que podría ser.

Newman aborda la cuestión de qué hacer con un orden pospolitizado y normalizado, o con una anarquía en funcionamiento, en *The Politics of Postanarchism*. Newman teoriza la doble articulación del significado, tanto pasivo como radicalizado, para invocar el argumento de la destrucción creativa tal como la escribió Bakunin. Por lo tanto, la acción posanarquista es hibridar la crítica y postular nuevas formas de compromiso político general que empujen el umbral de la tradición. Basándose en Agamben, Newman teoriza el ethos anarquista de lo contemporáneo como un movimiento, que se describe como tal:

Esta sería una forma de entender la noción de un movimiento radical en términos posanarquistas, como encarnando una cierta carencia e imperfección –una apertura constitutiva a la indeterminación del futuro– en lugar de las formas de política más prescriptivas, disciplinadas y centralizadas que caracterizan al partido de vanguardia.⁸⁷³

Teóricamente, no está fuera de lugar argumentar que este movimiento también podría denominarse una actitud. La definición de un movimiento descentralizado que encarna la imperfección y la carencia, que busca establecer un espacio político alternativo fuera de la tradición establecida, es un buen augurio para una red global. Esta formación está siempre en movimiento y es cinética. Newman argumenta que el papel de la política radical es “proponer nuevas formas de organización transnacional” que no sean autoritarias, estén basadas en la práctica y desarrollen nuevos tipos de pensamiento que puedan producir una nueva forma de vida⁸⁷⁴. La teoría del arte contemporáneo global posterior a 1989 amplía esta crítica.

Para Newman, los gremios inquietos de una política postanarquista deberían retomar ciertas preocupaciones y temas relevantes para el momento global. Es una política localizable más allá del umbral del Estado, que funciona en

873 Newman, *Políticas del postanarquismo*, (2010) 177

874 *Ibíd.*, 170

organizaciones transnacionales para promover formas no autoritarias de política democrática directa que son consistentes con un ethos no representativo⁸⁷⁵. Se tratará de una política posterior a la identidad que haga un uso consistente del enfoque de “zona autónoma temporal” y cuestione al Estado en múltiples puntos, o nodos, de contacto⁸⁷⁶.

Este proceso alimenta una sensibilidad de práctica pospolítica antiautoritaria y descentralista. Así, este anarquismo inconsciente tomará “la forma no tanto de una ideología o identidad coherente sino de una cierta manera de entender y practicar la política que busca la autonomía con respecto al Estado, y que no apunta a la conquista del poder sino a su descentralización y democratización”⁸⁷⁷. Señalará una transformación radical que retome la destrucción creativa de Bakunin con una “sensibilidad innata a lo que existe y un deseo de conservar lo que necesita ser conservado”⁸⁷⁸. Por lo tanto, una política de la antipolítica que será abierta, resistente a la jerarquía y

875 Ibíd., 175

876 Véase Hakim Bey, *La zona autónoma temporal, anarquía ontológica, terrorismo poético*, (Brooklyn: Autonomedia, 1985/1991): El anarquista contemporáneo Hakim Bey teoriza la zona autónoma temporal. Argumenta que es una zona autónoma de autogobierno que existe dentro del Estado–Nación por un período de duración con el propósito de fracturar la autoridad del Estado–Nación.

877 Newman, (2010) 176

878 Ibíd., 177

encarnará un cuidado por lo existente mientras busca crear lo que aún no existe. Esta política de la antipolítica es un paradigma universalista de lo particular.

Newman sostiene que ser democrático en el siglo XXI es estar en oposición al Estado⁸⁷⁹. Es una democracia templada por la ética de la igual libertad, que se define como una libertad que no está subordinada a la igualdad y una igualdad que no está subordinada a la libertad: las dos existen en tensión y están siempre en diálogo entre sí. Importante para esta tensión es el tratamiento que Newman da a la autonomía, que se refiere “no sólo a la independencia del Estado de un espacio político y territorial particular, sino también a la constitución micropolítica interna de ese espacio, a la organización de las relaciones sociales, políticas y económicas dentro de él”⁸⁸⁰. Una comunidad democrática que opere con estas ideas en la mano serán un “no espacio de posibilidad”⁸⁸¹. Este no-espacio de posibilidad promoverá una definición de democracia que consiste en “la invención o reinención de espacios, movimientos, formas de vida, intercambios económicos y prácticas políticas que resistan la impronta del Estado y que fomenten relaciones de igual libertad”⁸⁸².

879 *Ibíd.*, 178

880 *Ibíd.*, 179

881 *Ibíd.*, 180

882 *Ibíd.*, 181

V. LA TEORÍA DEL MUNDO DEL ARTE GLOBAL Y LA TEORÍA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO GLOBAL

El Mundo del Arte Global constituye una producción y un espectáculo que producen arte-como-vida-global. En términos físicos, no existe un único mundo global del arte. Existe dentro de una serie de nodos de red situados en y entre ciudades globales y se produce discursivamente a través de medios distribuidos globalmente. Isabelle Graw describe el campo: “el mundo del arte de hoy se nos presenta como un 'mundo en red' (Boltanski/Chiapello) que se ha dividido en diferentes segmentos que coexisten en una competencia pacífica: toda una serie de microuniversos que ilustran una estructura pluralista”⁸⁸³. Esta noción de competencia pacífica en y entre una estructura pluralista que es un mundo en red es importante para comprender la topología horizontal del mundo del arte global. La posibilidad de un mundo del arte global, como el

883 Graw, *High Price*, (2009) 99

anarquismo, exige lo imposible. Es esta posibilidad imposible de un mundo global lo que impulsa la producción de arte contemporáneo en el período histórico posterior a 1989. Describir el actual mercado mundial del arte como un lugar de competencia pacífica es exonerarlo de los graves problemas sistémicos a los que se enfrenta. No hay nada pacífico en nuestros tiempos contemporáneos. Es una época de militarismo permanente. El arte de nuestro tiempo refleja este hecho.

Este capítulo presenta y se involucra críticamente con las teorías del arte global y de la designación "contemporánea" en sí misma. Los autores clave que se abordan en este capítulo incluyen a Hans Belting, Peter Weibel, Boris Groys, Kitty Zijlman's, Terry Smith, Isabelle Graw, Charlotte Bydler, Jonathan Harris, Nikos Papastergiadis o Gerardo Mosquera, entre muchos otros. Cada uno de estos autores, a su manera, explora y desentraña temas relevantes que se relacionan con el desarrollo de un discurso global sobre el arte contemporáneo y lo que está en juego en este desarrollo. Asegurar un intercambio global sobre el arte contemporáneo es el valor que la filosofía anarquista puede tener para teorizar un sistema de producción artística y mecenazgo posterior al Estado-Nación.

El año 1989 anuncia el paradigma de lo global. El paradigma global está sincronizado en un sistema de intercambio económico global en un solo mundo. 1989

actúa como un nuevo arco y es otro punto de origen o comienzo. El sistema de intercambio globalizado esconde su homogeneidad en la diversidad del mercado y la financiarización en tiempo real. Este desarrollo es el resultado de algunos acontecimientos históricos clave. El primero es la caída del Muro de Berlín y la posterior caída del comunismo soviético, que contribuyó al reordenamiento del mundo en una división Norte–Sur más relevante⁸⁸⁴. Después de 1989, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional son las instituciones globales preeminentes que dirigen el desarrollo del capitalismo transnacional. El capitalismo es la ideología monetaria dominante y se puede argumentar que el mundo del arte contemporáneo ha seguido su ejemplo con una completa sumisión a la economía de mercado⁸⁸⁵. Si bien aquí no se

884 Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, (Cambridge: Harvard University Press, 1999) 3: “La nueva división Norte–Sur en el mundo postsoviético impone nuevas limitaciones... Podemos, sin embargo, sugerir que nuestra comprensión de ese proceso se hace más segura si nosotros, en humanidades, vemos el “tercer mundo” como un desplazamiento en sí mismo hacia el neocolonialismo. La situación postsoviética ha trasladado esta narrativa a la dinámica de la financiarización del mundo”.

885 Graw, (2009) 19: “Hubo un tiempo, tan recientemente como en las décadas de 1960 y 1970, cuando los artistas que triunfaban comercialmente tenían que enfrentarse a una pérdida de credibilidad artística. Pero durante el 'boom' del nuevo milenio, si no antes, el éxito del mercado desvaneció esta imagen negativa. Los artistas a los que el mercado del arte confería éxito ya no eran vistos con recelo. Por el contrario, se les prodigaba atención desde todos los lados.”; Ver Noah Horowitz, *The Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, (Princeton: Princeton

proporciona un análisis detallado del capitalismo como una construcción ideológica sistémica, bastará con un breve resumen: es una ideología definida por la propiedad privada e impulsada por la ganancia. Si algo no es rentable en un sistema capitalista será erradicado. Por lo tanto, el poder del mercado es ahora una preocupación dominante para quienes deseen comprender el paradigma global: se trata de la propiedad privada, la ganancia y el culto al individuo. El arte contemporáneo se adapta bien a este sistema porque también está preocupado por la propiedad, el beneficio y promueve el culto del artista individual como fuente de un trabajo único distinto de las convencionales interpretaciones del trabajo⁸⁸⁶. No obstante, como se ha mostrado, la filosofía estética del arte contemporáneo muestra una conexión significativa y sofisticada con la filosofía anarquista. A pesar de esta conexión, es discutible que el sistema de arte global debería producir según el pensamiento anarquista. Las tendencias anarquistas en el arte global son amorfas y de forma abierta y dan como resultado una cosmología del arte contemporáneo en la que todo vale, que retiene el trabajo único del artista que opera desde una posición críticamente ideal que es moralista en sus afirmaciones. Esta tesis propone que un mercado con fines de lucro facilita la zona de libertad del arte

University Press, 2011); Ian Robertson y Derrick Chong (eds), *The Art Business*, (Londres: Routledge, 2008)

886 Véase Graw, (2009); Belting, Buddensieg, Weibel (eds), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, (2013)

contemporáneo, y este capítulo busca investigar su intersección con el anarquismo.

Para ciertos actores clave en el Mundo del Arte Global, el año 1989 es importante porque es el año de *Magiciens de la Terre*⁸⁸⁷, dirigida por Jean-Hubert Martin. Quienes teorizan el mundo del arte global señalan que esta exposición contribuyó a reordenar la Jerarquía estética en el arte contemporáneo⁸⁸⁸. Para la exposición, que tuvo lugar en París en el Centro Pompidou y el parque de la Villette, Martin colocó a artistas de todo el mundo en el mismo espacio de exposición, independientemente del Estado, la nación o la economía de la que procedían. La exposición fue una respuesta a la exposición *Primitivism and Modern Art* del MOMA de 1984, que fue objeto de críticas por su uso de la forma primitiva como punto de partida para la producción

887 «Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire» para leer y comprender cómo esta «exposición-clave» revolucionó la escena artística. Los archivos y documentos que presenta el Centre Pompidou en el vigésimo quinto aniversario de «Magiciens de la terre» hacen pensar que aquella exposición —presentada en el Centre Pompidou y el Parc de la Villette en 1989— fue, por la abundancia y variedad visual e intelectual de sus fuentes, un evento iniciático. A las puertas de una globalización que aún no tenía nombre, a través de esta invitación inédita a artistas contemporáneos de todos los continentes —a veces provenientes de «culturas invisibles» de África, Asia u Oceanía—, la exposición se antoja en la actualidad como un evento fundacional en la creación de la escena artística mundial y del proceso de globalización del arte contemporáneo.

888 Ibíd., (2013); *Estudios Globales*, (2011); *El mundo del arte global*, (2009); *Arte Contemporáneo y el Museo*, (2007); Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, (Nueva York: Lukas & Sternberg, 2009) 11

de arte moderno y, además, por su mecanismo de encuadre que relegaba los artistas no occidentales y sus objetos de arte al pasado⁸⁸⁹. Por el contrario, Martin pretendía poner a los artistas “por muy diferentes que fueran, en el mismo nivel, aunque vinieran de un contexto diferente, por ejemplo, de culturas donde no hay historia del arte ni visión histórica del arte”⁸⁹⁰. Martin afirmó recientemente que es por esta exposición que ahora es necesario incluir mujeres, africanos y asiáticos en exposiciones internacionales de arte contemporáneo⁸⁹¹. La exposición es reconocida como un momento clave en el desarrollo del mundo del arte global y apunta a una ética de igualdad estética en la recepción de obras de arte contemporáneas. Hay una lógica de simultaneidad que gobierna el mundo del arte global no muy diferente a la lógica de simultaneidad en el pensamiento anarquista.

Piotr Piotrowski señala que la intención del arte global es ocupar un espacio horizontal y descentralizado. En “Escribir sobre el arte después de 1989”, afirma: “el año 1989 es un desafío para construir un plano cultural horizontal, que incluya la historia del arte entendida como un discurso

889 William Rubin (ed), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Vol. I y II), (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1988); Hans Belting y Jean-Hubert Martin, *The Global Contemporary*, (2013) 209–210

890 *Ibíd.*, 209

891 *Ibíd.*, 211

sobre las prácticas artísticas pasadas y contemporáneas”⁸⁹². La caída del Muro de Berlín, la caída del comunismo en Europa, el colapso de la Unión Soviética, el colapso del régimen del apartheid en Sudáfrica y la masacre en la Plaza de Tiananmen marcaron la pauta para los espacios radicales que surgirán en el post-período de 1989. La caída del comunismo en particular produjo un “carácter temporal” que se describe como “un acontecimiento histórico y condición universal de contemporaneidad”⁸⁹³. Lo contemporáneo global, anunciado en 2009 por Hans Belting para describir el impulso global, es un descendiente lógico del posmodernismo y “constituye un movimiento hacia el mercado”⁸⁹⁴. Esta nueva lógica de la contemporaneidad es la financiarización en tiempo real. No opera según un sistema binario y por lo tanto considera “zonas de contacto dispares” igualadas en un mundo global. Siguiendo la lógica de la simultaneidad, el arte contemporáneo es global porque se practica simultáneamente alrededor del globo y toma como objeto los “procesos que dan forma al tiempo presente en cualquier lugar”.⁸⁹⁵ Otro antecedente de este giro global es la Bienal de La Habana de 1989, ejemplo de

892 Piotr Piotrowski, “Escribir sobre arte después de 1989”, *The Global Contemporary*, (2013) 202

893 *Ibíd.*

894 Belting, “El arte contemporáneo como arte global”, (2009) 39, Piotrowski, (2013) 203

895 *Ibíd.*, (2013)

"mega-exposición"⁸⁹⁶. Lo que hizo la Bienal de La Habana, titulada *Tradición y Contemporaneidad en las Artes en el Ambiente del Tercer Mundo*, fue la inclusión de 690 artistas de 57 países⁸⁹⁷. Para el comisario de la bienal, Gerardo Mosquera, la bienal es el primer ejemplo significativo de arte contemporáneo global y fue "un nuevo espacio, actuando como un gigantesco *Salon des Refusés*". Así, el arte contemporáneo global se anuncia como simultáneamente dentro de los intereses institucionales y fuera de esos intereses. Citando el pensamiento de Boris Groys, Piotrowski postula que la megaexposición contribuye a una "constitución global sobre la democracia internacional" que puede "defender la sociedad global", y encuentra esto consistente con el pensamiento de Okwui Enwezor, quien argumenta que el formato megaexposición ofrece ejemplos de principios "contrahegemónicos" que pueden producir una nueva mirada espectadora⁸⁹⁸. Groys, en sus propias palabras, postula que la función del arte es

896 *El Contemporáneo Global*, (2013) 68; Rachel Weiss et al., *Making Art Global (Parte 1): La Tercera Bienal de La Habana 1989: Historias de exposiciones*, vol. 2, (Londres: Afterall, 2011)

897 *Ibíd.*, (2013) 68.

898 Piotrowski, (2013) 203; Monica Juneja, "Historia del arte global y la 'carga' de la representación", *Estudios globales: mapeo del arte y la cultura contemporáneos*, H. Belting, J. Birken, A. Buddensieg, P. Weibel, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011) 293 Okwui Enwezor. "Megaexposiciones: las antinomias de una forma global transnacional", *Otras ciudades, otros mundos: imaginarios urbanos en una era de globalización*, (ed) Andreas Huyssen, (Durham: Duke University Press, 2008) 174

“hacer visibles las realidades que generalmente se pasan por alto”, lo que incluye “la transición a un nuevo orden político global... el sistema internacional del arte es un buen terreno sobre el cual prever e instalar nuevos proyectos de soberanía política”⁸⁹⁹. El nuevo orden global es un tema de preocupación, sobre todo cuando “las bienales vuelven a ser los espacios donde se instalan dos nostalgias estrechamente interconectadas: la nostalgia del arte universal y la nostalgia de un orden político universal”.⁹⁰⁰

Una forma de entender el paradigma de lo global es teorizar el tiempo contemporáneo de una manera diferente a como se entendía la temporalidad en el pasado reciente. Lo que es diferente sobre el tiempo contemporáneo es el énfasis en el tiempo real, en oposición a una comprensión histórica del tiempo diferido. La diferencia entre los dos ayuda a comprender la conexión del anarquismo y el arte global contemporáneo. Antes de la red de comunicación global, la comunicación entre los principales centros requería un período de viaje. El tiempo diferido es el relé diferencial entre una fuente y un punto final. El tiempo contemporáneo es tiempo real, lo que significa que el relé diferencial entre la fuente y el punto final se elimina de una manera que es fundamentalmente distinta del pasado. En

899 Boris Groys, “Del medio al mensaje: la exhibición de arte como modelo de un nuevo orden mundial”, *Abierto: La bienal de arte como fenómeno global* (No. 16, 2009) 64, 65

900 *Ibíd.*, 65

la contemporaneidad los servicios de comunicación electrónica permiten intercambiar información de una forma que nunca ha ocurrido históricamente: este es un hecho innegable del siglo XXI. La diferencia clave entre el tiempo diferido y el tiempo contemporáneo es la comunicación y el intercambio de información en tiempo real. De esta manera, lo global del mundo se define por el alcance y la profundidad de su red de información. En cualquier red, se desarrollará un sistema de signos y un léxico de términos para facilitar el flujo de información. En referencia a la red global de arte contemporáneo, son los signos y el léxico de términos los que definen su alcance, su mandato y su propósito. El Arte Contemporáneo Global no puede existir sin su red. Esta red se produce y reproduce en varios sitios y diferentes contextos simultáneamente, lo que refleja la intensidad del intercambio de información en tiempo real y la ubicuidad del acceso a los bienes básicos. Lo que no está definido en esta red global son las ubicaciones y las identidades de los usuarios específicos que contribuyen a ella. Es una red universalista tecnológicamente impulsada que está definida por cada usuario específico. Esta estructura de red reemplaza las lealtades nacionales o de otro tipo.

Una red universalista definida a través de lo específico es consistente con el anarquismo. Muchos de los pensadores anarquistas de los siglos XIX y XX plantearon la cuestión del tiempo contemporáneo y diferido, aunque utilizando un

lenguaje diferente, y muchos pensadores anarquistas del siglo XXI continúan con esta tradición⁹⁰¹. Esta tradición se define por un aplanamiento de cómo se experimenta el tiempo. Cuando Kropotkin hizo uso del campesinado ruso para producir una teoría alternativa de la evolución, se puede argumentar que lo hizo para presentar a otros la posibilidad de que el avance tecnológico no señale el tiempo evolutivo; el campesinado era contemporáneo al Estado y ambos existían simultáneamente. Por lo tanto, uno no era mejor ni más evolucionado que el otro, existían simultáneamente y contenían el potencial para ayudarse mutuamente, en tiempo real. Este concepto de simultaneidad es importante porque está presente en Stirner e informa una comprensión teórica de que la gente de hoy existe en un tiempo simultáneo que está en transición. Las personas están en transición y son contemporáneas entre sí.

La tecnología figura en el desarrollo de este sistema en tiempo real y su teorización a veces puede resultar en la exclusión de procesos adaptativos. Sobre la tecnología, Sylviane Agacinski escribe:

901 Véase Graeber, *Fragmentos de una Antropología Anarquista*, (2004); Jun, (2012) 116: “El anarquismo se entiende mejor como (a) la condena universal y oposición a todas las formas de autoridad cerrada y coercitiva (política, económica, social, etc.), junto con (b) la afirmación universal y promoción de la libertad e igualdad en todas las esferas de la existencia humana”.

Desde el siglo XIX, el avance tecnológico mundial ha constituido el principal campo referencial para describir y organizar el conjunto de las sociedades humanas. En adelante, sólo los avances técnicos determinarán la jerarquía de las sociedades, las cuales, mediante el establecimiento global de ese mismo imperativo de desarrollo, se integran en un mundo y un tiempo únicos.⁹⁰²

Además, escribe: “La globalización ha unido a las regiones del mundo y ha hecho contemporáneas sus sociedades”⁹⁰³. Ella teoriza que el desarrollo tecnológico es la medida de todas las sociedades porque es a la vez universal y desigual. La pérdida de cultura que se produce a medida que el mundo se sistematiza en un tiempo mundial está dictada por reservas museísticas y estas reservas son sintomáticas del desplazamiento occidental, que es la capacidad de estar en casa en todas partes⁹⁰⁴. En qué medida este desplazamiento occidental prefigura la zona autónoma temporal, o la zona de libertad en la que se ubican las prácticas artísticas contemporáneas, es una pregunta importante para medir el alcance del mundo del arte global. Si la capacidad de estar en casa en todas partes es un síntoma occidental, esto deja poco espacio para los

902 Agacinski, *El paso del tiempo: Modernidad y nostalgia*, (trans) Jody Gladding, (Nueva York: Columbia University Press) 5

903 *Ibíd.*, 7

904 *Ibídem.*

síntomas no occidentales. La teorización de Occidente de Agacinski deja poco espacio para la adaptación y poco espacio para la insurrección. Promueve un sesgo occidental.

Quizás sea por lo anterior que Hans Belting, mientras organizaba grupos focales sobre los nuevos espacios de lo global, aconsejó a los participantes en el proyecto Global Art and the Museum (GAM) que desconfiaran de este sesgo occidental. Carol Yinghua Lu, participante del GAM, escribe: “Un taller que Belting dirigió sobre arte global en el ZKM en 2009 propuso un cambio de paradigma; se nos dijo que no pensáramos más en Occidente como el modelo único que se aplicaría en todo el mundo, sino que reflexionáramos sobre cómo expandir este modelo utilizando la experiencia de otros lugares, o incluso abordar el arte desde la perspectiva de una multitud de modelos”⁹⁰⁵. El Arte Global es un cambio de paradigma y un nuevo comienzo que utiliza el arte producido contemporáneamente como punto de partida. El arte se ha producido globalmente a lo largo del tiempo, pero no siempre ha llevado la designación de arte y además ha sido taxonomizado de tal manera que evidencia una metodología de tiempo diferido –ha tomado algún tiempo para la red para desarrollarse de tal manera que las prácticas pudieran entenderse como arte⁹⁰⁶. El arte se

905 Carol Yinghua Lu, "Regreso a lo contemporáneo: una ambición contemporánea, muchos mundos", *Estudios globales*, (2011) 109

906 Véase James Clifford, “On Collecting Art and Culture”, *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, (eds) R. Ferguson, M. Gever, TT Minh–ha, C. West, (Nueva York: New Museum of Contemporary Art,

teoriza como un impulso que se manifiesta a lo largo del tiempo y como un conjunto de estrategias datables. Es otro paradigma universal definido por lo específico. Lo que anuncia el paradigma del Arte Global es la conciencia de que el Arte se crea globalmente en tiempo real y este arte es contemporáneo porque se produce contemporáneamente y se exhibe en una red global. Este es un cambio de paradigma porque el Arte Global niega el modelo del tiempo diferido; los que contribuyen a ello aceptan a priori que el arte producido en lo contemporáneo es arte contemporáneo, punto.

En contraste, Boris Groys escribe que el arte contemporáneo también puede incluir obras de arte que no se producen en la época contemporánea. El arte contemporáneo denota arte que se trata en “el acto de presentar el presente”⁹⁰⁷. Esta es una de las principales razones por las que el arte contemporáneo es diferente del arte moderno. Groys argumenta que el arte moderno era de naturaleza futurista y el arte posmoderno era una reflexión histórica sobre el proyecto moderno. Por lo tanto, “el arte contemporáneo privilegia el presente con respecto al futuro y al pasado” y señala su capacidad de ser tanto atemporal

1990) 141–190; “The Others: Beyond the Salvage Paradigm,” *The Third Text Reader on Art, Culture, and Theory*, (eds) R. Araeen, S. Cubitt, Z. Sardar, (Nueva York: Continuum, 2002) 160–165

907 Groys, “La topología del arte contemporáneo”, *Antinomias del arte y la cultura: modernidad, posmodernidad, contemporaneidad*, (eds) T. Smith, O. Enwezor, N. Condee, (Durham: Duke University Press, 2008) 71

como en tiempo real, o un impulso manifestado a través del tiempo y un acontecimiento contemporáneos⁹⁰⁸. Él ve el arte moderno como diferente del arte contemporáneo porque el arte moderno fue definido por el acto de la creatividad, para crear de la nada. El artista moderno produjo un punto cero, una nada creativa a partir de la cual comenzar de nuevo: un nuevo comienzo para un nuevo futuro, y sostenemos que esto sugiere que el arte moderno es un reinicio, o el arco del nuevo futuro que ahora existe en el arte contemporáneo⁹⁰⁹.

Para Groys, la vanguardia histórica se fundaba en la máxima “la negación es creación”, que señala está presente en el pensamiento de Bakunin, Stirner y Nietzsche. El artista moderno encarnó el nihilismo activo, o la nada que origina todo, que definí en el capítulo tres como una *nada creativa*. Que Groys reconozca lo anterior de pasada indica que el arte moderno se acepta ahora como anarquismo filosófico sin mucha reflexión. Un binario es evidente: el arte moderno no es arte contemporáneo⁹¹⁰. Quiero argumentar que este binario es una proyección demasiado simple. Gran parte de la producción contemporánea se parece rotundamente al arte moderno o se preocupa por el punto cero de la nada que produjeron los artistas modernos. Como se señaló anteriormente, las actitudes vanguardistas

908 Ibídem.

909 Ibídem.

910 Ibídem.

de antagonismo y nihilismo buscan destruir la tradición y construir de nuevo, produciendo una nueva institución dentro del edificio de la antigua. El arte global contemporáneo es consistente con la trayectoria de la vanguardia, busca destruir teóricamente el arte moderno y construir otra nueva institución dentro del caparazón de lo antiguo. Es coherente con la actitud vanguardista imperante.

La perspectiva moral subyacente al proyecto moderno, desde la perspectiva de Courbet y Proudhon, todavía está presente en la teoría del arte contemporáneo. Groys escribe que el arte es autónomo y tiene el potencial de encarnar formas autónomas de resistencia⁹¹¹. El poder del arte contemporáneo es su paradigma de igualdad de derechos estéticos: “Yo sugeriría que es precisamente esta ausencia de cualquier juicio de valor inmanente, puramente estético, lo que garantiza la autonomía del arte”⁹¹². Según este análisis, la autonomía del arte está garantizada por la filosofía estética anarquista impulsada por la vanguardia histórica. Escribiendo sobre su éxito, Groys postula: “Una tras otra, las denominadas obras de arte primitivas, las formas abstractas y los objetos simples de la vida cotidiana han adquirido el tipo de reconocimiento que solía otorgarse solo a las obras maestras artísticas históricamente

911 Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008) 12

912 Ibídem.

privilegiadas”⁹¹³. No obstante, y haciéndose eco de Tolstoi, Groys ve que esta igualdad, o anarquismo, en el arte “no significa borrar todas las diferencias entre el buen arte y el mal arte”⁹¹⁴. Como tal, el buen arte criticará “las jerarquías de valores impuestas social, cultural, política o económicamente” y esto “afirma la igualdad estética como garantía de la verdadera autonomía (del arte)”⁹¹⁵. El mal arte no cumplirá con la posición moral antes mencionada y el modelo ideal que sostiene la tradición de criticar los sistemas de jerarquía. Asimismo, Groys habla de una condición pseudo-futurista evidente en la era contemporánea que abraza el presente, o lo contemporáneo como el futuro vivo. Él escribe: “parecemos estar felices por la pérdida de la historia, de la idea de progreso, del futuro utópico, todas las cosas tradicionalmente conectadas con los fenómenos de lo nuevo”. Al trascender el museo, donde el significado tradicional de lo nuevo se reordena para evacuar la historia y la tradición del mercado del arte, Groys argumenta que el arte contemporáneo se acerca más a unirse a lo cotidiano: “la emoción positiva sobre el final de lo nuevo en el arte está vinculado en primer lugar a esta promesa de dar vida al arte, más allá de todas las construcciones y consideraciones

913 Ibíd., 13

914 Ibíd., 14

915 Ibídem.

históricas, más allá de la oposición de lo viejo y lo nuevo”⁹¹⁶. Esto es una reminiscencia de la forma estética pura exigida por Kropotkin: un arte vernáculo que devuelve al artista a su lugar en la economía del regalo.

Groys ofrece argumentos convincentes y coherentes con un arte contemporáneo global de vanguardia. Más que el arte como vida cotidiana, o el arte como vida, hoy el nuevo objetivo es un arte verdaderamente vivo: “¿cuándo y bajo qué condiciones el arte parece estar más vivo?”⁹¹⁷ Para Groys, esta búsqueda del elemento vital del arte es un reenvasado de lo nuevo⁹¹⁸. Su profeta de esta novedad es Marcel Duchamp. Groys argumenta que la obra de Duchamp se reconoce de una manera similar a como se reconoce lo divino en la figura de Jesucristo: “ponemos la figura de Cristo en el contexto de lo divino sin reconocer a Cristo como divino” y por lo tanto “*La Fuente* de Duchamp es una especie de Cristo entre las cosas”⁹¹⁹. El objeto de arte se vernaculariza en la medida en que “se ve realmente nuevo y vivo solo si se parece a... cualquier otra cosa ordinaria, profana, o cualquier otro producto ordinario de la cultura popular”⁹²⁰. El museo refleja esta tendencia y

916 Ibídem.

917 Ibíd., 23

918 Ibídem.

919 Ibíd., 28

920 Ibíd., 29

“produce el 'hoy' como tal”⁹²¹, y esto coincide con la opinión de Hans Belting de que el Museo de Arte Contemporáneo (MOCA) “es por implicación global, ya que celebra la producción contemporánea como un arte sin fronteras geográficas y sin historia en términos del modernismo occidental”⁹²².

La definición de *aparato* de Giorgio Agamben yuxtapuesta con la comprensión de la tecnología de Agacinski ayuda a posicionar la contemporaneidad global. La tecnología es un agente naciente de cambio social que se comporta de manera similar al aparato.

Para Agamben, el aparato por definición es “literalmente todo lo que tiene de algún modo la capacidad de captar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar o asegurar los gestos, comportamientos, opiniones o discursos de los seres vivos”⁹²³. La tecnología encuadra los marcos conceptuales actuales en su relación con lo posible y es el principal campo referencial para describir y organizar el conjunto de las sociedades humanas.

Tanto un aparato como una tecnología pueden ampliar la capacidad de las personas para interactuar y tener efectos

921 Ibídem.

922 Belting, “El arte contemporáneo como arte global” (2009) 49

923 Giorgio Agamben, *¿Qué es un aparato? y otros ensayos*, (trans) David Kishik, (Stanford: Stanford Prensa Universitaria, 2009) 14

en diferentes campos discursivos. El aparato, como la tecnología, exigen una relación recíproca donde el sujeto del aparato es subjetivado por él.

Para Agamben, el tema de la subjetivación es un tema clave en la teoría del aparato. Todo aparato “debe implicar siempre un proceso de subjetivación, es decir, debe producir su sujeto”. El aparato se designa como una “pura actividad de gobierno desprovisto de todo fundamento en el ser”⁹¹² y tiene capacidad tanto de controlar como de crear. La tecnología puede facilitar el cambio, pero al mismo tiempo lo restringirá. Agamben rastrea la etimología de aparato en la tradición académica a través de Foucault. Él ve el término originario del griego *oikonomia* (administrar el hogar), o *dispositio* tal como se tradujo más tarde al latín. En el proceso de traducción y adaptación de la teología cristiana, la *oikonomia* se transcodifica para convertirse en “un término especializado que significa en particular la encarnación del Hijo, junto con la economía de la redención y la salvación”⁹²⁴. Cristo es así llamado el hombre económico (*ho anthropost es oikonomias*) en ciertas sectas gnósticas. Además, Agamben muestra cómo el dispositivo o aparato de Foucault (con raíces en el latín *dispositio*) se cruza con el concepto de positividad de Hegel tal como lo define Jean Hyppolite, entendido como la forma en que los elementos históricos de las reglas, los ritos y las instituciones se fuerzan externamente sobre un sujeto pero

se vuelven estructuras de creencias dentro de ese mismo sujeto⁹²⁵. A esto le sigue el concepto heideggeriano de *gestell* o *gerat* (un aparato), que instala en el sujeto los medios para exponer “lo real en el modo de ordenar”⁹¹⁷. Para Agamben, común a cada término es el término de origen *oikonomia*, definido como “un conjunto de prácticas, cuerpos de conocimiento, medidas e instituciones que tienen como objetivo administrar, gobernar, controlar y orientar, los comportamientos, gestos y pensamientos de los seres humanos”⁹²⁶. A partir de esta definición Agamben explora dos grandes clases: los seres vivos y los aparatos. Una tercera clase, los sujetos, es el resultado del compromiso entre los seres vivos y los aparatos. Un problema de agencia se encuentra en el nivel de acceso a este individuo o sujetos pluralizados. Si la tecnología amplía el acceso a la información, a las redes de otros individuos de ideas afines, ¿este acceso requiere un cierto tipo de *oikonomia* (economía)? ¿Cuál es la naturaleza de esa economía? ¿Puede producir sistemas de intercambio no jerárquicos cuando es supervisada por un sistema de pensamiento profundamente jerárquico? Para Agacinski, lo anterior sería válido para la tecnología y por lo tanto su estatus como una especie de aparato es teóricamente legítimo. Además, para adaptar la figura de Cristo a Duchamp, ahora actúa como el hombre de la economía y

925 Ibid., 7

926 Ibid., 12; Martin Heidegger, *Philosophical and Political Writings*, ed. Martin Stassen, (New York:

redime o proporciona la salvación para el Arte Global, como una especie de legitimidad garantizada. Siguiendo este modelo teórico, una filosofía anarquista en el mundo del arte produce cierto tipo de economía o aparato, y la tecnología lo facilita.

Kitty Zijlmans argumenta que el desarrollo del sistema global del arte depende de algunos conceptos y preocupaciones clave. Zijlmans escribe que “El arte, como una función particular de la sociedad moderna, se ha convertido en un sistema autopoietico autogenerado a nivel operativo y estructural”⁹²⁷. Su lectura de la autopoiesis, extraída del pensamiento de Niklas Luhmann, se describe como un sistema social que se genera y se desarrolla a través de la comunicación en una red o sistema⁹²⁸. Un concepto clave es que el arte es un sistema social, específico a sí mismo, o como diría Groys, autónomo. Este sistema es un “sistema funcional” que es “una operación y manifestación particular” que es conducida por el principio de comunicación⁹²⁹. Así, este sistema “funciona sobre la base de una comunicación codificada que no puede ser

927 Kitty Zijlmans, “The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System,” *World Art Studies: Explorando conceptos y enfoques*, (eds) W. Van Damme, K. Zijlmans, (Amsterdam: Valiz, 2008) 142

928 *Ibíd.*, 141; Luhmann (2000) 49

929 *Ibíd.*, (2008)

asumida” y existe en una lógica binaria⁹³⁰. Funciona de una “manera altamente contingente”⁹³¹ y produce un principio de comunicación que está fuera de un sistema político típico. La especificidad del principio de comunicación del sistema del arte es que es un sistema funcional que “decide qué es parte de él y cómo opera su autodescripción”⁹³². Es un sistema social autónomo y excluyente que “la sociedad ha dejado de cuidar por sí misma”⁹³³. Se requiere un entorno social para funcionar, pero el sistema del arte se autodefinirá. Su ejemplo para el proceso de autopoiesis es *la Fuente de Marcel Duchamp*, descrita como tal:

La decisión de ver los *ready-mades* de Marcel Duchamp como arte no fue ni de un comerciante de arte ni de un historiador del arte. Sin embargo, una vez que esto se estableció dentro del sistema del arte, *el botellero de Duchamp* (1914), *la fuente* (1917) y otros objetos producidos en masa y su discurso resultante se convirtieron en parte de la autodescripción del sistema y fueron exhibidos en museos de arte, comercializados, y canonizados en la historia del arte.

Aquí se expone la astuta obstinación anarquista de Duchamp. Se le unge como autor principal del *ready-made*,

930 Ibídem.

931 Ibídem.

932 Ibídem.

933 Ibíd., 142

y el sistema, o aquellos artistas que participaron en su difusión, son ignorados o desvalorizados. A Duchamp, como artista, se le otorga autoridad y se le ingresa en el sistema con esa autoridad. Primero existió el *ready-made* y luego el sistema del arte se adaptó a él. Este ejemplo es el precedente de una pregunta: ¿cuándo el arte del pasado comienza a ser visto como historia? La respuesta a la pregunta depende de quién dentro del sistema aplica la categorización y la autoridad que tiene para hacerlo. Para la versión de lo contemporáneo de Groys, dado que muy probablemente incluirá el *ready-made* de Duchamp como una obra de arte contemporánea, la pregunta se responde mediante el acto de presentar el presente, quizás lo invisible visible de la existencia. Como tal, el sistema del arte “implica la conciencia del yo, de la identidad y la continuidad, en otras palabras, la emancipación de un sistema de arte autónomo que evoluciona por sí mismo y que regula y observa su propia creación”.

Si el arte es un sistema funcional y está tan endeudado con la obstinación anarquista de Duchamp, entonces es una conclusión lógica asumir que el mundo del arte comunica una comunicación codificada de anarquía funcional que se regula a través de la autopoiesis. Para citar a Ad Reinhardt: “El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás”⁹³⁴.

934 Annika Marie, *The Most Radical Act: Harold Rosenberg, Barnett Newman, and Ad Reinhardt*, PhD Diss, (University of Texas at Austin,

Siguiendo con esta filosofía anarquista, Zijlmans argumenta que los sistemas de comunicación existen más allá de las fronteras nacionales. Un sistema de arte autónomo está de facto más allá del Estado-Nación. La producción de un sistema social funcional en evolución para el arte refleja la expansión de diferentes sistemas sociales que son comunicativos. Conservan su diferencia, pero se comunican de manera similar. La unificación de Europa ofrece un ejemplo revelador: “La unificación de Europa, las identidades nacionales y regionales se consolidan, entre otras acciones, mediante la fundación de museos de arte y museos de historia nacional, mediante la elaboración de una lista de monumentos del patrimonio nacional y mediante la redacción de la historia del arte nacional, para subrayar la propiedad de la identidad nacional del país”⁹³⁵. Un nuevo sistema dentro de esta red comunicativa construirá su identidad en contraste con la heteroreferencia: “lo que se considera extraño o ajeno”⁹³⁶. Sin embargo, independientemente de esta interferencia estatal, Zijlmans postula que “el arte siempre encontrará una manera de eludir la prohibición del dedo de la autoridad.” Esto tiene mucho que ver con la posición de la propia institución artística, que ha ideado formas de promover el borde de la autoridad a través de su propia

2006) 170 n. 508: Ad Reinhardt, “25 Lines of Words on Art” (1958).

935 Zijlmans, (2008) 144

936 Ibid

autoridad como institución de vanguardia. Es, paradójicamente, una antiautoridad autoritaria o una política de la antipolítica. Ella escribe: “el sistema del arte está sorprendentemente aislado de otros sistemas funcionales, y esto podría explicar por qué el arte moderno es capaz de desarrollar una simbolización de los problemas sociales fundamentales de la modernidad”⁹³⁷. Esto es así porque el sistema del arte representa un desdoblamiento lúdico de la realidad, que es resultado y condición de su evolución, y ofrece una pluralidad de autodescripciones⁹³⁸. El precedente del arte moderno, específicamente en su divinidad cristológica llamada Duchamp, es el redoblamiento lúdico consistente con *La Fuente*, que representaba tanto al artista como al objeto de arte y se ha resistido a cualquier intento de clasificarlo de manera singular. El aislamiento del mundo del arte es su posición pospolítica que produce un sistema funcional de igualdad estética que se basa en un anarquismo filosófico que, en consecuencia, posiciona al mundo del arte como radicalmente liminal.

Terry Smith ha sido una figura clave en la problematización actual del arte contemporáneo. Observa que “el arte contemporáneo es múltiple, internamente diferenciador, con cambios de categoría, cambios de forma

937 Ibíd., 146

938 Ibídem.

e impredecible”⁹³⁹. Así, también para este autor un ethos anarquista impregna la definición del arte contemporáneo. Del mismo modo, el anarquismo tiene una capacidad sincrética para cambiar de forma, transformarse y hacer brotar rizomáticamente nuevas formas dentro de arreglos conceptuales variables, construyendo nuevas ideas dentro del caparazón de viejas ideas. Tanto distópico como utópico, el anarquismo en el arte prospera en un entorno controlado pero indeterminado que puede simular la violencia sin volverse violento, abogando por los beneficios de una libertad creativa maximizada. Es una paradójica antiautoridad hegemónica que es *múltiple, que se diferencia internamente, cambia de categoría, cambia de forma y es impredecible*.

Para Smith, los procesos de globalización dan forma a la práctica contemporánea. Los directores de museos, curadores y galeristas son responsables de crear una entidad discursiva llamada arte global. Estos jugadores clave producen un nuevo mercado que puede dominar un nicho dentro del campo de la distribución global. Smith reconoce a la audiencia de esta entidad discursiva: “El arte contemporáneo ocupa un lugar destacado en las agendas de estilo de vida de los recientemente ricos, prevalece en los medios de comunicación populares y se utiliza para anclar esfuerzos masivos de revitalización o nuevos

939 Terry Smith, “Corrientes de creación de mundos en el arte contemporáneo”, *World Art* (1:2, 2011) 176

proyectos inmobiliarios por parte de ciudades y naciones que compiten por los dólares del turismo”⁹⁴⁰. Este mercado está fuera de los intereses de los productores locales y busca crear un foro para la élite. Plantea algunas preguntas sobre el umbral del mundo del arte global. ¿Importan las prácticas de la década de 1960 para el mundo del arte global? ¿Hubo configuraciones en la Guerra Fría? ¿Se extendieron los valores del arte global desde los centros junto con el capitalismo multinacional, las agencias intergubernamentales y las nuevas tecnologías? ¿El arte contemporáneo y su globalización se arraigan en diferentes centros de producción de arte de diferentes maneras?⁹⁴¹ Su valoración busca incluir la llamada resistencia antiglobalista, el localismo desafiante, el cosmopolitismo crítico y la tangencialidad evasiva⁹⁴². Para Smith, la diferencia posterior a 2008 entre los Estados–nación indica que hay algo diferente en la globalización. No es una manifestación derivada o contingente del modernismo y el posmodernismo. Por lo tanto, busca “una explicación que ubique las fuerzas de la globalización como un conjunto entre otros, y que identifique la relativa fortaleza de cada una de las fuerzas contendientes durante las últimas décadas y a través del presente.

940 Smith, "Arte contemporáneo: corrientes mundiales en transición más allá de la globalización", *The Global Contemporary*, (2013) 186.

941 Ibídem.

942 Ibíd., 187

Smith resume una serie de posiciones clave. Argumenta que estas posiciones son históricas del arte, críticas del arte y ontológicas, y que contribuyen a una comprensión del estar-en-el-mundo del arte contemporáneo. Su afirmación histórica del arte es que éste cambió durante las décadas de 1950 y 1960 de lo moderno a lo contemporáneo y el arte comenzó a cambiar nuevamente durante las décadas de 1970 y 1980, lo que empujó aún más el umbral. El pensamiento posestructuralista y su relación con la práctica posmoderna señalaron el giro global. La década de 1990 vio expandirse el mercado, pero aún estaba dividido entre arte emergente y arte establecido. Desde esa época, el arte contemporáneo se relaciona con la cultura del espectáculo, que se define por la saturación de la imagen, el comercio, un estilo de vida global y las redes sociales. Estos factores dan forma al arte "imaginable".

Los cambios del arte moderno al contemporáneo no son monolíticos. Ocurren “en diferentes momentos y de formas distintivas” según la región cultural y la producción artística local¹⁰¹⁰. Cada historia debe ser reconocida y esto lleva al modelo de las “modernidades alternativas”¹⁰¹¹. Smith reconoce que “la complejidad dentro de la modernidad

1010 Ibíd., “Arte contemporáneo en transición: del arte moderno tardío a la actualidad”, *Global Art and the Museum*, (diciembre de 2010) http://globalartmuseum.de/site/guest_author/298 ; Ibíd., “¿Qué es el pensamiento curatorial contemporáneo?”, *Thinking Contemporary Curating*, (Nueva York: Independent Curators International,

1011 Ibíd., (2013) 187

misma sentó las bases para la diversidad que ahora vemos fluir a través del presente”¹⁰¹². No obstante, los modelos metropolitanos que impulsaron esta diversidad han quedado obsoletos frente a las nuevas tecnologías de la globalización. Smith observa una diferencia clave en la aplicación práctica del arte actual: “lo que más llama la atención ahora es la contemporaneidad de los diferentes tipos de arte contemporáneo, cada uno de los cuales, si tiene una 'estética', tiene la suya propia, internamente diversificada”¹⁰¹³. Estas estéticas son simultáneamente de carácter local, regional, internacional o mundial. Este síntoma, llamado estratificación multiescalar de mundos, se define además por la diferencia y una mayor conciencia de la contemporaneidad.

Smith describe los diferentes tipos de arte que existen dentro de esta contemporaneidad y ve tres corrientes generales activas desde 1989. Lo que él llama estrategias de representación modernistas, retrosensacionalistas y espectacularistas son las tendencias dominantes del arte euroamericano y otros mundos y mercados artísticos "modernizantes"¹⁰¹⁴. Como reacción a estas tendencias dominantes, surgen estrategias artísticas nacionalistas e identitarias que tienen una agenda crítica más específica.

1012 *Ibíd.*, 188

1013 *Ibíd.*

1014 *Ibíd.*, “El estado de la historia del arte: arte contemporáneo”, (2010) 380

Esta agenda está ligada al arte de la estructura bienal y aquellas otras exposiciones itinerantes que se dan en oposición al programa euroamericano dominante. Producen un arte de transicionalidad transnacional, o el arte del otro. Este arte tiene tres fases: reactiva (búsqueda antiimperialista de imágenes nacionales y locales), de rechazo (que rechaza el identitarismo simple y el nacionalismo corrupto en favor del internacionalismo ingenuo) y cosmopolitismo integrado (mundanalidad, en el contexto de una transición permanente)¹⁰¹⁵. Quiero señalar que esta agenda se teoriza sin un reconocimiento crítico de los tres niveles de colonización de Frantz Fanon y cómo el artista trabaja dentro de ellos¹⁰¹⁶. Fanon escribe:

En el ámbito de las artes plásticas, por ejemplo, el artista nativo que desea a toda costa crear una obra de arte nacional se encierra en una reproducción

1015 Ibídem. (2013); (2012) 34

1016 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, (trans) Constance Farrington, (Nueva York: Grove Press, 1963) Fanon define al intelectual nativo en tres fases. En la primera etapa el nativo se define a sí mismo a través del colonizador, lo que Fanon llama asimilación incondicional. En la etapa dos, los colonizados recuerdan su pasado y reinterpretan ese pasado dentro de los parámetros establecidos por el colonizador. Fanon llama a esto el estado de arrojarnos a nosotros mismos. En la etapa tres, la etapa de lucha, el intelectual “sentirá la necesidad de hablarle a su nación, de componer la frase que exprese el corazón del pueblo, y de convertirse en portavoz de una nueva realidad en acción... El intelectual nativo sin embargo, tarde o temprano se darán cuenta de que ustedes no dan prueba de su nación a partir de su cultura, sino que prueban su existencia en la lucha que el pueblo libra contra las fuerzas de ocupación”. 222–223

estereotipada de los detalles. Estas gentes olvidan que las formas de pensamiento y de lo que se alimentan, junto con las modernas técnicas de información, lenguaje y vestimenta han reorganizado dialécticamente las inteligencias de los pueblos y que los principios constantes que actuaron como resguardos durante el período colonial ahora están sufriendo cambios sumamente radicales.¹⁰¹⁷

Lo anterior es consistente con las estrategias de desarrollo planteadas por Smith, aunque no se dice si el cambio radical de Fanon es un ejemplo del ingenuo internacionalismo o de la mundanalidad de Smith.

La última corriente de las tres “prolifera por debajo del radar de la generalización”¹⁰¹⁸. Es resultado del “aumento del número de artistas a nivel mundial y de las oportunidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información y la comunicación” para los usuarios¹⁰¹⁹. Esta corriente hace uso de prácticas a pequeña escala y estéticas DIY para explorar la temporalidad, el lugar, la afiliación y el afecto.

Cada una de las tres corrientes se corresponde con un formato institucional. La primera corriente se puede ubicar

1017 Fanón, 224

1018 Smith, (2013) 188

1019 Ibídem.

en museos y galerías públicos, casas de subastas y colecciones de celebridades; estos se conocen como los centros de la modernidad. La segunda corriente se puede ubicar en exhibiciones que simpatizan con la crítica poscolonial y los mercados específicos del área, lo que, nuevamente, parecería estar en consonancia con el pensamiento de Fanon. La tercera corriente, caracterizada como el arte difundido de la contemporaneidad, “aparece raramente” en los lugares donde se encuentran las dos primeras corrientes⁹⁴⁹. El arte de la contemporaneidad es el que se exhibe en espacios alternativos y exhibiciones temporales, involucra producción en Red y publicaciones de fanzines DIY. Estas redes abrazan la vida global. Señala la importancia de la traducción para la corriente final: “En estas condiciones, la traducción se convierte en el medio de la necesidad, de la posibilidad y de la esperanza”.

Smith teoriza que la contemporaneidad es un conjunto de herramientas analíticas y nos ayuda a comprender el tiempo contemporáneo. Una perspectiva moral también lo precede: debemos reconocer que la Tierra se está deteriorando y que el capitalismo tardío es un sistema roto.

La contemporaneidad se convierte en una forma de conceptualizar un marco. Este marco no está atrapado en un estado permanente de crisis entre fuerzas opuestas, y sostenemos que esto podría denominarse una especie de posantagonismo de vanguardia. En cierto modo, Smith

plantea la cuestión del postorden y el caos desde una posición moral. Smith insinúa que el arte debe permanecer críticamente ideal, o incluso agonístico, frente a la destrucción. Cita a Spivak y su concepción de que el planeta debería anular lo global como un término discursivo y categórico¹⁰²⁰. Por lo tanto, en el siglo XXI, los estados–nación no se alinean con un sistema de cuatro niveles y las corporaciones multinacionales solo controlan una porción significativa del mundo, pero no todo¹⁰²¹. Los artistas de hoy operan en este campo e imaginan muchos mundos diferentes y “no–lugares” destacados como “mi mundo”¹⁰²². Mi mundo está lleno de mundos locales y cercanos. Los no–lugares son espacios de viaje y de paso. Smith escribe que “la conexión y la fricción son componentes esenciales de la (im)posible figura de la planetariedad”¹⁰²³.

La exhibición es parte integral del desarrollo de este sentido de planetariedad y el mandato de la bienal planetaria es el *mutualismo constructivo*.

Ahora la bienal puede producir un sentido de contemporaneidad –o el ser en este mundo. Smith escribe:

1020 bid., 190

1021 Ibid.

1022 Ibid., 191

1023 Ibid., 192

Creo que debemos pasar de la situación actual, en la que la norma es una contemporaneidad de crisis de inconmensurabilidades conflictivas y mutuamente destructivas, a un estado en el que el planeta y todos y todo en él puedan imaginar una reciprocidad constructiva basada en un inspirado compartir de nuestras diferencias. “Contemporaneidad” y “planetariedad” son las palabras que he llegado a pensar que deberían reservarse para pensamientos de este tipo. Nos abren a las múltiples interacciones a través de las cuales continuamente hacemos nuestros mundos-con-el-mundo, un mundo que aún se globaliza al mismo tiempo que se mueve, rápidamente, más allá de la globalización.⁹⁵⁵

La contemporaneidad es entonces vista como una posición moral que abraza la diferencia y comparte el mundo, para trascender la globalización.

Es un cambio de paradigma que requiere nuevas herramientas analíticas. La contemporaneidad es ontológica y es un conjunto de herramientas para comprender nuestro momento, que depende de la tecnología para producir nuestra red en tiempo real.

Hans Belting establece una distinción importante entre el arte global y el arte mundial. Él escribe que el Arte Global "siempre se crea como arte para empezar, y que es sinónimo de la práctica del arte contemporáneo, cualquiera

que sea la definición de arte en el caso individual"¹⁰²⁴. Es contrario al arte mundial, que se entiende como una búsqueda de una comprensión universalista del arte similar en alcance e intención al proyecto del modernismo. El arte global carece de “cualquier idioma común, donde el estilo ya no insiste en la forma como una meta primaria o insistente”¹⁰²⁵. No obstante, citando a *The Financial Times*, “el arte es un negocio” y por lo tanto “solo la élite económica de coleccionistas e inversores privados puede permitirse, el riesgo de poseer arte de cualquier intención”¹⁰²⁶. El/los anarquismo(s) funcional(es) incorporado(s) del mercado global del arte es su sanción y promoción de un arte de “cualquier intención”. No existe una definición singular, o estilo y forma, de Arte; solo es necesaria la categorización y es una definición que exige que el arte sea creado como arte. El arte global en este caso parecería ser una *nada creativa*. No está dictado por la categoría de arte mundial y tampoco es arte moderno del siglo XX. El arte global es nuevo y una condición llamada lo contemporáneo global es el resultado de ello.

Belting escribe que el arte global es antagónico a los llamados ideales modernos de progreso y hegemonía¹⁰²⁷.

1024 Belting, “El arte contemporáneo como arte global” (2009) 44

1025 Ibíd. 53

1026 Ibíd. 39

1027 Ibid., “Contemporary Art and the Museum in the Global Age,” *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, (eds) P. Weibel,

Debido a la globalización del arte contemporáneo, se cuestiona la visión eurocéntrica del arte. Así, “el arte global ya no es sinónimo de arte moderno. Es por definición contemporáneo, no solo en un sentido cronológico sino también en un sentido simbólico o ideológico”¹⁰²⁸. La condición contemporánea global produce arte sin una calidad estética inherente y sin una concepción formalizada de lo que es el arte. Esta pérdida de contexto genera contradicciones inconmensurables para el proyecto global, como el regionalismo, el tribalismo, el nacionalismo, el esencialismo cultural y la especificidad religiosa. Se postula una posición de lo nuevo absoluto, donde se produce un desdibujamiento de las fronteras entre el arte convencional y el popular y esto “elimina el viejo dualismo entre el arte occidental y la práctica etnográfica al usar las tradiciones indígenas como referencia”¹⁰²⁹. Por tanto, el arte global es diferente al arte moderno, que buscaba el universalismo y la hegemonía en el arte. Al desvincular el arte global del arte moderno, se puede retomar la iconografía indígena. Con franqueza, Belting señala que esta cosa sin concepto de forma libre llamada arte es una mercancía peligrosa, que puede ser censurada en muchas circunstancias por las autoridades estatales que deseen restringir la "creatividad

A. Buddensieg, (Ostfildern, 2007) 16-38

1028 Ibid., (2009) 39

1029 Ibid., 40

sin censura"¹⁰³⁰. Además, este arte global, con un fuerte énfasis en la “diferencia”, crea un espacio comercializable de alteridad que actúa como un “boleto de entrada” al mercado del arte. Lo que es diferente en el arte global es que los artistas pueden representar su diferencia siempre y cuando su diferencia sea auténtica y apropiada.

Belting entiende que cualquier cosa es arte. El arte no tiene contenido ni forma, y debe dictarse caso por caso, y esto plantea la cuestión de la autenticidad. Escribe: “el arte en general no posee simplemente un significado único ni puede reclamar un significado universal”¹⁰³¹. Los modelos de análisis establecidos en la historia del arte no pueden dictar este devenir del arte. La historia del arte es una historia del arte occidental y no una historia de la producción de arte bajo el escrutinio de los principios del mercado global del arte. Como tal, la historia del arte está a merced de la teoría cultural y las preguntas poscoloniales sobre la naturaleza de la identidad y la migración, y este síntoma indica que la historia del arte fallará en su explicación del arte global. Por lo tanto, el arte global “opera en una posición contraria a la historia del arte, ya que pretende reclamar la igualdad sin las antiguas fronteras que separaban el arte de la producción indígena o popular”¹⁰³². A raíz de la globalización, se produce la descentralización y

1030 *Ibíd.*

1031 *Ibíd.*, (2013) 247

1032 *Ibíd.*, (2009) 48

una ideología de libre comercio propone un arte libre que sigue la lógica del sistema de libre mercado. Aquí lo contemporáneo señala la producción contemporánea sin fronteras geográficas y “sin historia en términos del modernismo occidental”¹⁰³³. Se nota que la vanguardia es cómplice de esta narrativa maestra y, por lo tanto, el arte global no puede ser vanguardia. Los primitivismos en las obras de arte modernas son una afirmación occidental basada en el cliché de lo primitivo y funcionaron como una forma de nostalgia para los artistas modernos¹⁰³⁴. En consecuencia, el arte global es antagónico y “vuelve las reivindicaciones de identidad contra el 'flujo libre' de los medios y los mercados”, y esto habla de la “total novedad de las situaciones actuales” de Mark Auge¹⁰³⁵. El arte global es un símbolo del libre comercio global, al margen del arte occidental, el modernismo y la historia, y es sintomático del globalismo y sus procesos de traducción financiera¹⁰³⁶. Por esta razón, la estética tribal puede renacer y la iconografía indígena ya no refleja el primitivismo en un sistema de mercado sin fronteras mientras promueve un arte global. La contemporaneidad global es el síntoma de un mundo desconocido que a priori niega precedentes históricos.

En muchos sentidos, el paradigma del arte moderno

1033 Ibídem.

1034 Ibíd., 58

1035 Ibíd., 68

1036 Ibíd., 70

parece ser un sacramento votivo para el contemporáneo. Nikos Papastergiadis escribe sobre las diferencias entre el arte moderno y el contemporáneo. Señala que el modernismo intentó romper con las prácticas tradicionales que no abrazaban la creatividad libre y, en cambio, promovía una comprensión restringida de la práctica consistente con el arte institucional de la época¹⁰³⁷. Lo que son las visiones utópicas del modernismo está dominado por dos corrientes generales: 1) variaciones formales de la abstracción basadas en la creencia de que eran los cimientos de un lenguaje universal, y 2) compromiso político directo combinado con un contenido que armoniza el arte y la vida¹⁰³⁸. Como se ha mostrado, ambas corrientes fueron informadas por la filosofía anarquista. Él postula que este modernismo fue impulsado a ser global, escribiendo:

Lo que distinguió al modernismo de formas culturales históricas anteriores fue su propio papel en la comprensión de la cultura como el marco para un diálogo global, más que como un conjunto local de valores, ideas y prácticas que en sus propias formas expresaban un vínculo exclusivo entre el lugar, la gente y el mundo cosmos.

La integración del arte y la vida aumentó la posibilidad de

1037 Nikos Papastergiadis, “Modernismo y Arte Contemporáneo,” *Teoría, Cultura y Sociedad*, (23: 2–3, 2006) 466

1038 *Ibíd.*

múltiples perspectivas estéticas. Debido a que estas preocupaciones utópicas eran modernistas, el artista contemporáneo se involucra con algo más: “La mirada del artista contemporáneo ya no es hacia arriba y hacia adelante, sino que ha bajado al suelo para enfrentar la suciedad acumulada de desechos y contaminación”¹⁰³⁹. Este es un arte vernáculo que se relaciona con la realidad de la vida.

Sin embargo, esta lectura está en desacuerdo con gran parte de la producción del arte moderno, que se preocupaba por los desechos, la contaminación, la suciedad y proporcionaba puntos de vista alternativos y críticos del proyecto moderno. Lejos de ser utópicos, el trabajo de artistas y grupos de artistas como Kurt Schwitters, Dada, Mavo, Vladimir Tatlin, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, entre muchos otros, muestran que los artistas modernos representaron el presente distópico y reconocieron que las cosas no eran como antes.

Papastergiadis reconoce que el arte post-Duchamp es cualquier cosa. Una pregunta pertinente para la historia del arte contemporáneo es por qué Duchamp trasciende el paradigma del arte moderno. El modernismo es un tema resbaladizo que está en constante trascendencia y “está siempre en estado de diálogo crítico con la modernidad”¹⁰⁴⁰.

1039 Ibídem.

1040 Ibid.

Esto abre la posibilidad de que existan simultáneamente modernidades simultáneas entre sí.

El arte nuevo o arte contemporáneo se define por el arte como vida. Citando el trabajo de Charles Esche, Papastergiadis postula que las prácticas contemporáneas radicales se negocian entre espacios institucionales y comunales¹⁰⁴¹. Debido a que el arte ya no se trata de sí mismo, o del arte por el arte, sino de todo, un arte vernáculo y socialmente comprometido, los artistas ahora están ocupados con problemas sociales que utilizan diferentes espacios del arte para facilitar los intercambios entre comunidades. Al teorizar sobre el poder de los grupos de artistas, escribe: “Grupos de artistas, activistas, técnicos e intelectuales buscan crear nuevas condiciones en las que la información pueda fluir y reestructurar las instituciones de la vida cotidiana”¹⁰⁴². En la teorización de lo contemporáneo se le otorga una renovada importancia a las vanguardias, específicamente por sus inquietudes internacionalistas, lo que habla del interés contemporáneo por las redes de comunicación y la responsabilidad social:

Una apreciación más sensible de las aspiraciones internacionalistas de la vanguardia, el mapeo revisado de las innovaciones culturales que ocurrieron en todo el mundo y las nuevas redes de práctica colaborativa han

1041 Ibid., 468

1042 Ibid.

producido una visión ampliada de los legados y futuros globales del modernismo.¹⁰⁴³

El lugar y el desplazamiento son preocupaciones principales ya que el artista está activo dentro de los sistemas de comunicación de redes globales y locales. La labor única del artista se caracteriza ahora como la de un transformador, conductor, relevo o punto nodal de transferencia. La posición del artista en lo contemporáneo es ahora importante: “La coda para el artista contemporáneo ahora se define por el deseo de estar en lo contemporáneo, más bien que producir una respuesta tardía o elevada a lo cotidiano.” Por lo tanto, de lo “moderno a lo contemporáneo, vemos una revisión constante de la escala y el alcance de la creatividad”. Citando el pensamiento de Gerardo Mosquera, Papastergiadis señala que “la condición contemporánea del pluralismo en el arte contemporáneo es una 'prisión sin muros”.

Según Papastergiadis, el arte contemporáneo no es arte moderno porque es más rápido, comunicativo y más amplio en la producción cultural. Para Gerardo Mosquera, los hechos del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York cambiaron la forma en que se podía experimentar el arte moderno. Mosquera señala que *The Sphere* (Figura 5.1) de Fritz Koenig, anteriormente instalada fuera del World

1043 Ibídem.

Trade Center, con la esperanza de “fomentar la paz mundial a través del comercio”, pretendía celebrar la nueva realidad de prosperidad financiera garantizada por el comercio libre y abierto.



Figura 5.1: Fritz Koenig. La esfera. Nueva York, NY, 21 de septiembre de 2001. Foto de Michael Rieger.

Después del 11 de septiembre de 2001, la pieza se fortalece con un nuevo significado y simbolismo. Este proceso cierra la "brecha entre el arte y la vida" y el trabajo se transforma formal y conceptualmente por la invasión de una “dura realidad” ¹⁰⁴⁴. Esta dura realidad es un mundo

1044 Gerardo Mosquera, “The Global Sphere: Art, Cultural Contexts and Internationalization,” *Global Art and The Museum*, (diciembre de 2011)

extremadamente desigual donde la paz no se ha logrado a través del comercio. De hecho, el mundo ahora está reordenado bajo los principios de un militarismo permanente. El arte global puede problematizar esta situación al reconocer el valor de la diferencia al subrayar el valor de estar aquí, o ser contemporáneos entre sí.

Este ser aquí, de la contemporaneidad, para Mosquera implica un sistema universalista entendido en la particularidad de lo específico. La circulación es un tema clave y “el arte contemporáneo de hoy es la tremenda expansión de su alcance regional y circulación global, y las implicaciones que esta expansión tiene en términos culturales y sociales”¹⁰⁴⁵. El arte contemporáneo es un fenómeno global y una realidad de lo nuevo contemporáneo es que muchos artistas contemporáneos se han saltado el modernismo por completo al descubrir arte contemporáneo en Internet. Los artistas están activos localmente y producen obras que son de su tiempo y de su contexto, pero lo hacen mientras buscan una audiencia internacional. Estos artistas “no están ligados al modernismo nacionalista ni a los lenguajes tradicionales, incluso cuando (su arte) se basa en culturas vernáculas o antecedentes específicos”¹⁰⁴⁶. Son desarraigados y

http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/304

1045 Mosquera, “Más allá de la antropofagia: arte, internacionalización y dinámicas culturales”, *The Global Contemporáneo*, (2013) 233

1046 Ibid.. 233–234

desclasados en el sentido de que son reconocidos dentro de un campo global de sindicatura.

Estos artistas contribuyen a la globalización dentro de una “red similar a una cuadrícula que se extiende en todas direcciones”. Esta globalización es el resultado de nuevos canales económicos que producen un mundo contemporáneo e interconectado que reproduce las estructuras de poder necesarias para la globalización. Se teoriza que una estructura de red horizontal puede producir ecualización dentro de esta globalización basada en la estructura. Así, “las redes horizontales subvierten los ejes de control típicos del esquema radical al incluir una variedad de nuevos centros de menor escala”. Una red multidireccional de interacciones es el método del arte global. No obstante, por tratarse de un período de transición, los circuitos de poder se distribuyen de tal manera que el flujo global es similar al flujo tradicional de información Norte–Sur. Los artistas deben expresarse dentro de un arte “inglés” hegemónico y establecido, que definí al comienzo de este capítulo como el léxico de términos necesario para una red acelerada y realzada en tiempo real.

Para contrarrestar este proceso hegemónico Mosquera introduce las estrategias de la “antropofagia” y el “de aquí”. El consumo a través de la antropofagia es una forma de construir una nueva institución a través del consumo de la

antigua. O la colonización consumiendo tanto los códigos del colonizador como del colonizado para producir nuevas formas de autenticidad que son claramente diferentes del pasado. Como Stirner postuló en el siglo XIX: "Para mí no eres más que mi comida, incluso cuando tu también eres alimentado por mí". Los artistas de hoy contribuyen al discurso a través de acciones de primera mano, o "construcción internacional directa desde una variedad de temas, experiencias y culturas". Esta es una especie de acción directa en el campo global y contribuye a una globalización cultural que "tiende a configurar un código internacional multilateralmente, en lugar de aparecer como una estructura multifacética de células diferenciadas"¹⁰⁴⁷. Ha aparecido una homogeneidad. Sin embargo, esta homogeneidad es particular y específica, depende del contexto y, en última instancia, contribuye a un código de red que está estandarizado. Un grave problema al que se enfrenta esta red es que se construye en torno a un andamiaje interior excluyente y "el lenguaje internacional del arte se ha adueñado del derecho a ser contemporáneo y a actuar como vehículo de la contemporaneidad artística"¹⁰⁴⁸. El arte contemporáneo es un lenguaje internacional compartido por multitud de sujetos que operan desde la diferencia y esta diferencia tiene la

1047 *Ibidem.*

1048 *Ibid.*, 237

capacidad de transformar el andamiaje interior¹⁰⁴⁹. Se está construyendo una nueva institución dentro del caparazón de la antigua.

Una casa para este bastión de lo nuevo, tal vez un futurismo del siglo XXI, es el museo renacido de nuevo. El museo es “un centro internacional de actividades artísticas” e “implica una institución descentralizada” que “puede concebir, curar y/o participar simultáneamente en una diversidad de proyectos y diferentes lugares en todo el mundo”¹⁰⁵⁰. La participación debe ser flexible, ser colaborativa en el método y puede ocurrir en el espacio o fuera del espacio, facilitando la transición del museo a una nueva función que actúa “como una red internacional de intercambios y actividades, participando en un flujo de información, proyectos, acciones y direcciones”¹⁰⁵¹. Es el museo como *hub*, o nodo de red, donde el museo participa directamente en el origen de una producción artística descentralizada y por tanto globalizada. Siguiendo esta línea teórica, Chantal Mouffe sitúa el museo en el contexto de una política democrática radical¹⁰⁵². Como tal, la eficacia del museo y de quienes actúan dentro de sus parámetros depende de la forma en que las prácticas democráticas

1049 Ibídem.

1050 Mosquera, (2013) 238

1051 Ibídem.

1052 Chantal Mouffe, “The Museum Revisited”, *Art Forum*, (verano de 2010) 326–327

contrahegemónicas radicales intervienen en la estructura mayor. Mouffe observa además que el pensamiento “pospolítico” tiene una tendencia a construir categorías morales que representan nuevas configuraciones políticas, de modo que la política ahora “se representa en el registro moral”¹⁰⁵³. Es importante tener en cuenta la moral que sustenta el arte global como entidad discursiva porque el arte global se define por un conjunto de moral, y no por un conjunto de estrategias estéticas o categorías formales. Lo global es una nueva configuración política y el museo es un eje de este no-espacio descentralizado que reivindica la contemporaneidad global.

En “Globalización y Arte Contemporáneo”, Peter Weibel explora el arte global como una nueva trayectoria para el arte del siglo XXI. El ensayo apunta al arte moderno y lo llama una reliquia del siglo XX colonial. La globalización reordena la antinomia occidental tradicional de inclusión y exclusión, reubicando este binario en un diálogo interno autodefinido. El dominio occidental se asume “aplicándose la regla de inclusión/exclusión a sí mismo”¹⁰⁵⁴. En desacuerdo con el modelo de sistemas funcionales de Luhmann, Weibel escribe: “los problemas de exclusión son consecuencias inevitables de las diferenciaciones funcionales del sistema social, y la modernidad, y en

1053 Mouffé, (2005) 75

1054 Peter Weibel, “Globalización y arte contemporáneo”, *The Global Contemporary*, (2013) 20

particular el arte moderno, es precisamente el resultado de tal diferenciación funcional"¹⁰⁵⁵. Para Weibel, el arte moderno es excluyente y, por lo tanto, el arte contemporáneo global no lo es. En una generalización, teoriza que históricamente la identidad está mediada por el dominio occidental y su exclusión e inclusión binaria, llama a este dominio la fuerza prerrequisito en la construcción de la identidad¹⁰⁵⁶. Por lo tanto, lo global se define a través de la construcción de identidades que resisten la estructura binaria de inclusión y exclusión. Ser global es ser incluido, pero debe excluir para hacerlo.

La globalización es un producto de la modernidad occidental. Weibel afirma así, “en este momento histórico la globalización se está volviendo contra el autor mismo de la globalización”, que es Occidente¹⁰⁵⁷. Es una especie de antropofagia. 1989 significa el fin de los monopolios occidentales. Si bien la inclusión y la exclusión siguen siendo temas dominantes en la globalización, existe un interés en romper las medidas excluyentes del dominio occidental. Weibel señala: “el sistema mundial global ha transformado el sistema artístico global”¹⁰⁵⁸. Admite que la expansión europea está llegando a su fin y que esto señala el fin de la modernidad, aunque su modelo global y el proyecto GAM

1055 Ibíd., 21

1056 Ibídem.

1057 Ibíd., 21

1058 Ibíd., 22

surjan de Alemania. Señala que “la modernidad es en sí misma una parte de la expansión europea”¹⁰⁵⁹ sin ningún sentido de ironía aparente de que sus teorías de lo global surjan en Europa y, por lo tanto, sean parte de esta misma expansión europea. El racismo institucional se considera un subproducto del capitalismo histórico, también una invención europea. La ideología del progreso era un ideal universal y “la cultura universal... se convirtió en los signos fraternos por los cuales los acumuladores de capital del mundo se reconocían mutuamente”¹⁰⁶⁰. El arte moderno fue un componente de la expansión europea que promovió una ideología universal de progreso específica del capitalismo¹⁰⁶¹. El arte contemporáneo es un contrapunto al arte moderno porque no es arte moderno, aunque tenga su origen en él:

El arte contemporáneo en la era global aborda las oportunidades para una transformación gradual de la cultura de este sistema mundial capitalista y las dificultades y contradicciones concomitantes, así como las oportunidades para desarrollar una comprensión de otras culturas y su igualdad, suponiendo que dicho arte adquiera tales cualidades en serio y sea digno de su nombre.

1059 Ibíd., 23

1060 Ibíd., 24

1061 Ibídem.

Weibel teoriza que el arte es una lupa para el mundo contemporáneo y los nuevos participantes en el mundo del arte global señalan una mayor redefinición de la categoría, el concepto y la definición de arte. Este proceso debilita el eje euroamericano, que controló y autorizó el arte moderno a través de un binario de inclusión y exclusión que permitió el acceso a ciertos miembros del eje euroamericano y excluyó a aquellos que no encajaban en la nueva y moderna definición de arte. El mundo del arte global es contemporáneo porque no es moderno y “una exposición de arte contemporáneo debe incluir todos los medios, todos los géneros y todas las disciplinas, desde el arte sonoro hasta la performance, desde la instalación hasta la pintura, desde la escultura hasta el net art, todas las formas del arte contemporáneo basadas en el tiempo y el espacio, porque los artistas contemporáneos han ampliado su vocabulario en todas las direcciones y en todos los medios”.

Según este modelo, el arte ha vuelto a lograr trascenderse a sí mismo y “la igualdad de materiales” es “la ecuación artística del tiempo fuera”, que se caracteriza por mezclar e igualar. El proceso señala un medio universal o mejorado y es similar en definición a los medios artísticos posteriores a la vanguardia de Burger que toma todas las formas de los medios como formas utilizables. Quiero argumentar que el camino hacia esta realidad es primordial, especialmente el trabajo único del artista como compositor y consumidor de formas en el arte moderno. Si se ha de considerar

seriamente que lo global es algo nuevo y no una versión renacida del optimismo del siglo XX traducido a las necesidades y deseos de principios del siglo XXI –ser mundano–, entonces la labor única que produce el artista debe ser dirigida hacia una nueva sensibilidad democrática que nace de una situación en la que se igualan los materiales. Es una situación en la que todos participan.

Una plataforma para esta nueva participación democrática es Internet, que se refiere a una institución, espacio y lugar donde el público puede producir trabajo sin tener que navegar por los canales tradicionales de difusión. Esto abre la posibilidad del “arte ilegítimo”. Weibel escribe: con la existencia de internet como sistema de distribución global, el arte en general

ha perdido su monopolio sobre la creatividad. Después de las artes expandidas (George Maciunas), estamos viviendo la época de la creatividad expandida. Todo el mundo es artista (Joseph Beuys, 1970) y todo el mundo es creativo¹⁰⁶².

Si bien no reconoce los precedentes de Maciunas y Beuys, que son Dada y Pissarro, sí ofrece que el arte contemporáneo se encuentra en un proceso de reescritura, y esto se hace eco de la teoría del anarquismo de Gurianova como un proceso de reescritura continua. Que Weibel

incluya a Malevich y Duchamp en su evaluación, además de mencionar a Kandinsky, evidencia la conexión compartida entre los procesos de reescritura del paradigma del arte global descrito por Weibel y la filosofía anarquista en el arte moderno.

El arte contemporáneo y sus reescrituras juegan un papel en el desarrollo de una nueva psicología global. Debido a que todas las personas contribuyen a él en todo el mundo, al menos en teoría, Weibel propone una idea audaz: “estamos viviendo en una era postétnica; nos encontramos con la etapa postétnica del arte”¹⁰⁶³.

Esto es así porque las reescrituras mutuas, mediante las cuales el arte indio puede tener un efecto sobre el arte europeo o el arte asiático sobre el arte norteamericano, son comunes en el mundo global. Juntos prefiguran la nueva conciencia global como una que existe en tiempo real. A través de este modelo en tiempo real, a pesar de que parece salir del BIOS de un sistema económico y militarista post-occidental, el efecto es algo nuevo: la gente ahora está intercambiando de manera más igualitaria y, como se discutirá, esto tiene mucho que ver con un sistema de intercambio monetario aplanado e igualado. La visibilidad es similar a la ganancia en este modelo. Para Weibel, los

1063 Ibídem.; “Arte global: reescrituras, transformaciones y traducciones: pensamientos sobre el proyecto GAM”, *The Global Art World*, (2009) 74

bloques de construcción de la etnicidad están en su lugar para que en el tiempo post-ético ya no haya apropiación, sino mezcla.

Pascal Gielen desglosa el concepto de libertad artística en el arte global. Escribe: “Para que una obra de arte sea considerada 'una buena obra de arte', preferentemente debe ser creada dentro de una zona franca autónoma”¹⁰⁶⁴. Aquí parece evidente un vocabulario anarquista sin disculpas. Un principio del arte moderno es que produjo un objeto libre, que está abierto a la interpretación. Si bien una obra de arte no puede distinguirse por un tipo de belleza universal, puede, por otro lado, ser universalmente aceptada en base a un consenso comunitario. La comunalidad requiere una estructura de red específica y es la globalización la que ha producido esa estructura de red. Por lo tanto, para los artistas contemporáneos activos en el entorno de la producción de arte global: “La globalización es en gran medida una cuestión de velocidad” y “La globalización se refiere al aumento de los contactos internacionales, o una red global”. En lugar de ser homogénea, esta red es una malla de intereses contrapuestos, con redes y subredes que aparecen temporalmente mientras que otras son duraderas o están presentes. Así, la 'red' global contiene varias redes dentro de ella y una variedad de jerarquías. Este entramado es

1064 Pascal Gielen, *El murmullo de la multitud artística: arte global, memoria y posfordismo*, (Ámsterdam: Valiz, 2010) 140.

facilitado por lo que Gielen llama 'transformalistas', quienes “asumen que la globalización es un proceso único con movimientos contradictorios”. Bajo este modelo, lo local y lo global interactúan entre sí, y “los flujos globales (uniformes) son constantemente apropiados y relocalizados, mientras que la cultura local es absorbida por los flujos globales”. Esta comunicación sirve para garantizar el espacio libre artístico al oscilar entre los polos fijos de lo local y lo global. Se comunican entre sí y se mezclan entre sí. Ha surgido un nuevo medio artístico que “trasciende las fronteras geográficas del Estado-nación” y es comunicativo, lúdico, flexible y adaptado. Está respaldado por un sistema de exhibición global que promueve la creación de redes, el nomadismo y formas de organización no jerárquicas.

La presencia continua de la jerarquía es problemática para la teoría del arte global porque reconoce que existe una jerarquía dentro del llamado espacio libre del arte contemporáneo. ¿Dónde están ubicadas las jerarquías del arte global si están, para seguir a Weibel, fuera de los canales tradicionales de autoridad institucional? La velocidad de la transformación y mutación en tiempo real en la jerarquía global apunta a una realidad inquietante: que este futurismo está repitiendo el gesto vanguardista del antagonismo y su credo moral de libertad artística como fenómeno global. La instantaneidad y simultaneidad del tiempo global produce nuevas estrategias que pueden ser exploradas y teorizadas extemporáneamente entre sí. Si

bien las nuevas redes de lo global no tienen precedentes en términos de su diversidad, suponer que estas redes no se filtran a través de los canales tradicionales de experiencia, poder adquisitivo, especulación del mercado y estereotipos o perfiles de comportamiento es incorrecto. Este mundo del arte es un sistema de mercantilización que requiere el desarrollo del mercado. Sabine Vogel explora la cuestión del mercado y su poder actual sobre la producción de arte¹⁰⁶⁵. Ella teoriza que la crítica de arte en los flujos igualados del mundo del arte contemporáneo post-étnico, estético y global debe adaptarse. Su texto comienza desglosando el mercado mundial del arte de 2011, mostrando que China eclipsó el dominio del mercado de EE. UU. en ventas. Citando la cifra de 46.100 millones de euros, se le da un peso crítico al mercado global del arte basado únicamente en las ventas: “Los coleccionistas y compradores de arte se han convertido en los impulsores de una nueva comunidad conocida como la 'industria del arte'”. La industria del arte es un híbrido de cultura y negocios. Está más allá de la industria cultural tradicionalmente definida, combinando operaciones culturales pasadas con los modelos desregulados, de libre mercado y de libre reinado del capitalismo tardío. El arte como mercado totalizado significa que “la industria del arte está cuantificada: para convertir el arte en una inversión, los informes de investigación de mercado se producen de acuerdo con los

1065 Sabine Vogel, “Uniendo el mundo: el papel de la crítica de arte hoy”, *The Global Contemporary*, (2013)

estándares industriales y las estadísticas sobre ventas y compradores, tasas de retorno y clasificaciones, reemplazan los criterios históricos del arte”¹⁰⁶⁶. Este es el nuevo orden del mundo del arte: la estadística. Se argumenta que lo que se conoce como la pequeña comunidad de Occidente ha terminado, y con ello el idealismo y la “búsqueda de sentido”¹⁰⁶⁷. Ahora sólo existe el mercado, porque el arte y el mercado ya no están separados el uno del otro. Esto tiene un efecto profundo en la crítica del estado del arte. También es una extensión del modelo de forma y contenido explorado por Burger.

Debido a que el mundo del arte ahora opera en muchos centros fuera de la hegemonía occidental, “hoy no hay fronteras fijas; por lo tanto, ya no puede haber una orden de admisión universalmente válida”¹⁰⁶⁸ en el mundo del arte. Según Vogel, tres acontecimientos impulsan la nueva crítica de arte: el surgimiento de una nueva burguesía, una nueva infraestructura y la metrópolis como centro de producción de arte. Se entiende que la nueva burguesía son los aproximadamente 500.000 compradores de arte contemporáneo en todo el mundo, lo que equivale a un total de alrededor del 0,007 de la población mundial de 2013. Casas de subastas, ferias de arte, bienales y el sistema convencional de galerías definen la infraestructura de esta

1066 *Ibíd.*, 255

1067 *Ibíd.*, 256

1068 *Ibíd.*

comunidad global. Internet es el medio de difusión de la información. Se nombran nuevos centros de arte: Jeddah, Arabia Saudita; Lahore, Pakistán; Singapur; Bangalore y Bombay, India; y Berlín, Alemania. También se citan nuevas ferias de arte: Zona Maco, México Arte Contemporáneo, Art Dubai en los Emiratos, sp-arte Sao Paolo en Brasil, Art Hong Kong en China, Art State en Singapur. Destaca la Feria de Arte de Basilea, con una asistencia total cercana a las 65.000 personas, que incluye a muchos coleccionistas. Desde estos sitios de intercambio económico se producen y difunden informes de mercado: “el objetivo de esta nueva forma de informar sobre el arte ya no es estudiar, evaluar e influir en el arte; es estudiar, evaluar e influir en el mercado del arte”. Los informes se producen de una manera fácil de leer. Vogel escribe, “la información sobre artistas, el mercado del arte y la historia del arte hace tiempo que dejaron de estar reservados para una élite educada académicamente”. El mercado global del arte, porque es el mercado que ahora sustituye a la cultura oficial, produce un mundo del arte nuevo y posnacional.

La aparente descentralización del mundo del arte global es el resultado del auge simultáneo de Internet y la metrópolis”¹⁰⁶⁹. Estas muchas ciudades globales nuevas son importantes para la naturaleza descentralizada del arte contemporáneo porque crean una red de flujos globales entre centros financieros simpatizantes. Para los artistas,

este bastión de lo nuevo es la ciudad global de Berlín, mientras que los mercados de arte se encuentran en Dubái, Hong Kong y Singapur. El valor de la metrópoli es que está madura para la forma del evento de arte, una forma de arte más entretenida. Este método exige nuevas estrategias de representación en la producción de arte y sigue la trayectoria de las prácticas basadas en el espectáculo que comenzaron a surgir en la neovanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial.

¿Cuál es el papel de la crítica de arte? Vogel escribe que debe ser inteligible y analizar los desarrollos globales. Algunas preguntas clave informan a la nueva crítica de arte: ¿Cómo se relaciona el arte con los procesos sociales y qué papel juega el arte en los desarrollos sociales? Estas preguntas están destinadas a abordar el dominio del mercado recientemente certificado de China, lo que expone la verdadera intención de la crítica de arte: comprender las variables del mercado dictadas por los estados-nación, y este hecho se complementa con estudios recientes que exploran la evolución del mercado en China e India. por ejemplo, armonizado en el neologismo “Chindia”¹⁰⁷⁰.

1070 Ian Robertson, Victoria L. Tseng y Sonal Singh, “‘Chindia’ as Art Market Opportunity”, *The Art Business*, (2011) 82: “‘Chindia’ es un neologismo que ganó popularidad en la prensa de negocios en la década de 2000, basado en factores como las tasas de crecimiento, el producto nacional bruto, el tamaño de la población activa y la participación mundial en el consumo de energía, para representar el agregado de China e India como una entidad económica o mercado en relación con las economías

Explorando más a fondo los desarrollos del mercado, Vogel escribe: "¿Cuál es el significado de la nueva clasificación, en la que Estados Unidos y Europa han perdido sus primeros lugares, a pesar de que el producto que se vende es principalmente occidental, ya que casi ningún artista chino logra entrar en la lista? ¿Listas de obras de más de dos millones de euros? ¿Qué desarrollos económicos y políticos se pueden leer en la realidad?"¹⁰⁷¹ La crítica debe referirse a lo que significan los desarrollos del mercado para el arte. Otras preguntas relacionadas con la nueva crítica incluyen: ¿es posible que el arte se retire del mercado como un acto de incumplimiento?

¿La posición política y crítica de la estructura bienal produce dos esferas en competencia?

Para resolver estas cuestiones, plantea que la crítica de arte debería anteponer la teoría del arte a la historia del arte. Los críticos deberían concentrarse en la proliferación de mercados y galerías en los mercados emergentes. Siendo el mercado global el nuevo paradigma del arte contemporáneo, la crítica prescindirá del catálogo monográfico, que puede quedar para los historiadores del arte. A diferencia de la pequeña comunidad de vanguardia, el nuevo artista facilita la construcción de puentes donde se unen tradiciones, culturas y épocas históricas. Por lo tanto,

occidentales individuales".

1071 Vogel, (2013) 259

"el arte es cada vez menos elitista, y en su lugar improvisa conexiones como mosaicos". Esto recuerda la malla destacada por Gielen.

¿Cómo se puede cuantificar lo intangible, la idea? Vogel escribe que el mercado y el arte ahora son inseparables. Debido a que el mundo del arte es "abierto", la nueva crítica de arte se escribe para el usuario y debe centrarse en las conexiones, los estereotipos evidentes y los clichés. Opera en un sentido kantiano, "como la encarnación de todos los fenómenos, como resultado de nuestras ideas", lo cual es una nueva forma de discutir la universalidad inestable que es el mercado global del arte contemporáneo. Esta crítica es una crítica transcultural que construye "puentes parciales, pasionales y políticos"¹⁰³⁵ y retoma el arte global como representante de una forma estética universal igualitaria. La cuestión del mercado del arte abierto debería garantizar el desarrollo de un paradigma de arte global dictado por la producción artística, pero el mercado es mucho más importante que la producción de arte en sí misma en el arte global. Por ejemplo, el reciente libro *Global Art* (2010) presenta el arte global a través de una serie de entrevistas realizadas a profesionales de alto rango en el mercado del arte¹⁰⁷². De las treinta y nueve entrevistas, diez son con artistas. Las otras veintinueve entrevistas se dividen en canales institucionales con Coleccionistas (11), Museos (3),

¹⁰⁷² Silvia Von Bennigsen, Irene Gludowacz y Susanne Van Hagen (eds), *Global Art*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009)

Galerías (8), Casas de Subastas y Ferias de Arte (4) y Corporaciones (3). A partir de una selección de las entrevistas, se revela una cosmología del arte global.

El volumen *Arte Global* pone en evidencia que la explosión del capital financiero impulsa los nuevos mercados del arte. Por ejemplo, Jitish Kallat comenta que el desarrollo de una escena artística india se debió en gran medida al “flujo de inversión directa” que “creó un nivel de magnetismo y justificación diplomática para el interés institucional y museístico en el arte de la India”¹⁰⁷³. Los coleccionistas, como Peter M. Brant, argumentan que las personas ricas del mundo consideran que la financiación y la inversión del arte contemporáneo es similar a “difundir una religión a nivel mundial”¹⁰⁷⁴. Esta religión se basa en la creencia de que invertir en arte es comparable a poseer oro¹⁰⁷⁵. Eli Broad ve el arte como una herramienta educativa que es “global y no tiene fronteras”¹⁰⁷⁶. Algunos, como Rattan Chadha, se ven a sí mismos como pioneros que están explorando los parámetros de un mundo que se ha vuelto global y produce una cultura que es global¹⁰⁷⁷. El arte global coincide así, según Harald Falckenberg, con la economía mundial globalizada y esto produce una “enorme ampliación del

1073 Ibid., 37

1074 Ibid., 93

1075 Ibídem.

1076 Ibid., 99

1077 Ibid., 103–104

espectro”¹⁰⁷⁸. Falckenberg afirma facilitar a aquellos artistas que “se oponen a la cultura” y “quieren crear algo nuevo, algo revolucionario”. Los artistas individuales, según Dakis Joannou, son todo lo que hay en las fronteras abiertas del arte global, desprovisto de “ismos”. Sin embargo, su individualidad nunca es independiente del mercado, lo que, según John Kaldor, es el rasgo sintomático de la independencia del artista. Guan Yi ofrece otra perspectiva, viendo el desarrollo del mercado chino como endémico de “la segunda ilustración ideológica modernizada de China”. Cuestiona si la globalización representa una utopía del arte o es el resultado de una “fiesta del capital”. Esta fiesta utópica del capital sobre la religión del arte es, para Francesco Buranelli, importante para que el museo la reconozca. El papel del museo es, por lo tanto, de mediación y “la importancia de este papel de mediación se vuelve aún más clara cuando la conversación se extiende al diálogo intercultural e interreligioso”. A pesar de los intercambios y mediaciones que se producen, “el arte puede transformarse en un lenguaje universal que todos puedan entender” porque es una expresión de la emoción. Robert Storr ve una clara definición entre lo global y la imaginación, “la palabra global puede aplicarse a las relaciones comerciales entre mercados interconectados, no describe el movimiento de ideas o las redes de la imaginación”. Este tipo de pensamiento es desarrollado aún más por Marc-Olivier

1078 Ibíd., 111

Wahler, quien ve el arte contemporáneo como el sujeto del tiempo y se preocupa por "la idea de romper las categorías de puntos fijos en esa línea de tiempo". La globalización provoca un síntoma de cambios interminables que no tienen punto fijo ni centro fijo, produciendo arte que es posible en todas partes. Wahler promueve la libertad y piensa que el mejor arte toma la libertad como tema. Asimismo, Arne Glimcher considera que un efecto de la globalización es un mercado de arte internacional ilimitado¹⁰⁷⁹. Mohamed Abdul Latif Kanoo ve la globalización como una eliminación de fronteras, especialmente aquellas relacionadas con la cultura. En cambio, Pearl Lam entiende que la galería de arte es un fenómeno occidental y por ello busca problematizarlo. La globalización del arte es una propuesta occidental para una cultura uniforme. Comenta: "Todo se basa en una teoría occidental del arte. Hasta que se aclare la teoría china del arte, el mundo tendrá un idioma occidental uniforme, no uno internacional como la gente piensa, lo cual es aburrido". Debido a esta perspectiva occidental, las diferencias se erosionan. Sin embargo, para Gerb Harry Lybke, el mercado del arte ha cambiado como resultado de la globalización y ha ampliado su alcance de "quince tomadores de decisiones importantes a varios miles". El mercado global del arte favorece la individualización total. Lisa Dennison argumenta que el arte global está derribando barreras en la institución del arte y está derribando los

límites del mundo del arte. Simon de Pury afirma: “No creo en compartimentar el mercado del arte. Estoy a favor de romper todos esos límites”. Para Pury, el mercado abierto del arte conduce a una verdadera globalización. Marc Spiegler ve una fuerte conexión entre la práctica moderna y la contemporánea. El arte es una característica humana esencial y puede producir conexiones. La globalización genera un “grupo más amplio de personas que crean arte, un grupo más amplio de personas que apoyan el arte y una red más amplia a través de la cual se puede descubrir el arte”. Ulrich Guntram y Stefan Horsthemke piensan que el arte es un aspecto vital de la cultura corporativa que “se utiliza deliberadamente como un medio para desarrollar ciudades o ciertos distritos dentro de las ciudades”. El arte de hoy es importante para la política corporativa porque se vincula con lo global y señala el próximo cambio generacional. Así, este libro describe un escenario en el que el arte existe en una zona sin fronteras, alimentando la individualización y la cosmología corporativa y, dependiendo de a quién se consulte, esta cosmología tiene un alcance inherentemente occidental. Global es un término que se aplica a las normas occidentales y la financiarización.

Gran parte de esta retórica se refiere a la labor única del artista. Isabelle Graw define al artista del siglo XXI como alguien mítico: “un ser radicalmente individualizado, excepcional”. Esta es la imagen mítica del artista libre que

actúa como “prototipo del yo emprendedor”. El ideal general del artista incluye ciertos atributos: “se supone que todos deben ser lo más flexibles y creativos posible, trabajar por iniciativa propia y tener un alto grado de movilidad. Cuanto más desreguladas se vuelven las condiciones, más probable es que el artista se convierta en un modelo, personificando al 'inconformista creativo que todos quieren ser ahora'. Así, el artista actúa como el modelo ideal global de productividad en una economía global post-nacional. Hito Steyerl define aún más el trabajo del arte contemporáneo:

La mano de obra del arte contemporáneo está formada en gran parte por personas que, a pesar de trabajar constantemente, no se corresponden con ninguna imagen tradicional del trabajo. Se resisten obstinadamente a establecerse en cualquier entidad lo suficientemente reconocible como para ser identificada como una clase. Si bien la salida fácil sería clasificar este electorado como multitud o muchedumbre, podría ser menos romántico preguntar si no son lumpen freelancers globales, desterritorializados e ideológicamente flotantes: un ejército de imaginación de reserva que se comunica a través de *Google Translate*.¹⁰⁸⁰

1080 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, (Berlín: Sternberg Press, 2012) 96

Además, escribe que los artistas contemporáneos son “los desechos de todas las clases” ¹⁰⁸¹, haciéndose eco del pensamiento de Poggioli, quien escribió que el artista de vanguardia debe ser desclasado para poder funcionar apropiada y libremente en la ideología menos política de todas: el libertarismo o anarquismo. De hecho, se puede argumentar que estos seres humanos excepcionales y radicalmente desclasados realizan un trabajo único que se complementa con el individualismo. El espiritualismo que profesan se transcodifica al mercado del arte, donde los coleccionistas compran obras que hablan de la realidad que habitan. La perspectiva crítica y moral del arte global es un arte anarquista controlado por el poder adquisitivo.

John Clark, tomando la posición de Arjun Appadurai, escribe que una transnación diaspórica y deslocalizada llega a raíz de la globalización. La transcultura y las identidades son tanto cosmopolitas como locales, y producen personas transculturales ¹⁰⁸². Como tales, los artistas de hoy pueden producir obras en una nación donde quizás no sean conocidos, pero serán conocidos dentro del paradigma transcultural y transnacional. Así, las modernidades existen, como la vanguardia, en redes horizontales de arte que circulan “a través de fronteras nacionales y culturales reales

1081 Ibídem. *El contemporáneo global*, (2013) 193

1082 John Clark, “The Endogenous–Exogenous Interface in Globalism: The Case of China and Thailand,”

entre artistas”¹⁰⁸³. Este es el impacto del globalismo, que crea un ciclo de estilos y artistas entre discursos exógenos (externos) y endógenos (internos) con mayor velocidad e intensidad, lo que produce un espacio radical de creación en tiempo real¹⁰⁸⁴.

La globalización, escribe Jonathan Harris, es similar tanto al modernismo como al renacimiento¹⁰⁸⁵. Produce “tres calificaciones”.

La primera calificación es que la globalización es localizable en la historia del arte porque la práctica del arte se refiere a una sociedad más allá del arte, por lo que trasciende su núcleo.

La segunda es que el término se origina principalmente en Occidente y ha “alcanzado el dominio más allá de Europa y Estados Unidos en parte a través de siglos de largas historias de conquista occidental colonial e imperial”.

En tercer lugar, el término está sujeto a muchas definiciones y es incierto, por lo tanto indefinido. La globalización se define como heurística. Es una construcción analítica mantenida por prueba y error que es “un concepto

1083 *Ibíd.*, 201

1084 *Ibíd.*, 200

1085 Jonathan Harris, “Globalización y arte contemporáneo: una convergencia de pueblos e ideas”, *Globalización y arte contemporáneo*, (ed) Jonathan Harris, (Oxford: Wiley Blackwell, 2011) 1

práctico que contiene un conjunto de hipótesis comprobables sobre el ordenamiento progresivo del mundo y sus sociedades hasta ahora separables, sus pueblos, actividades y productos, en un solo sistema.”

Al igual que Mosquera, Harris comenta que el proceso de globalización ha ocurrido durante miles de años. Ha ordenado progresivamente a la humanidad en un solo sistema. Este proceso se refleja en el arte global porque puede producir una homogeneización radical de la vida que aplana y reduce una experiencia que depende de la red financiera global. Los artistas de esta clase global, que incluye artistas del circuito de bienales, “complacen al mismo grupo de curadores internacionales del jet-set, con gran huella de carbono o distribuidores con sede en Nueva York que ahora operan en Beijing o Shanghái”.

Independientemente de esta crítica, el alcance y el tamaño de las artes globales no implican ningún maestro único dentro del campo o red.

Harris identifica tres tipos de globalización que están operativos en el momento en que escribe: la crisis económica mundial posterior a 2008, la muerte inesperada de Michael Jackson (que conduce a acciones espontáneas de duelo colectivo filmadas por individuos y subidas a Internet), y la propagación de la gripe porcina: todos ellos indujeron una respuesta global. Estos estudios de caso señalan un mundo organizado en cinco redes identificables:

1) Producción y consumo global de bienes; 2) Transferencia electrónica global de capitales y mercancías; 3) Transporte aéreo mundial rápido; 4) Comunicación global instantánea; 5) La disponibilidad global de entretenimiento. Los flujos globales están dictados por funciones económicas, culturales y biológicas.

Harris define los parámetros del arte dentro de estas redes como tales: “El arte incluirá discusiones sobre pintura, escultura, fotografía, cine, video y medios digitales, instalación y medios mixtos, pero también arquitectura y diseño, el entorno construido y los reinos de la cultura popular y de masas”. Contemporáneo puede referirse al arte reciente, posmoderno y moderno. El sistema del arte contemporáneo, como la globalización, tiene el potencial de crear una red radical que puede volverse homogénea. Plantea que cualquier estudio del arte global debe incluir tanto la investigación cualitativa como la cuantitativa. A diferencia de Vogel, Harris afirma que los historiadores del arte del siglo XIX fundaron la disciplina como una “representación globalista temprana que era a la vez un ideal y un mito oscurecedor de los supuestos orígenes y la superioridad de algo llamado 'arte occidental'. Muchos debates y discursos actuales que conciernen al arte global revelan un interés en producir un mito ideal y oscurecedor sobre los orígenes del mundo del arte global que sea radicalmente nuevo. Harris reposiciona la historia del arte occidental dentro del paradigma de las artes globales y

escribe: "las instituciones y prácticas desde finales del siglo XIX han continuado influyendo poderosamente en la producción y comprensión del arte realizado en otras partes del mundo"¹⁰⁸⁶. Las artes son una fuerza radical y progresista dentro de las tendencias de globalización y actúan como un contrapoder potencial.

Charlotte Bydler teoriza que el arte contemporáneo es el objeto de lo contemporáneo global y argumenta que “el arte contemporáneo y su globalización han sido narrados a través de perspectivas institucionales y estructurales”¹⁰⁸⁷. Una de esas estructuras es el cosmopolitismo, que es una nueva forma de cultura universal. Bydler señala que la cultura global en algunos aspectos produce universalidad, y esto “consiste en consumidores potenciales y no se adhiere a los estados-nación, sino al mercado que estos estados-nación proveen”.¹⁰⁸⁸

Impulsada por una cultura de consumo que requiere, que se defina mejor como aplicada militarmente, ciertas formas de desregulación económica, desafían la afiliación a un estado nación y las formaciones de identidad nacionalista mediante la creación de un mercado global. La identidad

1086 *Ibíd.*, 15

1087 Charlotte Bydler, “¿Global Contemporary?: The Global Horizon of Art Events,” *Globalization and Contemporary Art*, (2011) 465

1088 *Ibíd.*, *The Global Art World INC: Sobre la globalización del arte contemporáneo*, (Uppsala: Universidad de Uppsala, 2004) 31

cosmopolita se caracteriza como urbana y se negocia pensando en el otro. Bydler identifica muchas similitudes entre el *flaneur*¹⁰⁸⁹ de Baudelaire y el nómada global del siglo XXI. Ambos se sienten cómodos en muchos lugares, tienen movilidad ascendente y son sólidos usuarios de redes. La perspectiva y estilo de vida del *flaneur* fueron claves para una posición social notable y distinguida, del mismo modo, "la perspectiva importa dentro de la arena cosmopolita". La tecnología facilita la producción descentralizada y un sistema de comunicación de red sin centro que esté omnipresente. El nómada global es un producto de estas condiciones tecnológicas y, de manera similar al síntoma de desplazamiento occidental de Agacinski, se sienten cómodos en todas partes y en ninguna. Para Bydler, la conexión entre el *flaneur* urbano y el nómada global evidencia que la condición global se origina en la cultura consumista del París del siglo XIX.

Bydler busca exponer los imperativos occidentales en el corazón de lo contemporáneo global. Ella argumenta que la contemporaneidad es un sol que nunca se pone: "el concepto de arte contemporáneo brinda la oportunidad de revisar la universalidad de la historia del arte como tal". Esta afirmación problematiza el papel del espacio, el tiempo y lo que se llama "la sustancia del arte". Lo que se designa como

1089 El término *flâneur* procede del francés, y significa 'paseante' o 'callejero'. La palabra *flânerie*, se refiere por tanto, a la actividad propia del *flâneur*, que era vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las vicisitudes y las impresiones que le salen al paso.

contemporáneo consiste en obras de arte, discursos y comunidades que presentan un horizonte de eventos global. Las diferencias que abundan entre regiones y localidades dificultan la cuantificación de cualquier “tradición universal en una perspectiva sincrónica” en el arte. Hay algo en lo cosmopolita para Bydler que trasciende la nación y puede producir una red que resulta en fronteras borrosas. Refiriéndose al modelo postestructural, comenta que su “teorización de la formación de la identidad es evidente en la idea de que las personas habitan múltiples territorios y posiciones de sujeto”. Así, el cosmopolita refleja esta teoría y reconoce “varios procesos paralelos de interacción” que son irreducibles entre sí. El cosmopolita encarna el potencial para un anarquismo de la subjetividad.

Debido a que el arte contemporáneo generalmente se asocia o identifica con la historia del arte europeo y occidental y sus instituciones, el arte que se produce en diferentes centros puede crear lecturas alternativas que expongan esta jerarquía de lo contemporáneo. Bydler retoma el trabajo del CAC (Centro de Arte Contemporáneo) en la Novena Trienal Báltica de Arte Internacional, que deliberadamente creó un sistema de red cerrado que actuaba como una alegoría del funcionamiento real del mundo del arte. Este trabajo “demostró efectivamente cuán similar es el mundo del arte contemporáneo a un mercado negro” y es un ejemplo importante de crítica institucional frente a tal complicidad del mercado. Bydler reconoce que

el mercado del arte contemporáneo es aquel que unifica la productividad social, exige cooperación y participación en una red social, y excluye a quienes no se doblan a la trayectoria teórica más reciente. El mercado del arte como el mercado negro de la financiarización global es una crítica adecuada y alude al pensamiento de Isabelle Graw, quien señala que el mercado del arte opera de formas distintas y diferentes a otros mercados tradicionales. De hecho, muchos reconocen que el mercado del arte es una economía única y distinta¹⁰⁹⁰.

Bydler encuentra que la contemporaneidad es un tema dominante en muchas exposiciones, pero la contemporaneidad como concepto debe coincidir con un sesgo occidental. Por ejemplo, la Bienal de Shanghái de 2006 pretendía invocar lo indiseñable, que se refiere a una mezcla de arte contemporáneo, arquitectura y diseño que está “junto con obras sin autor y trabajo cultural de firma local versus global” que hará disoluta la hegemonía del arte contemporáneo. Un artista semiautónomo es importante para este constructo ya que esta figura evade el control institucional total. Por lo tanto, el arte contemporáneo es temporal y produce espacio institucional en ubicaciones aleatorias, mientras que el arte moderno se monumentaliza a través de la arquitectura del museo a través del capricho institucional. Bydler observa que el pedigrí del arte contemporáneo es inherentemente occidental y que las

1090 Graw, (2009) 101

características distintivamente europeas se difunden e importan a otros mercados, pero esta característica se ignora en gran parte del discurso que postula la naturaleza sin precedentes de una teoría del arte global.

Bydler reconoce que la vanguardia es un punto de partida útil para las teorías actuales del arte contemporáneo. Deudor de las trayectorias postpolíticas gemelas del anarquismo y el libertarismo centrales para la vanguardia, el arte contemporáneo “juega el juego de la supuesta apertura y el atractivo democrático”¹⁰⁹¹ y adopta el método de vanguardia radical como una especie de herramienta de marca radical.

La vanguardia es la base de este nuevo futurismo, que puede pasar desapercibido para el público a medida que los artistas contemporáneos recurren a la comunidad. Esto es comparable a un ethos cosmopolita que “se extiende más allá del marco nacional hacia la identificación a través de las fronteras de la ciudadanía, buscando compañeros y comunicaciones” y está determinado por “con quién comparas tu caso”. La posibilidad de intersubjetividad es valiosa. Bydler cita a Hu Fang y su lectura taoísta de la contemporaneidad, que no tiene dirección y descansa potencialmente en lo desconocido y, por lo tanto, no es atribuible a nadie ni a todos. Esto se confunde con una temporalidad compuesta de tiempo cronológico e histórico

1091 Bydler, (2011) 469

que busca un nuevo panteón temporal para movilizar nuevos "héroes distintos de los de las tradiciones codificadas más antiguas"¹⁰⁹².

Este panteón, independientemente de lo nuevo que profetiza, sigue preocupado por el tema de la representación. Sobre la representación en la esfera global, John Peffer escribe: "La carga de la representación para el nuevo arte global es dilucidar la condición del yo de maneras novedosas precisamente siendo críticos con las formas en que la mercancía del 'otro' puede ofrecer una plataforma temporalmente privilegiada para hablar en la corriente principal"¹⁰⁹³. Este interés sostenido en el objeto del otro en el límite global subraya el binomio exclusión/inclusión tan importante para la legitimidad del arte global. El globalismo en el arte contemporáneo es cómo la corriente principal cultural puede cuestionar la noción de globalidad. Los actores clave en este mundo negocian los términos de lo global como una entidad discursiva basada en la igualdad, pero lo hacen desde un lugar privilegiado. La tarea que tiene entre manos una nueva vanguardia es deconstruir las mismas "estructuras de enunciación y las plataformas de privilegio de las que disfrutaban"¹⁰⁹⁴. Como en el pasado, el arte global se encuentra en un proceso de revisión y reescritura,

1092 *Ibíd.*, 475

1093 John Peffer, "La carga del arte global", (Vol. 15, No. 3, 2003) 338

1094 *Ibíd.*

deconstrucción con el propósito de redescubrir el proceso de creación en el horizonte de eventos más nuevo. Es inclusivo hacia todo lo que se considera nuevo, fresco y actualizado en el ideal radical más reciente y, en consecuencia, exclusivo de las estrategias pasadas que ahora se consideran no más contemporáneas.

La forma de mercancía es parte integral de la perspectiva de una vanguardia contemporánea global. Su estructura en el arte global es diferente de otras clases de objetos y subraya la labor única del artista –y la calidad moral única del arte en la idea– como un ser excepcional. Chin–Tao Wu toca esta singularidad cuando escribe: “El arte, especialmente el sancionado por los círculos más íntimos del mundo del arte, es la forma más exclusiva de mercancía, el último símbolo de estatus que solo los más ricos pueden darse el lujo de poseer”¹⁰⁹⁵. Esto expone la realidad del arte global: está lejos de ser igualado y, además, es una forma adulatora de asociación cultural; debe ser importante porque la élite lo posee. Wu señala que durante la década de 1990, la "diferencia" se convirtió en un tema de actualidad. El sistema bienal contribuyó a la representación de esta diferencia en forma de mercancía, una forma de identidad consumible que es consistente con el primitivismo de principios del siglo XX, y esto resultó en la tendencia a “centrarse en una diversidad de antecedentes

1095 Chin–Tao Wu, "World's Apart: Problems of Interpreting Globalized Art", *Third Text*, (Vol. 21, Iss. 6, 2007) 720

de artistas construida deliberadamente”¹⁰⁹⁶. Se construyen narrativas y los antecedentes de un artista proporcionan puntos de conversación sobre el trabajo de un artista en lugar de comparar el trabajo dentro de un linaje histórico del arte más amplio del que el artista puede estar hablando o no. El proceso establece tropos identitarios de representación que luego atribuyen una etnicidad al objeto que se presenta. En lugar de centrarse en las propiedades formales, muchas lecturas toman la etnicidad como una pista de algún tema subyacente en la representación. Así, los objetos formales se vuelven antropomórficos.

Esto produce un relativo alejamiento del análisis y configura un método etnográfico. Ser otro es ser siempre otro y mientras lo post-étnico se teoriza como una salida, sutilmente refuerza al otro como otro. Si una teoría de la post-etnicidad no refleja adecuadamente la forma en que el mercado produce una forma de mercancía que incluye a las personas, un arte post-étnico solo abrirá el campo de juego lo suficiente como para retener los típicos tropos identitarios. Es un caso donde las herramientas del maestro reconstruyen la casa del maestro con las persianas corridas. Uno de los problemas de la globalización es que está mediatizada en un sentido general y fuera de la identificación local. Para Wu, esta es una situación en la que “todo es exportable, y que los patrones de consumo cultural pueden ser homogéneos en cada uno de los cuatro rincones

1096 *Ibíd.*, 721

del mundo”¹⁰⁹⁷. En este sistema, es más probable que los artistas que se educan en centros occidentales de élite reproduzcan la misma diferencia que intentan criticar porque dependen del mercado del arte. La fijeza es, por tanto, un problema muy real para la obra de arte global. Como tal, Wu escribe: “Lejos de hacer que la producción artística globalizada sea redundante, tiene el potencial de democratizar el poder hermenéutico al delegarlo fuera del centro”¹⁰⁹⁸. Para oponerse al problema, es necesario comprender los códigos culturales que se muestran y no reducir a un artista a su cultura. Es el objeto como un proceso de devenir, su fijeza indeterminada, lo que tiene mucho poder, ya que produce una realidad que es “nunca separable de la historia de su recepción”¹⁰⁹⁹. El arte global significa el potencial para una conciencia colectiva que podría decirse que es posterior al Estado sin ser posterior a la diferencia:

Dondequiera que viaje el arte globalizado, las ubicaciones específicas de su público espectador y sus historias interpretativas no están ahí para fragmentar el impacto de la obra en cuestión, sino para contribuir a profundizar nuestra comprensión colectiva.

El arte globalizado es un reflejo de una conciencia

1097 *Ibíd.*, 730

1098 *Ibíd.*, 731

1099 *Ibíd.*, 731

colectiva de nuevo desarrollo sobre el arte que se difunde a través de una estructura de red. Que sus profesores lo afirmen como una entidad discursiva post-étnica, post-nacional, post-ideológica y post-histórica es problematizado por su ethos filosófico anarquista latente. No obstante, el arte global, como el anarquismo, plantea una deconstrucción y reconstrucción antagónica y constante de los orígenes, y esto es la base de su sensibilidad al mercado. Incluso el mercado del arte, que opera en los puntos liminales del horizonte de eventos global, funciona en un antagonismo vanguardista. Es un mercado que es un antimercado, que se niega a ser dictado por cualquier norma salvo por la especialización única del paradigma del arte contemporáneo.

Si el arte, tal como lo define Belting, no tiene un significado único ni un reclamo de significado universal, entonces debe operar con algún tipo de posición moral. La posición moral es la de la contemporaneidad y la alteridad radical. Sara Giannini escribe: “lo que distingue al 'arte contemporáneo global' va más allá de la mezcla de culturas en una nueva cartografía implosionada para incluir diferentes épocas históricas, realidades sociales, disciplinas, conocimiento y experiencia”¹¹⁰⁰. Esta cartografía implosionada extiende la globalización para revelar un nuevo umbral dentro del cual opera el arte contemporáneo

1100 Sara Giannini, "J'est un autre: Notes on Cannibalism and Contemporary Art", *The Global Contemporary*, (2013) 245

global, produciendo una especie de modalidad de libertad igualitaria donde el artista construye nuevas formas de visualizar el presente. El individualismo radical es un precursor tópico del artista desclasado y desarraigado que se libera “de la barricada de la distinción y la identidad”¹¹⁰¹. Así, el artista y el arte existen en una alteridad radical, son resistentes a la jerarquía y encarnan un cuidado por lo existente mientras buscan crear lo que aún no existe: la igualdad entre los miembros de la categoría de artista contemporáneo global y la negación de la interferencia del Estado en la producción de arte. Esto recuerda el primer acto de Courbet para la Federación de Artistas durante la Comuna de París de 1871.

Conclusión

Parecería, al menos, que hemos llegado teóricamente a la estética futura predicha por los pensadores anarquistas. En el siglo XXI, el arte críticamente ideal se reduce a la función–signo de un *arche* ritual: no lleva ningún calificativo, no se ajusta a una definición singular, y en cada instancia en que se produce no tiene precedentes. Lo que importa en esta etapa es que se mantenga el ritual del arte,

1101 Ibídem.

que es el proceso de hacer, exhibir y hablar sobre el arte. Una red descentralizada fundada en principios de antijerarquía y estética igualitaria produce un arte participativo que es vernáculo y críticamente ideal.

También parecería que ahora todos pueden ser artistas y que cualquier cosa puede ser arte, pero esto ha llevado a lo que Peter Weibel ha descrito como una crisis de competencia: “Si cualquiera y todos pueden ser artistas, y cualquier cosa puede ser arte, entonces nadie necesita ser competente y no se requiere competencia”¹¹⁰². Lo que Weibel pasa por alto en su evaluación críticamente rigurosa y excelentemente teorizada es que no hemos llegado a una crisis de competencia en el arte sino a una definición más clara de lo que el artista es capaz de producir en el siglo XXI. En esta coyuntura, lo que se teoriza es que el artista es capaz de originarse en cualquier lugar; por lo tanto, cualquiera tiene la oportunidad de ser artista. Además, dado que el arte puede tratarse de cualquier cosa y ha roto las jerarquías estéticas tradicionales que han sido una característica constante de la historia del arte, el espectro de los medios artísticos se encuentra en un punto en el que ahora, con el calificativo de contemporáneo, el artista no solo debe ser competente, sino confiado en su propia lectura individual de lo que constituye la producción

1102 Weibel, “El museo del futuro”, *¿Alguien dijo participar? Un atlas de perspectiva espacial*, (eds) Markus Miessen y Shumon Basar, (Cambridge: MIT Press, 2006) 174

artística desde su perspectiva única. El artista del siglo XXI produce una labor única que explora los límites del arte y la vida de tal manera que su competencia se evidencia en las formas únicas en que ve, problematiza, cuestiona y comprende la vida contemporánea. El arte contemporáneo no es más que arte contemporáneo y, como he mostrado en este capítulo, se teoriza que es un poderoso agente para el cambio social. Lejos de una crisis, esta es su fuerza, y es una fuerza que debe explorarse más. La intersección del arte y el anarquismo produce una política abierta de libertad estética que puede ayudar a teorizar una realidad global radicalmente inédita.

El arte contemporáneo puede teorizarse como un contrapoder global contrahegemónico debido a la conexión compartida entre el arte moderno y la filosofía anarquista. De hecho, esta conexión es evidente cuando el curador Hans Ulrich Olbrist, al describir la tarea del curador en el siglo XXI, escribe: “El papel del curador es crear un espacio libre, no ocupar el espacio existente. Es una reminiscencia de una idea que Felix Feneon desarrolló a principios del siglo XX: el comisario es un puente peatonal”¹¹⁰³. Así, el comisario del siglo XXI continúa con las tradiciones de un conocido anarquista esteta que pudo o no haber bombardeado el restaurante Foyer en París el 4 de abril de

1103 Hans Ulrich Obrist, “Prefacio: la participación dura para siempre”, *¿Alguien dijo participar?* (2006), 16

1894¹¹⁰⁴, el mismo hombre que acuñó el término neoimpresionismo para caracterizar el más nuevo y más politizado, vástago del impresionismo en 1886. La conexión del esteta del siglo XIX, el *flaneur*, y el curador nómada y global del siglo XXI es un potente ejemplo de sus similitudes, tal como lo describe Bydler. Entonces, lo que se puede postular sobre un anarquismo funcional es que opera, de acuerdo con su pedigrí teórico, dentro de una frontera o límite definido. Por lo tanto, si bien podría decirse que el arte contemporáneo está más allá de las jerarquías estéticas tradicionales, se ajusta a una jerarquía social que todavía está definida por un sentimiento o juicio que es representativo de una frontera.

El arte global puede definirse por una posición moral, y la posición moral es la de un arte consciente que busca la mejora y la igualdad. Si el arte debe ser denotado por su propósito moral, o su ideal crítico, esto establece un perímetro o límite distinto. En el siglo XIX, Jean Grave se refería al anarquismo como una especie de laboratorio y al anarquista como un químico que podía combinar elementos de la sociedad para producir una mayor comprensión del conjunto, para hacer visibles los niveles invisibles de la jerarquía.

No debería sorprender entonces que durante la década de 1990 y principios de la década de 2000, una tendencia

1104 Halperin, *Félix Feneon*, (1988) 4

común en la curaduría (comisariado de arte) sea referirse al objeto de arte, la instalación de arte, incluso la exhibición, como un laboratorio. Este laboratorio, que es un lugar para problematizar un arte ausente y vacío, conserva un ideal romántico: la capacidad del artista para inspirar comportamientos morales y búsquedas morales consistentes con un mundo descentralizado y en red. Como señala Hans Belting, es la conciencia del artista lo que importa en el mundo del arte global. El artista continúa comunicándose con un ideal abstracto y moral. Sostenemos que desde la época moderna este ideal está prefigurado en el anarquismo.

Para repasar, Bakunin teorizó sobre una dictadura colectiva descentralizada y no jerárquica, que señaló que sería aún más poderosa porque no caería dentro de las típicas trampas del poder. Esta dictadura promovería el anarquismo y sus miembros actuarían como los pilotos invisibles de la revolución. Según Bakunin, la moral que sustentaba a estos pilotos invisibles era la de la igualdad; cada individuo sería libre sólo cuando los que le rodeaban también lo fueran. Como señala Gurianova, Tolstoi, siguiendo a Bakunin, escribe sobre el propósito espiritual y moral del arte, donde el buen arte y el mal arte se diferencian no por la habilidad, sino por el sentimiento. Esto trae a colación el valor de la deconstrucción, la relectura y la autoconciencia que Gurianova llama el arco del anarquismo, que es un retorno constante.

Parecería que el mundo del arte global es sintomático del individualismo estético teorizado por David Weir para explicar el anarquismo del arte moderno. Como señala Weir, este individualismo estético tiene éxito cuando la cultura que produce no muestra tendencias estilísticas manifiestas ni tendencias universalizadoras. Si esto fuera cierto, entonces un sentimiento, o la conciencia del artista, definiría el arte. Si vamos a aplicar las ideas de Weir a la teoría del arte contemporáneo global, parece que el individualismo estético ha cerrado el círculo. Los reclamos internacionalistas de la modernidad son ahora los reclamos globales de lo contemporáneo. Es aquí donde cobra importancia la teoría de Krauss sobre las repeticiones que son necesarias para la originalidad de las vanguardias, porque sin prestar mucha atención a los precedentes históricos se corre el riesgo de que se vuelva al mismo culto a la originalidad, al original aurático, en el mundo del arte global.

Para seguir esta lógica de repetición, el museo ahora se destaca como algo nuevo y no como la repetición de una tendencia histórica. Tiene la teoría de ser un centro cultural para el siglo XXI donde los problemas del mundo pueden abordarse en un entorno no jerárquico y descentralizado donde teóricamente todos pueden participar. Esto liquida la tradición del museo como una reliquia del militarismo y el colonialismo y evade el importante trabajo de académicos como Carol Duncan, quien rastrea el desarrollo de la era de

los museos para argumentar que el museo es un sitio de rituales en tiempos posteriores a la Ilustración¹¹⁰⁵. Simplemente cambiando el título de MOMA a MOCA, ¿de alguna manera se liquidan las tradiciones del pasado? ¿Cuál es la nueva comunidad social que toma el museo como eje? ¿Es este un nuevo espacio para que una vanguardia global tome posición y es un reflejo del ideal del anarquismo, de una aristocracia universalizada y purificada?

Siguiendo el modelo teórico de vanguardia planteado por Poggioli en 1968, una vanguardia asumirá el activismo en forma de idea pura o pose. Así simularán los problemas del mundo que les rodea sin tener que vivir las consecuencias. Enfrentarán esos problemas a través del antagonismo, que utilizará la reacción negativa para tomar una posición que se teoriza como nueva. Solo unos pocos elegidos serán reconocidos dentro de esta nueva posición y se considerarán únicos entre los sectores más grandes de la sociedad. Estarán motivados por su vocación y serán una casta en sí mismos. Serán desclasados y le atribuirán una especie de misticismo al arte, lo que significa que el arte es una especie de enigma global. Utilizando este mito del arte, se retomará la jerga polémica, la violencia pintoresca, los gestos y los insultos para evidenciar la antipatía de la vanguardia hacia una burguesía cómplice. Cuando estos ataques a la burguesía no se tomen en serio, la vanguardia

1105 Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, (Nueva York: Routledge, 1995)

recurrirá a un radicalismo intelectual extremo y se disfrazará de mil disfraces en un intento de producir un nuevo orden, una nueva institución dentro del edificio de la vieja. El Arte de Vanguardia, y la cultura que éste produce, serán teorizados como un extraño y paradójico nirvana donde se instalará un nihilismo creativo para producir el momento de agonía. En el agonismo, el arte tendrá la capacidad de convertir la catástrofe en milagro y resolver un estado de crisis. Para la teoría del mundo del arte global, este estado de crisis se encarna en la creencia de que el planeta está al borde de la catástrofe. Por lo tanto, una vanguardia agonística intentará vivir el futuro en el presente, haciéndose eco del propósito del arte y del artista como los teorizó Kropotkin en el siglo XIX. Para lograr las metas y propósitos de la vanguardia, el artista debe volver a consumirse para reflejar una nueva realidad.

El problema con el modelo teórico que acabo de esbozar es que fue escrito por Poggioli para dar cuenta del artista moderno, y no del mundo del arte contemporáneo global y del artista contemporáneo global. Sin embargo, las características comunes son evidentes. Burger señaló que la vanguardia moderna fue una respuesta al esteticismo o al arte por el arte. Así, los medios artísticos desplegados por el artista significaron una disponibilidad nueva y universal de los distintos medios necesarios para producir un arte más cercano a la vida. Los teóricos del arte global argumentan que el arte moderno se separó de las realidades de la vida.

Irónicamente, este es el mismo tropo que se retomó en el arte moderno para situar su relación antagónica con el arte por el arte. Se teoriza que el arte contemporáneo global significa un arte verdaderamente vivo, que también era el objetivo de la obra de arte de vanguardia moderna. Típico de ambos paradigmas es el poder del arte para proyectar la posibilidad de un orden mejor. Si el artista moderno pretendía mostrar que el arte podía ser cualquier cosa, descartando así el genio artístico del pasado y revelando una nueva comprensión del genio, ahora el artista global regresa al reino del especialista. Sin embargo, su especialización está dentro del campo refinado y mejorado de la vida contemporánea como arte. La periodización se volvió neutral en la vanguardia y esto produjo una situación que Burger llamó la simultaneidad de lo radicalmente dispar. En el mundo del arte global, la simultaneidad ha sido reemplazada por la contemporaneidad, y esta lógica de la contemporaneidad se retoma para postular un arte post-étnico que elude la esclavitud económica.

Para mantenerse dentro del perímetro de las vanguardias, la vanguardia global producirá un arte como vida que utiliza la deconstrucción creativa para establecer la institución global. Esto cumple la teoría de Foster de que la vanguardia siempre debe regresar del futuro. De esta forma, la vanguardia global legitima a la nueva audiencia global de una manera similar a la de Ives Klein a mediados de siglo. El arte global es para la audiencia del nuevo milenio en

oposición a la audiencia del período de posguerra. Curiosamente, la tendencia de oscilación identificada por Foster, que es la forma en que el arte oscila entre el beneficio colectivo (Rodchenko) y la singularidad individual (Klein), es una repetición de la tendencia de Saint-Simon y Fourier. Por lo tanto, si bien el mundo del arte global se teoriza como otra zona cero, emerge de tendencias históricas distintas e identificables. La tesis de la represión de Foster se reconoce por la forma en que el mundo del arte global reprime las intenciones globales del internacionalismo del arte moderno. La ruptura de la vanguardia con la jerarquía estética tradicional ha producido la zona de libertad que se disfruta actualmente en el arte contemporáneo. Debido a que la vanguardia está dentro de la trayectoria de la filosofía anarquista, expuso el pensamiento jerárquico con el propósito de transformar la institución. En la era global, la trayectoria de la institución debe asumir las características consistentes del anarquismo para conservar su legitimidad como una institución global de vanguardia.

El mundo del arte global o contemporáneo global asume una posición moral y es resistente a la lógica del lugar. Se identifica por la novedad que pretende encarnar y, como tal, disuelve las típicas formaciones identitarias. Como institución promoverá estrategias éticas que resistan la dominación y sean consistentemente antiestatales, promoviendo un anarquismo de la subjetividad. El mundo

del arte global, si está dentro de la trayectoria teórica del anarquismo, se propondrá superar sus límites discursivos y fundamentos teóricos. Debido a que gran parte del arte moderno se concibió como internacionalista y se produjo a partir de una lógica que se oponía al pensamiento centrado en el Estado, el arte global promueve un nuevo orden moral postpolítico que refleja una conciencia global. Siguiendo a Graeber, este arte global analizará las estructuras de dominación a partir de diversos referentes teóricos y estará unido por un compromiso moral. Debido a que el mundo del arte global promueve una especie de anarquismo, estos pequeños grupos que reflejan el mundo del arte global rechazarán el vanguardismo. Por lo tanto, la participación y la inclusión es un tema clave para el mundo del arte global. Actuando como un contrapoder a la hegemonía dominante, el arte global se teoriza con una especie de espiritualismo vacío –es imposible decir con certeza qué es, pero todos saben que está ahí– y esto permite que el arte actúe como un espíritu o una religión que facilita un espacio donde se escenifican formas de violencia simbólica y espectral contra una hegemonía dominante.

El museo, que alberga el arte, es el contrapoder invisible. Es la casa de la creatividad social. Las afirmaciones moralistas del arte global se producen y reproducen en varios sitios simultáneamente dentro de la red global. Debido a que el arte contemporáneo es un contrapoder, se define frente a aspectos cruciales del dominio

contemporáneo y será un ejemplo de una red descentralizada. Para no destruir el arte, que fue la pretensión inicial de la vanguardia, este contrapoder conservará lo que hay que conservar, construyendo una nueva institución dentro del cascarón de lo antiguo.

Para que el artista global contemporáneo no sea visto como un descendiente lógico del artista moderno, se debe asumir el antagonismo de vanguardia. Por ejemplo, en la teoría del artista global se encuentra lo post-étnico. Esto es así porque es consistente con la teoría micropolítica del pensamiento postestructural. Mientras que el artista moderno habló por otras comunidades estéticas a través de la apropiación, el artista global contemporáneo habla con esas mismas comunidades, y es por eso que las estéticas tribales e indígenas ven un renacimiento más allá del paradigma colonial moderno, independientemente de las intenciones de aquellos artistas modernos que tomaron similares estética tribal e indígena.

Sin embargo, la exclusión del artista moderno de la capacidad de ser global implica que lo moderno es la nueva aberración transitoria. Para recordar, un método estético anarquista social debe excluir ciertas estrategias de representación si no se ajustan a la moral detrás de la representación. De esta manera el arte contemporáneo debe ser atemporal, porque es arte, pero en el tiempo, porque debe definirse dentro de la contemporaneidad. Este

es el arte de presentar el presente y se basa en una forma estética críticamente ideal y pura que es vernácula, sobre lo cotidiano.

Debido a que el paradigma del arte moderno produjo un arte vernáculo que era críticamente ideal, nuestro arte contemporáneo teoriza un antagonismo. Hoy, a diferencia de un arte-como-vida críticamente ideal y situacional, tenemos un arte vivo contemporáneo. Hoy el artista vive de manera hábil, produciendo una vida diseñada que se construye estética y moralmente. Su habilidad se encuentra en el pensamiento de Stirner, quien argumentaba que la idea fija destruye la única. Esta es la razón por la que el artista del siglo XXI no está fijado, no tiene raíces y es un ejemplo de un individuo que no puede estar anclado en una esencia fija. La posición moral del contemporáneo global es el yo ético no fijo, desarraigado y nómada. El nómada es el arquetipo global de lo postpolítico y se caracteriza por la destrucción creativa y existe dentro de un caos normalizado. Porque el museo es coherente con los propósitos de una contemporaneidad global que es postanarquista, es una especie de zona autónoma temporal que está más allá del Estado. Existe como una autoridad paradójica de la antiautoridad que promueve una política de la antipolítica descentralizada y basada en redes que es abierta, resistente a la jerarquía y propone cuidar lo existente mientras busca crear lo que aún no existe: un mundo global de anarquismo(s) funcional(es) en el arte.

VI. ESTUDIOS DE CASOS: EL ANARQUISMO RADICANTE DE NICOLAS BOURRIAUD; EL TRABAJO DE ANDREW DADSON, BRIAN JUNGEN Y SANTIAGO SIERRA

Estos estudios de caso exploran el alcance del modelo de anarquismo funcional. A los efectos de este capítulo, no pretendo ofrecer una visión general de los artistas contemporáneos que han anunciado su lealtad al anarquismo porque, en cambio, mi intención es encontrar rastros latentes de principios anarquistas en algunas prácticas artísticas contemporáneas¹¹⁰⁶. Los tres artistas en

1106 Un ejemplo de un artista que reclama lealtad al anarquismo es Luis Jacob, quien ha estado involucrado con la escuela libre anarquista en Toronto, Canadá, mientras creaba obras como *Anarchist Sandwich Party*. Ver Allan Antliff, "We are all Anarchists" y "Anarchy at Documenta," *Luis Jacob: Towards a Theory of Impressionist and Expressionist Spectatorship*, (Koln: Verlag der Buchenhandlung Walther König (2009): 47–52; 135–142; Luis Jacob, "Sin fundamento en el museo: el anarquismo y la obra de arte viva", *Desarrollos anarquistas en estudios culturales: arte y*

estos estudios de caso, Andrew Dadson, Brian Jungen y Santiago Sierra, han creado obras que estoy caracterizando como anarquismo(s) funcional(es). Se explora el trabajo reciente de Dadson (Figuras 6.1–6.7) para mostrar cómo el pensamiento anarquista puede iluminar la práctica del artista y cómo su conexión con la vanguardia histórica legitima su obra.

Se retoman los Prototipos para *un nuevo entendimiento* de Brian Jungen (Figuras 6.8 – 6.10), específicamente por la forma en que problematizan la economía de mercado global, los modelos estéticos indígenas y el paradigma post-étnico en la historia del arte del siglo XXI. Finalmente, se explora el trabajo de Sierra (Figuras 6.11 – 6.13) para desentrañar la posición anarquista latente que se asume en su trabajo y cómo se expande sobre el trabajo único del artista para abordar las condiciones económicas de un sistema de arte contemporáneo global. Sin embargo, antes de pasar a estas prácticas artísticas, exploro las teorías presentadas por el influyente curador Nicolas Bourriaud, para dar cuenta del radicalismo inherente a su modelo y evaluar la filosofía anarquista latente y no reconocida que lo rige.

El trabajo de Nicolas Bourriaud, tanto como curador (comisario de arte) como teórico, ha sido un punto de partida para muchos pensadores críticos desde finales de la

década de 1990 hasta el presente. Lo he elegido porque sus exposiciones y publicaciones han tenido un profundo efecto dentro del espectro del arte contemporáneo global. Su *Altermodern: Tate Triennial de 2009*, además de su trabajo en el Palais de Tokyo, incluida la exhibición de 2003 “GNS” *Global Navigation System*, y la exhibición de 2003 *Playlist*, son ejemplos de su interés en desarrollar nuevas estrategias de práctica artística en un entorno global. El propósito de este estudio de caso es extraer los puntos sobresalientes de la filosofía anarquista que son evidentes en su trabajo teórico. Además, Bourriaud proporciona un puente importante entre la teoría de las artes globales y el artista contemporáneo global, y los artistas que exploro posteriormente en este capítulo. No tengo la intención de proporcionar un análisis detallado o una revisión de los que han escrito sobre Bourriaud. Lo que sigue es una lectura detallada de la obra escrita reciente de Bourriaud para mostrar cómo se puede teorizar como un descendiente lógico de la filosofía anarquista de vanguardia latente en el arte. No entro en detalles sobre artistas específicos que Bourriaud aborda en su trabajo teórico, pero algunos de los artistas que se repiten a lo largo de su trabajo incluyen: Rirkrit Tiravanija, Christian Boltanski, Felix Gonzalez-Torres (1957–1996), Pierre Huyghe, Sylvie Fleury, Svetlana Heger y Plamen Dejanov, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Vanessa Beecroft y Carsten Holler, entre muchos otros.

Para Bourriaud, 1989 actúa como año umbral. El arte en

el paradigma posterior a 1989 se preocupa por una estética que es “relacional” y compuesta a través de un método de “postproducción”, o lo que Bourriaud llama un mundo “consumido a través de la forma”¹¹⁰⁷. Este período histórico produce un sentimiento general de lo que él llama “altermodernidad”, que es resultado del giro global del siglo XXI¹¹⁰⁸. Estos son los términos sobre los que Bourriaud ha construido su teorización del arte contemporáneo y explora estos términos como teórico curatorial. Quiero argumentar que estos métodos y conceptos se hacen eco de una filosofía funcionalmente anarquista de lo global, donde lo global se iguala mediante el consumo de la forma. De acuerdo con la teoría del arte global, Bourriaud reconoce que para el siglo XXI, el arte moderno debe ser reescrito, aunque por razones diferentes. Al igual que Groys, Bourriaud considera que un componente de esta reescritura de la modernidad es reconocer el impacto de la filosofía anarquista en las artes. Bourriaud escribe:

¿Será simplemente una coincidencia que Marcel Duchamp fuera también un asiduo lector de Max Stirner, el gran pensador libertario e individualista de su época y autor de *El ego y su propiedad*? Todavía no se

1107 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, (trans) S. Pleasance, F. Woods, (París: les presses du reel, 2002); *Postproducción: La cultura como guión: cómo el arte reprograma el mundo*, (trans) Jeanine Herman, (Nueva York: Lukas & Sternberg, 2002)

1108 Ibíd., *The Radicant*, (Nueva York: Lukas & Sternberg, 2009)

ha trazado un signo paralelo de radicalidad entre el anarquismo y el nacimiento de las vanguardias en el siglo XIX, pero ya ahora se pueden notar sus inquietantes puntos de convergencia y señalar numerosas analogías –por ejemplo, entre la tipografía destrozada dada y el movimiento de una explosión, o, más en general, entre el pensamiento de Proudhon o Bakunin y la individualización de los criterios artísticos que tuvo lugar a lo largo del siglo XX, como la época de esas 'mitologías individuales' celebradas por el comisario Harald Szeemann. El anarquismo radical sigue siendo una especie de 'impensado' en el análisis de las vanguardias modernistas, un fenómeno que tendría que ser visto en el contexto de una teoría energética del arte.¹¹⁰⁹

La declaración expone el interés de Bourriaud en una filosofía anarquista del arte para el siglo XXI.

Bourriaud observa que “el aura del arte contemporáneo es la asociación libre”¹¹¹⁰.

Este aura del arte contemporáneo, su libre asociación y el mejoramiento moral que busca es similar a la revolución social tal como la define Bakunin, quien escribió: “este objetivo común puede lograrse no a través de lo político

1109 Ibid., (2009) 179–180

1110 Ibid., *Relational*, (2002) 61

sino a través de lo social (y por lo tanto antipolítico)"¹¹¹¹. Lo que Bakunin describió fue un nuevo orden social fundado en un trabajo colectivo que existiría en igualdad de condiciones económicas para todos. Para Bourriaud, el arte es una herramienta de emancipación política que libera formas de subjetividad. Sin esta moraleja sustentarlo corre el riesgo de convertirse en decorativo, o en un arte sin intención moral¹¹¹². Esto hace eco de las preocupaciones constantes de los anarquistas de que el arte debe tener una cierta cualidad moral y que esto define el éxito de una obra de arte.

Bourriaud escribe: “el arte es el lugar que produce una sociabilidad específica”¹¹¹³, y estoy argumentando que este espacio social específico es uno que retiene elementos del idealismo crítico para que permanezca dentro de los parámetros del arte contemporáneo. Bourriaud es más conocido por su concepto de “arte relacional”, y el espacio relacional es intersticial en el sentido de que instiga un encuentro entre lo que es y lo que podría ser. Retoma el término intersticio, inspirándose en Marx. Es un espacio para “comunidades comerciales que eluden el contexto económico capitalista al ser sustraídas de la ley de la ganancia”¹¹¹⁴. Lo intersticial existe en armonía con el

1111 Bakunin, “Socialismo Sin Estado = Anarquismo,” (1953)

1112 Bourriaud, *Relational*, (2002) 78

1113 *Ibíd.*, 16

1114 *Ibíd.*

sistema que lo rodea, pero explora modalidades alternativas desde adentro en lugar de construir radicalmente alternativas externas; por lo tanto, opera dentro de la institución y se construye desde adentro. Esta es la diferencia entre las prácticas contemporáneas y las del pasado, y así se construye una utopía práctica dentro de los logros del arte del siglo XX. Bourriaud teoriza que el espacio expositivo es un área libre temporal, diferente de las llamadas zonas forzadas de comunicación¹¹¹⁵. Las obras de arte en este espacio, por lo tanto, se refieren a gestos cotidianos que producen pequeñas revoluciones y microcomunidades. El espacio expositivo es un espacio diferenciado de intercambio donde se crean criterios estéticos, organizados en torno a la coherencia de la forma¹¹²⁶. El artista que ocupa este espacio libre temporal puede encarnar modelos simbólicos y puede proponer una ética compartida al hacerlo. Esto es similar a lo propuesto por Paul Goodman cuando teorizó que las pequeñas y microcomunidades podrían construir nuevas instituciones basadas en una ética compartida. Bourriaud escribe: “el arte es a la vez el objeto y el sujeto de una ética”¹¹¹⁶. Como he mostrado, la ética anarquista que sustenta la producción artística es una ética que refleja un deseo de mejora social que se atempera con aspiraciones utópicas.

Me gustaría argumentar que su reciente teoría del

1115 *Ibíd.*

1116 *Ibíd.*, 17–18

“radicante” es un ejemplo convincente de anarquismo al escribir sobre arte. *The Radicant*, la obra de Bourriaud de 2009, esboza una teoría para el artista radicante, o artista desarraigado, que es similar al artista vanguardista de Poggioli que es desarraigado. De acuerdo con la teoría del mundo del arte global descrita por muchos autores, Bourriaud escribe que *Magiciens de la terre* es el comienzo de un mundo del arte global. Para él, esta exposición desestimó la narrativa dominante del arte de la modernidad y señaló la contemporaneidad de lo global¹¹¹⁷. La contemporaneidad global requiere la creación de un vocabulario global formal, uno que “integre vocabularios artísticos heterogéneos derivados de múltiples tradiciones no occidentales” para producir las “características distintivas de una única cultura global”¹¹¹⁸. Esta cultura contemporánea distintiva y nueva debe “reconstruir lo 'moderno' para el momento presente” en el espíritu de una “modernidad que atraviesa el tiempo”¹¹¹⁹. La recuperación de la modernidad se logra reconociendo qué componentes de ella, como las relaciones de poder totalitarias y coloniales, son aberraciones transitorias. Estas son expulsadas del nuevo y consciente modernismo global. Al igual que Belting, Bourriaud argumenta que el arte no tiene esencia y que es programático. A diferencia de Belting,

1117 Ibid., 18

1118 Ibid., (2009) 11

1119 Ibid., 15

Bourriaud ve una fuerte conexión entre la modernidad, sus diversas aplicaciones en el siglo XX y el trabajo de artistas radicales en el paradigma posterior a 1989. La modernidad renace como una cultura mundial, que Bourriaud ve como sin precedentes¹¹²⁰. Esta cultura mundial muestra una pasión por lo actual, o contemporáneo, y contrarrestará el colonialismo eurocéntrico, que recuerda el llamado de Maciunas para acabar con el mundo de la europeidad. Bourriaud define esta nueva modernidad global como altermodernidad.

Internet es crucial para su desarrollo, actuando como un “medio privilegiado” que significa el ethos de la altermodernidad, que es una categoría conceptual de diferencia flotante. Este intercambio nómada de datos significa que las rutas están reemplazando a las raíces, porque “son las raíces las que hacen sufrir a los individuos; en nuestro mundo globalizado, persisten como miembros fantasmas después de la amputación, provocando dolores imposibles de tratar, desde que afectan a algo que ya no existe”¹¹²¹.

El artista global es desarraigado y ocupa la categoría conceptual del nómada, produciendo un arte radical que “echa raíces y agrega otras nuevas a medida que avanza”

1120 Ibíd., 13

1121 Ibid., 17

¹¹²². La traducción es la modalidad que mejor se corresponde con lo global. La traducción global es un viaje por el dominio de las formas¹¹²³.

El nomadismo señala la naturaleza precaria de “un universo formal en el que nada es duradero” y “todo es movimiento” ¹¹²⁴. La identidad se toma como un problema porque señala un bagaje cultural y, de esta manera, el nómada es “alérgico a las clasificaciones nacionales, sexuales y tribales”¹¹²⁵.

El nómada es, por tanto, una especie de condición radicalmente abierta, inestable pero universal, que puede navegar por momentos y particularidades intersticiales. Bourriaud escribe: “Ciudadanos del espacio público internacional, atraviesan estos espacios por una cantidad fija de tiempo antes de adoptar nuevas identidades; son universalmente exóticos”¹¹²⁶. El nómada es un escenario planetario, o un contemporáneo global, que contempla un “guión en proceso cuyo tema es cómo habitar el mundo sin residir en ningún lugar”¹¹²⁷.

1122 Ibid., 21

1123 Ibid., 22

1124 Ibíd., *Postproducción*, (2002) 49

1125 Ibídem.

1126 Ibidem

1127 Ibidem

Se teoriza el espacio del arte contemporáneo como una región estética e intelectual.

En esta región, las obras se juzgan con base en criterios similares, y esto hace eco del comentario de Lippard y Chandler de 1968 de que “el orden mismo, y su simplicidad y unidad implícitas, son criterios estéticos”¹¹²⁸. Se supone que este espacio igualitario contrarresta un multiculturalismo de mentalidad colonial que “genera una especie de colonialismo inverso, tan cortés y aparentemente benévolo como su predecesor fue brutal y anulador”¹¹²⁹. En esencia, esta es una crítica del esencialismo, que Bourriaud considera un motivo posmoderno dominante¹¹³⁰. La traducción altermoderna adapta el significado de una proposición y le permite pasar de un código a otro, negando así las afirmaciones esencialistas al volverse radicalmente abierta¹¹³¹. Para Bourriaud, la forma documental permite que se produzca esta traducción, ya que se trata de una empresa moral basada en la habilidad única del artista para efectuar el cambio social. Debido a que un espectador busca "noticias del planeta" en forma de documental, es una estrategia adecuada para los artistas, quienes luego hacen uso de la estrategia y distribuyen sus puntos de vista a través de su

1128 Lippard y Chandler, (1971) 259

1129 Bourriaud, (2002) 27

1130 *Ibíd.*, 28

1131 *Ibíd.*, 30

arte y, al hacerlo, problematizan la autoridad¹¹³². Se teoriza que la práctica portátil va en contra de las grandes narrativas de la asimilación. Al asumir la formación de la identidad del inmigrante, Bourriaud visualiza un colectivo que está “reconstruyendo una cultura frágil y desarraigada cuya cualidad esencial es que es separable”¹¹³³.

El tema de la formación de la identidad, donde un artista debe originarse a partir de una condición, estatus y origen, se revela como un tema de fijeza y esencialismo¹¹³⁴. Bourriaud señala que “todo el mundo está ubicado, registrado, clavado en un lugar de enunciación, encerrado en la tradición en la que nació”¹¹³⁵. El individuo no es libre, está reclutado y sistematizado, y Bourriaud ve al artista radicante como una especie de contrapoder a este síntoma. Es una idea que se hace eco del pensamiento de Fanon, y Bourriaud teoriza que “el arma definitiva del colonizador es su capacidad de imponer su imagen sobre la del pueblo colonizado”. En una crítica a los estudios que intentan un rechazo total del modernismo, Bourriaud ofrece, “el modelo anticolonial, que impregna los estudios culturales y los discursos sobre el arte, socava los cimientos del modernismo sin, sin embargo, reemplazarlos con nada más que ese mismo gesto de vaciar”. Es su modelo radicante,

1132 *Ibíd.*, 31–32

1133 *Ibíd.*, 33

1134 *Ibíd.*, 3

1135 *Ibídem.*

prefigurado en una nueva altermodernidad global, que responde a un anticolonialismo hueco abriendo un espacio para la insurrección que se contribuye a escala planetaria.

Las ideas de Bourriaud sobre la altermodernidad y las ideas de Weibel sobre la contemporaneidad global comparten precedentes históricos: la obra de Kazimir Malevich y Marcel Duchamp. Esto se debe a que ambos artistas ofrecen ejemplos de trabajos que contribuyen a un “descentrar, de poner en movimiento, de despegar, de desincrustar” ¹¹⁴⁹, y estos son los cimientos de los que emerge la cultura altermoderna. La importancia fundacional de Duchamp para Bourriaud es el resultado de “la singularidad de su posición en una situación histórica particular que nunca se repetirá”. Lo interesante del comentario es cómo se retoma a Duchamp como base del arte contemporáneo. Está aislado y reverenciado como un síntoma de una condición global floreciente. La altermodernidad es una transcodificación formal e histórica que busca investigaciones originales. Estas investigaciones destacan el “texto infinito de la cultura mundial”. En consonancia con los anarquistas–simbolistas del siglo XIX, los artistas del siglo XXI “producen itinerarios en el paisaje de los signos asumiendo el papel de semionautas, inventores de caminos dentro del paisaje cultural, recolectores nómadas de señales”. Yo diría que estos recolectores son sintomáticos de una modernidad anarquista latente, que Bourriaud define como “un

proyecto colectivo desconectado de cualquier origen, cuya dirección trascendería los códigos culturales existentes y barrería sus firmas en un movimiento nómada". Por lo tanto, los orígenes se reemplazan con destinos y un nuevo mantra moderno: "¿A dónde debemos ir?" La intención es conectar el modernismo con la globalización. Para ello, Bourriaud vuelve al pensamiento de Walter Benjamin, específicamente a las propiedades aquí y ahora de la obra de arte que señalan su contemporaneidad (y como vimos, es definida por Groys como un arte que trata sobre el presente). Para Bourriaud, existe un código de ética que iguala autor y público. Propone además que un modelo ampliado de la imagen cinematográfica produce otro nuevo umbral: imágenes que existen en un mundo de reproducción ilimitada y aquellos sujetos que existen en el exilio. Desde este exilio el artista puede moverse dentro de las culturas sin identificarse con ellas y crear singularidades, para "navegar sobre las formas sin penetrar en ellas". Haciéndose eco de la red oculta que producirá el anarquismo según Bakunin, Bourriaud reconoce que el acontecimiento moderno es la "constitución de un grupo que corta a través de clubes y orígenes al desarraigarlos". Son un grupo amorfo, "una tribu nómada separada de todo anclaje anterior, de toda identidad fija". Por lo tanto, son cinéticos y la altermodernidad señala el surgimiento de esta kinesis de surf de signos que es una "población móvil de artistas y pensadores que eligen ir en la misma dirección". Cuando las direcciones infinitas son una opción disponible,

los artistas radicales de Bourriaud eligen avanzar en una dirección común.

Bourriaud teoriza que la modernidad global del siglo XXI se caracteriza por negociaciones descentralizadas entre participantes de diferentes culturas. Estas negociaciones producen discursos heterogéneos que muestran rasgos anarquistas, como la equiparación del lenguaje.

Ahora se teoriza que el artista está en la traducción, por lo que tenemos al artista asumiendo la formación de la identidad del traductor políglota. El arte es cómplice de un subtítulo universal que “valoriza los vínculos que establecen los textos y las imágenes, los caminos que los artistas se abren en un paisaje multicultural, los caminos que trazan para conectar modos de expresión y comunicación”.

El artista único es un árbitro del cambio crítico que parte del punto cero alcanzado por el modernismo propiamente dicho, que se preocupó de la raíz de la *nada creadora*. Ahora que la raíz está asentada y que el arte no es nada, o meramente programático, se pueden recorrer nuevos caminos. Bourriaud escribe que el posmodernismo extinguió el radicalismo político y entonces es discutible que lo altermoderno parta del radicalismo político del arte moderno sin estar ligado a él.

Esto se debe a las crecientes metrópolis del mundo, como

Shanghái, que él teoriza que se está reconstruyendo a partir de un principio de "tabula rasa", pero "sin ninguna ideología para sustentar, además del beneficio, este gran salto adelante "¹¹³⁶.

Bourriaud escribe que el inmigrante, el exiliado, el turista y el vagabundo urbano definen la cultura contemporánea. Caracteriza al individuo del siglo XXI como una planta radicante, como la hiedra, que se define por raíces que se desarrollan a medida que avanzan. Esto define al sujeto contemporáneo como “atrapado entre la necesidad de conexión con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y la apertura al otro”¹¹³⁷. Así el sujeto está siempre en negociación, o el sujeto está en transición. El inmigrante, el exiliado, el turista y el vagabundo urbano que se debaten entre dos mundos, todos estos definen al artista de vanguardia.

Bourriaud escribe que los artistas contemporáneos se destacan por sus propiedades selectivas, aditivas y múltiples¹¹³⁸. No tienen un origen único y son sucesivos, simultáneos y desarraigados, produciendo un estilo globalmente nómada que es un protocolo de “puesta en marcha”. Para Bourriaud, estos artistas recuerdan a los

1136 Ibíd., 49

1137 Ibíd., 51

1138 Ibídem.

soldados de Alfred Jarry que giran en la dirección contraria a la que se les indica que vayan. Porque estos artistas son semionautas, su arte radicante “implica el fin de lo específico del medio, el abandono de cualquier tendencia a excluir ciertos campos del arte de lo real del arte”¹¹³⁹. Volviendo a la terminología anarquista introducida anteriormente, este arte ocupará el caparazón de las viejas instituciones y las rehará a su propia luz: “el radicante implica un sesgo nómada cuya característica más fundamental sería la tendencia a habitar estructuras preexistentes, una voluntad de ser el inquilino de las formas existentes, incluso si eso significa modificarlas más o menos extensamente”¹¹⁴⁰. Yo diría que su trabajo único opera desde la raíz de una nada creativa que existe dentro del ideal creativo del arte para producir las nuevas rutas de la red global.

Un método o estrategia que retoma Bourriaud es la criollización, que se “definió como una práctica gozosa de injertar”¹¹⁴¹. Se teoriza como un arma contra la estandarización cultural, y es un modelo conceptual caracterizado por “ciudadanos apátridas, renegados, exiliados, traidores” en la tradición de las vanguardias que practicaban un modernismo que “era el arte de los 'apátridas'”. Los artistas son una clase de personas que

1139 Ibíd., 56

1140 Ibíd., 76

1141 Ibíd.

pueden enorgullecerse “de traicionar a su país y sus tradiciones conceptuales”. Lo que se denomina un individuo global encarna esta clase; inventan una cultura nómada que es una exigencia del mundo contemporáneo¹¹⁴². La tradición de la modernidad es romper con la tradición, específicamente con el dogma de la religión, raíces y orígenes. Estos dogmas son vistos como perjudiciales para el desarrollo de una red global. Teoriza que una modernidad colectiva inventará una nueva radicalidad. Lo que él llama altermodernidad “se presenta como una aventura más allá de los marcos conceptuales asignados al pensamiento y al arte, una expedición mental fuera de lo identitario.” Argumentaría que este modelo altermoderno produce un anarquismo de subjetividad que es consistente con la modalidad de igualdad de libertad teorizada por Newman para explicar el giro postanarquista.

El universo radicante de Bourriaud está definido por la multiplicación y la ausencia de jerarquías claras¹¹⁴³. Es una estética del caos y los artistas “operan desde el medio” de este caos¹¹⁴⁴. Es posible entonces plantear que el artista del siglo XXI surge en medio de la anarquía de las vanguardias modernas y apátridas. Además, el artista es visto como una entidad inestable¹¹⁴⁵. Bourriaud prevé que los artistas de

1142 Ibíd., 83

1143 Ibíd., 87

1144 Ibíd., 91

1145 Ibíd., 92

nuestro tiempo serán un día históricamente comparados con los impresionistas, debido a su afinidad compartida por el sentido de deambular tal como lo teorizó Baudelaire¹¹⁴⁶. El arte de hoy es “una especie de banco de edición primitivo que anexa la realidad social a través de sus formas”¹¹⁴⁷. El primitivo invoca el carácter ficticio de las representaciones, que se oponen a la realidad que las inspira. Promoviendo este ethos anarquista, Bourriaud define a los semionautas como “nativos de un territorio sin fronteras a priori” que “se encuentran en la misma posición que los cazadores–recolectores de antaño, esos nómadas que crearon su universo cruzando incansablemente el espacio”¹¹⁴⁸. Sin embargo, Bourriaud escribe que ya no puede haber un maestro narrativo¹¹⁴⁹. En su lugar, ahora estamos en el proceso de una “archipelización de iconografías, discursos y narrativas, entidades aisladas conectadas por líneas de filigrana.” El arte existe entonces en estado de desplazamiento permanente dentro de una única zona económica y por lo tanto “la vida aparece en una extensión de cuatro dimensiones”. Aquí Bourriaud se hace eco de los intereses de Duchamp y Malevich en la 4ª dimensión. El artista viaja, al igual que el objeto de arte, a través de signos y formatos de tiempo y espacio, e invoca

1146 Ibíd., 99

1147 Ibíd., 100

1148 Ibíd., 102

1149 Ibíd., 104

entidades transnacionales que son la nueva realidad de lo cotidiano. El artista es considerado a la vez antiestatal y sintomático de la posidentidad, porque es un privilegiado que elude toda formación identitaria a través de su singular labor. Esta es la zona de libertad críticamente ideal dentro de la cual el artista produce su trabajo. Es un espacio ideal que resiste a la economía de mercado que lo origina.

Dentro de este caos transnacional, los artistas comparten algo en común: “la dispersión espacio-temporal de sus elementos” donde no hay “forma reconocible, ni armonía cromática, ni diseño aparente para organizar lo que parece ser una colección aleatoria de elementos dispares.” Con esta falta de organización estructural y el caos se acumularán formularios que son similares a las nubes de datos de red. Sin embargo, argumentamos que estas nubes amorfas de datos, debido a que son nómadas y sintomáticas del desplazamiento global, excluirán ciertas formaciones de identidad o dogmas. Mientras Bourriaud niega las raíces y los orígenes de algunas poblaciones, se identifica con otras. Teorizando el deambular aborigen, escribe:

Es difícil no ver la visión del espacio revelada en el deambular como una maravillosa metáfora de la exposición de arte contemporáneo y como el prototipo de la forma-viaje. La topografía, tan utilizada por los artistas contemporáneos, define un sitio pictórico que se adapta a los movimientos reales del espectador en la

vida cotidiana. El caminar constituye un texto en sí mismo, que la obra de arte traduce al lenguaje de la topología.

Es importante señalar que esta declaración ejemplifica cómo, al igual que el arte moderno, el arte global actual requiere un telón de fondo neoprimitivista para contrarrestar la colonización económica invasora del mundo y concebirse a sí mismo como una nueva disrupción creativa. Una vez más, los artistas pueden hacer uso de otras formas y abstraerlas sin identificarse adecuadamente con ellas: están para ser utilizadas pero no adoptadas. Quiero argumentar que el radicante, en su inclusión radical, es radicalmente excluyente. Denotado por una característica que permite el consumo de cualquier forma, el arte radicante, sin embargo, niega la entrada a muchas formas y personas.

El nuevo paradigma en cuestión en la nueva modernidad es el de los viajes, la traducción y las asociaciones nómadas a las que se llega a través de un pastiche de fuentes potencialmente no relacionadas. La historia se entiende como una especie de geografía y los artistas construyen caminos a través de ella. Bourriaud escribe, “la radicalidad modernista es reemplazada por una subjetividad radical” que representa el mundo como un “espacio fragmentario que mezcla lo virtual y lo real”¹¹⁵⁰. Argumenta que esta

1150 Ibid., 121

intención recuerda el objetivo del capitalismo global, que produce un “mercado común, una zona de libre comercio no segmentada por ninguna frontera”¹¹⁵¹. El arte busca operar dentro de esta zona para proporcionar “mapas alternativos” y “procesos de filtración” en respuesta. Bourriaud compara este método con la forma de viaje. El artista asume la forma del explorador sin ningún reconocimiento del papel del explorador en la historia del colonialismo global: “el artista-explorador es el pionero” de un “arte espacializado” relacionado con la historia”¹¹⁵². Bourriaud considera que esta relación espacializada existe para confrontar el espectro del medio, que él ve como una restricción a la práctica del arte.

El arte, por lo tanto, está desatado en el universo radicante y Bourriaud afirma que usa el capitalismo contra sí mismo para revelar fisuras y fallas. Las obras nuevas se crean dentro de los caparzones de las obras antiguas y estas obras nuevas funcionan como un contrapoder, lo que está en línea con las ambiciones históricas de la vanguardia.

La traducción, la “operación privilegiada” del arte para Bourriaud, se caracteriza como una guerra de guerrillas formal que coloca objetos en cadenas de multiplicidad. El arte no puede ser “asignado a un campo específico,

1151 *Ibíd.*, 125

1152 *Ibíd.*

identificable y definitivo”¹¹⁵³ y a través de la práctica crítica elude “registrar la alteridad”¹¹⁵⁴. La indeterminación, y una deuda con John Cage, revela la postura antimedium de Bourriaud: “Hoy hay que luchar... por la indeterminación del código fuente del arte, su dispersión y difusión, para que siga siendo imposible de precisar”¹¹⁵⁵. Esta indeterminación debe estar respaldada por el principio nómada de una traducción universalizada y cuando no lo es “no hay nada más patético que esos artistas que se limitan a importar los signos de su cultura visual y les dan un vago lavado de cara, y así ayudan a cosificarlos y cosificarse a sí mismos en un acto de autoexplotación”¹¹⁵⁶. Este distanciamiento crítico del trabajo que anuncia una identidad ajena al universo radicante, así como a la contemporaneidad global, reconoce que ciertas identidades radicales son privilegiadas en este espacio radical. Lo global necesita una lectura crítica y uno no puede ser crítico a menos que se someta a lo global.

Bourriaud llama al “arte global” el “arte del capitalismo”¹¹⁵⁷. y escribe, “dentro del mundo del arte global hay una fractura, en su mayor parte no mencionada, que proviene menos de la diferencia cultural que de los

1153 Ibíd., 128

1154 Ibíd., 131

1155 Ibíd., 132

1156 Ibíd., 138

1157 Ibíd., 139

grados de desarrollo económico”¹¹⁵⁸. Hay una diferencia entre “culturas reformadas por el modernismo” y esto se debe a “sistemas económicos en diferentes etapas de evolución”¹¹⁵⁹. Los artistas que han alcanzado la zona de libertad del arte contemporáneo en general son aquellos que han dejado una cultura de acogida que está en una menor jerarquía económica; estos artistas procesan “los signos locales de sus respectivas culturas solo desde el centro económico”¹¹⁶⁰. Hablan de una economía global que es “capaz de funcionar en tiempo real a escala planetaria”¹¹⁶¹. Un mundo del arte global significa que “el mundo contemporáneo está estructurado de una manera que se siente tanto más implacable cuanto que podemos descifrar su imagen solo como una anamorfosis, un diseño aparentemente abstracto irreconocible a simple vista, para el cual está el papel de arte para desplegar y mostrar”. El arte debe traducir la nueva realidad de un mundo global. Dado que el arte es un elemento de la economía de mercado, como lo destacan las teorías de la contemporaneidad global, descansa en los contornos de la globalización como un “eco distante de los procesos de producción”. Un aspecto de la producción artística que Bourriaud trata de comprender es su lugar en relación con

1158 Ibíd., 162

1159 Ibíd., 163

1160 Ibíd., 163

1161 Ibíd.

el mercado: “¿cómo podemos evitar la conclusión de que el arte contemporáneo es ante todo contemporáneo con la economía que lo rodea?” Según esta lectura el arte traduce lo nuevo global y se resiste a la economía de mercado que lo rodea para producir su propio mercado especializado.

Para Bourriaud, la historia del arte está implicada en este proceso porque es un importante repertorio del que se nutren los artistas. Apodado “comunismo formal”, la economía alternativa del arte contemporáneo, que opera bajo un ethos colectivista, produce un recurso compartido que todos los artistas pueden usar libremente, cada uno de acuerdo con sus necesidades. Bourriaud escribe: “La historia del arte constituye un repertorio de formas, posturas e imágenes, una caja de herramientas a la que todo artista tiene derecho a recurrir, un recurso compartido que cada uno puede utilizar libremente según sus necesidades personales”. En su teorización este comunismo formal asume el carácter de una zona autónoma temporal, de manera que la labor única del artista contribuye a un contrapoder que es “un territorio intersticial que no se rige por la ley dominante”. Esto habla del imaginario caótico de lo colectivo, que nuevamente es deudor del *ready-made* de Duchamp. Duchamp transfirió la producción capitalista a la esfera del arte al abandonar las herramientas tradicionales del artista y dejar de “trabajar transformando manualmente un material inerte”. El proceso convierte a Duchamp en el “primer consumidor de construcción colectiva” y el primer

artista “libre para organizar su espacio y tiempo” como mejor le parezca. Debido a que Duchamp compró productos disponibles y cambió su valor de uso, es profético de una cultura global: “La globalización de la cultura ha ampliado considerablemente el campo de los productos utilizables”. Así, como el ready-made de Duchamp, “la imaginación contemporánea se desterritorializa, en la imagen de la producción global”.

Anarquismo(s) funcional(es) en las prácticas artísticas contemporáneas: tres estudios de caso:

El trabajo de Andrew Dadson es interesante en relación con la historia del anarquismo en el arte y su presencia en un mundo de arte contemporáneo global. Dadson continúa con la tradición de la pintura abstracta en el siglo XXI, por lo que su obra puede vincularse a las vanguardias del siglo XX (Figura 6.1). Además de su pintura abstracta, fotografía investigaciones de sitios específicos que crean una intersección entre la pintura abstracta y el espacio social. En muchos sentidos, Dadson aparece como un artista bastante tradicional porque revisita algunos temas consistentes de la abstracción histórica, excepto que estos se combinan con investigaciones sociales en el espacio público y privado. Si bien la práctica de Dadson no es abiertamente política,

como es el caso de los otros artistas discutidos en este capítulo, él está situado dentro de una red global de arte contemporáneo. Mientras trabaja desde Vancouver, Canadá, las galerías que representan su trabajo están ubicadas en Torino, Italia (Galleria Franco Noero), Los Ángeles, California (Galería David Kordansky) y Zúrich, Suiza (Raebervon Stenglin). Su trabajo aparece regularmente, y lo que es más importante para la designación de arte contemporáneo global, se vende en ferias de arte como Art Basel, Basel Miami Beach, Frieze Art Fair en Londres, además de en sus exposiciones individuales en galerías.

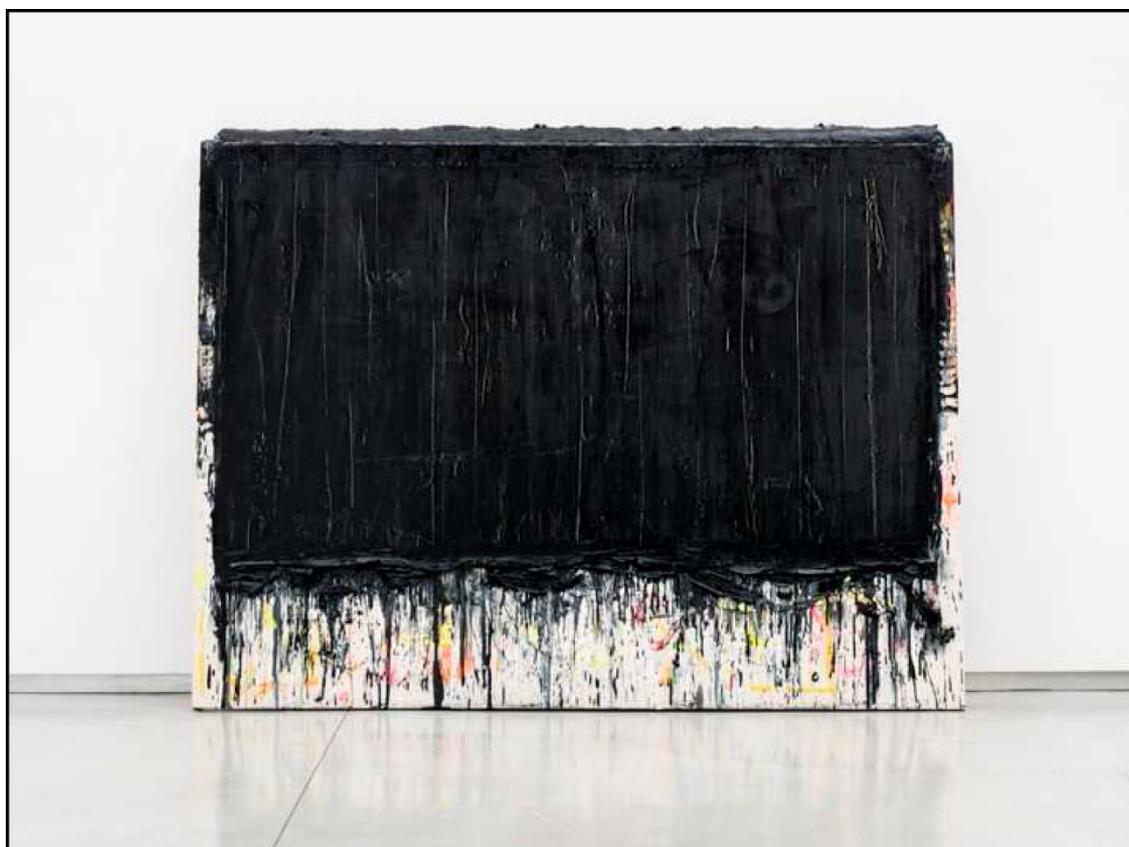


Figura 6.1: Andrew Dadson, Black Lean Painting. Óleo sobre lienzo. 190,5 x 243,8 cm. Galería David Kordansky, Los Ángeles. 2013.

Si la lógica impulsada por el mercado en el mundo del arte contemporáneo global es el indicador de la contemporaneidad, entonces el trabajo de Dadson circula dentro de la red de arte contemporáneo global. Además, Dadson aparece en el libro de Phaidon de 2013 *Art Cities of the Future: 21st Century Avant-Gardes*. El libro examina doce "ciudades globales" y ocho artistas de "vanguardia" seleccionados por un comisario de arte local que representa a cada ciudad¹¹⁶². Lo que me gustaría llamar la atención aquí es el regreso del concepto de "vanguardia" en el siglo XXI y, más importante, que esta vanguardia no este alineada por nacionalidades, sino por un compromiso con la práctica del arte contemporáneo. De hecho, quiero argumentar que su práctica está en deuda con la historia del anarquismo en el arte y que su trabajo continúa con la tradición de la pintura abstracta de vanguardia como método de crítica social. ¿Qué hace que este trabajo sea relevante en el siglo XXI? Propongo que su obra es un anarquismo funcional que apela a la historia del radicalismo inherente a la pintura abstracta y un arte de lo cotidiano.

Un trabajo temprano de 2002 ayuda a comprender la relevancia continua de la teoría del arte de Proudhon y la teoría del trabajo único de Stirner en el siglo XXI. *White Painted Lawn Torn Up by Roommate* (Césped pintado de blanco destrozado por un compañero de cuarto, figura 6.2)

1162 Antawan I. Byrd y Reid Shier, *Ciudades artísticas del futuro: vanguardias del siglo XXI*. (Londres: Phaidon, 2013)

es un díptico fotográfico que documenta un trabajo específico del sitio que ocupa los límites del espacio residencial y el espacio artístico.



Figura 6.2: Andrew Dadson. Césped pintado destrozado por un compañero de cuarto. (Detalle del Díptico). Impresión C. Cada uno de 91,4 x 121,9 cm. Colección Rennie, Vancouver. 2003.

Para el trabajo, Dadson pintó de blanco el césped de un patio trasero, que posteriormente se eliminó. Tanto el césped pintado como el césped arrancado están retratados en el díptico, lo que otorga a la documentación fotográfica un carácter narrativo que implica también a un extraño anónimo: propone así una relación antagónica que cuestiona la finalidad y los límites del arte. Según algunos autores que han teorizado la obra, el acto de destruir el césped pintado está motivado por la emoción¹¹⁶³. En contraste, el acto de Dadson de pintar el césped residencial se entiende como un acto racional que elude las normas sociales establecidas sobre el espacio residencial y llama la atención sobre cuestiones sobre cómo se zonifica el espacio en la ciudad de Vancouver. El título de la obra juega un papel muy importante y esto evidencia la importancia de la forma documental para el artista del siglo XXI. El artista es único y extiende las fronteras del arte en oposición a una hegemonía dominante personificada en este caso por un colaborador anónimo. Recuerde que Proudhon teorizó que un artista, si estaba dentro de un idealismo crítico que usaba el arte para inducir el mejoramiento social, debe ser visto como racional, filosóficamente motivado y veraz. Dadson produce un trabajo único que se teoriza que es

1163 Andrew Dadson y Reid Shier, *The Brink: Andrew Dadson*, (Portland: Publication Studio, 2012); Anne Low, "Una parcela con un solo tipo de césped sin malas hierbas intrusas, cortada a una altura de una pulgada y media, uniformemente verde y bien bordeada". Anne Low sobre Andrew Dadson," *C Arte Contemporáneo Internacional*, (No. 89, 2006) 26

todas estas cosas, mientras que la respuesta al trabajo se considera irracional.

Otros trabajos tempranos de Dadson amplían aún más la noción de su trabajo único y su relación antagónica con la sociedad que lo rodea. Se argumenta que su trabajo transmite una "sensibilidad punk" que cuestiona la relevancia de las fronteras y límites¹¹⁶⁴.

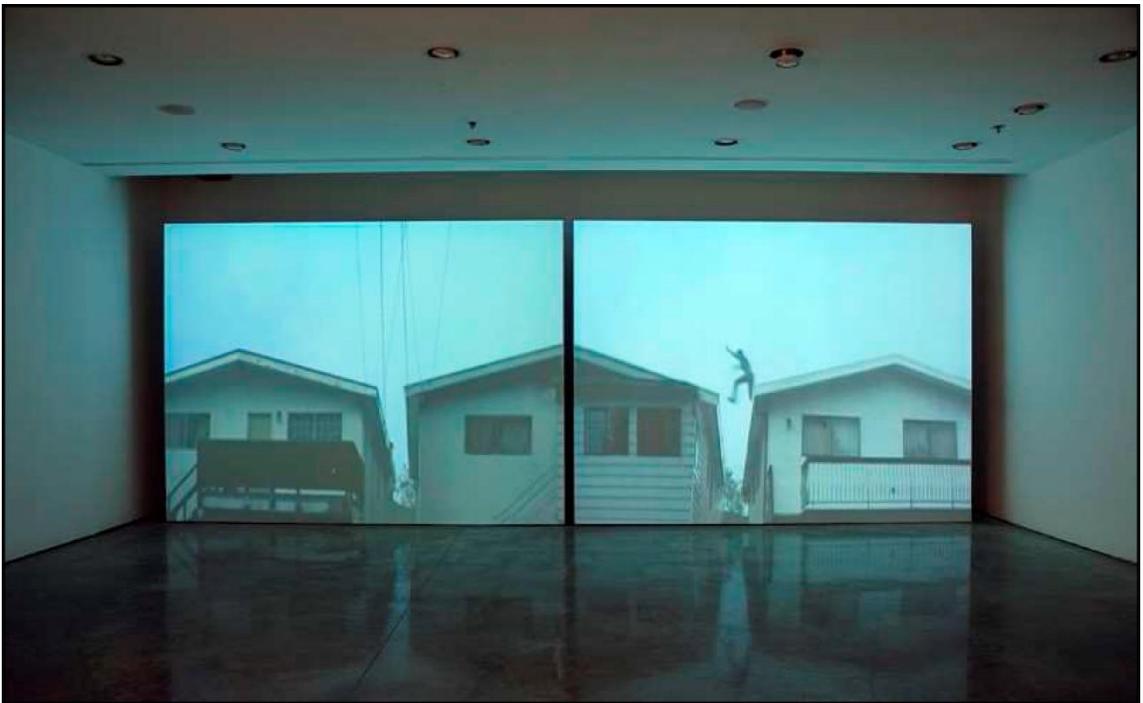


Figura 6.3: Andrew Dadson. Brecha de techo. Proyección de video de 2 canales. Dimensiones Variables. 2005.

Vista de instalación en RaebervonStenglin, Zúrich. 2013.

Los trabajos anteriores incluyen documentación en video del artista saltando entre casas en Vancouver, *Roof Gap* (Brecha en el techo, figura 6.3), y un trabajo en el que el

1164 Dadson y Shier, *Al borde: Andrew Dadson*, (2012)

artista sube al andamio de un edificio, camina por el techo y luego vuelve a bajar, *I get up to get Down* (Me levanto para bajar, 2002), en el centro de Vancouver. Dadson ha señalado que: “Todo tiene límites; las delimitaciones pueden ser estáticas y opacas o permeables e imaginadas”¹¹⁶⁵. Entonces, sin duda, el artista está interesado en deconstruir los límites establecidos, pero, más allá de su trascendencia de los límites típicos, ¿existen otros rasgos tradicionales de vanguardia que se puedan atribuir a su práctica de trabajo?

Monica Szeczyk llama a la obra de Dadson, especialmente en lo que se refiere a la tradición, *suprematismo monocromático suburbano* (Figura 6.4)¹¹⁶⁶. Ella señala que el trabajo de Dadson con el cuadrado negro incorpora la tradición del suprematismo en el paisaje suburbano. Szeczyk conecta el trabajo de Dadson no solo con Malevich sino también con la condición del nihilismo y el trabajo de John Cage sobre la nada, cuya investigación establecida muestra que todos comparten una conexión profunda con el pensamiento anarquista y el vanguardismo en general. Szeczyk define el nihilismo como tal: “definamos el nihilismo como una inversión real en la nada (como problema filosófico y estético)”¹¹⁶⁷. Sobre la globalización

1165 Ibídem.

1166 Monika Szeczyk, "Andrew Dadson: Aquí hay algo para nada", *Mousse*, (Vol. 4, No. 20, 2009)

1167 Ibídem.

de este fenómeno de la nada, Dadson comenta: “Creo que la globalización de la nada está ocurriendo en todas partes hoy en día, lo que promete nada más que homogeneidad cultural”¹¹⁶⁸. Encuentra que el nihilismo es “una condición general, esta idea de que hay espacios donde nada sucede realmente y la nada se repite sin cesar”¹¹⁶⁹.



Figura 6.4: Andrew Dadson, Basura negra. Chorro de tinta. 142 x 170 cm.
Cortesía de Andrew Dadson y Galleria Franco Noero. 2013

Podría decirse que es a partir de esta nada que se crea su

1168 Ibídem.

1169 Poggioli, *La teoría de la vanguardia*, (1968) 63

obra. En cuanto a la condición del nihilismo, Poggioli señaló que compartía muchas similitudes con el antagonismo, específicamente en la relación de un artista con el público y la tradición. El nihilismo podría llevarse hasta disolver el arte y la cultura en un “nirvana paradójico”¹¹⁷⁰ que es consistente con un arte de lo cotidiano, o arte-como-vida. A través del nihilismo, la obra de arte y el individuo podrían entrar en una relación de fantasía privada, lo que produciría un individualismo nihilista que señalaría la ruptura del arte tradicional, o un punto cero donde el artista podría crear de la nada. Es con este nihilismo y la nada en la mano que ahora me dirijo a las nuevas obras y pinturas abstractas de Dadson específicas del sitio.

Black Barbed Wire (Alambre de púas negro, figura 6.5), de 2013, es una fotografía que documenta otro trabajo específico de sitio ejecutado por el artista. En la obra se muestra una cerca de alambre de púas y algo de follaje que está en proceso de superar la cerca. Frente a la frontera inocua que representa el césped suburbano, la alambrada implica una demarcación forzada y violenta del espacio. La cerca y el follaje, además de una sección de lo que parece ser arena, están pintados de negro. Hay un fondo visible de cielo azul y follaje natural en la distancia. Más recientemente, el trabajo se incluyó en la exposición *Suburban Suprematism* en Galleria Noero en Turín, Italia. A diferencia de la vista aérea en *White Painted Lawn*, la

1170 Ibíd., 64

documentación fotográfica de *Back Barbed Wire* está tomada desde una posición de pie, o desde la posición de un trípode. Dadson usa un negro biodegradable que no mata el follaje subyacente. La pintura se biodegrada y se deja que la vegetación continúe con su ciclo de vida. La obra es una pieza que retoma la tradición del arte como vida y un arte de lo cotidiano: la fotografía documenta un hecho cotidiano y lo cotidiano ha sido realizado por la labor única del artista.



Figura 6.5: Andrew Dadson. Alambre de Espino Negro. Chorro de tinta. 142 x 170 cm. Cortesía de Andrew Dadson y Galleria Franco Noero. 2013

Dadson crea algo a partir de lo que muchos considerarían nada y lo hace desde la perspectiva de un individuo único

que representa una especie de fantasía privada en un espacio que está claramente delimitado: la cerca y el alambre de púas. Más allá del límite hay un paisaje natural que está superando lentamente la cerca. Así, el follaje invade un espacio claramente delimitado y se pintan aquellas partes del crecimiento que han excedido el límite de la cerca. La fotografía llama la atención sobre la invasión de la vida natural que alcanzará y superará el alambre de púas, aludiendo a su incapacidad para mantener las cosas dentro o fuera. Debido a que la pintura se biodegrada naturalmente, la fotografía documenta un momento fugaz que el artista ha preparado, similar a una impresión del paisaje, el artista captura esta impresión única del paisaje y esto significa su trabajo único. La obra es coherente con el arte de la contemporaneidad de Terry Smith.

La fotografía es un ejemplo de creación de lugares en el sentido de que Dadson crea un lugar único y lo documenta; representación del mundo en el sentido de que la fotografía es un documento de su mundo individual; y hay conectividad en el sentido de que el trabajo está conectado y es observador de los cambios biológicos naturales del paisaje circundante. Además, la fotografía problematiza ciertas definiciones de medio al tiempo que critica el lugar dominante de la nada y el nihilismo en la historia del arte de vanguardia. Es una obra de arte que se refiere a una presentación del presente, sin embargo, históricamente se teoriza que ocurre a partir de precedentes de vanguardia y,

de hecho, se reconoce como una continuación de las prácticas de vanguardia, que sostengo que están latentes y son claramente anarquistas.

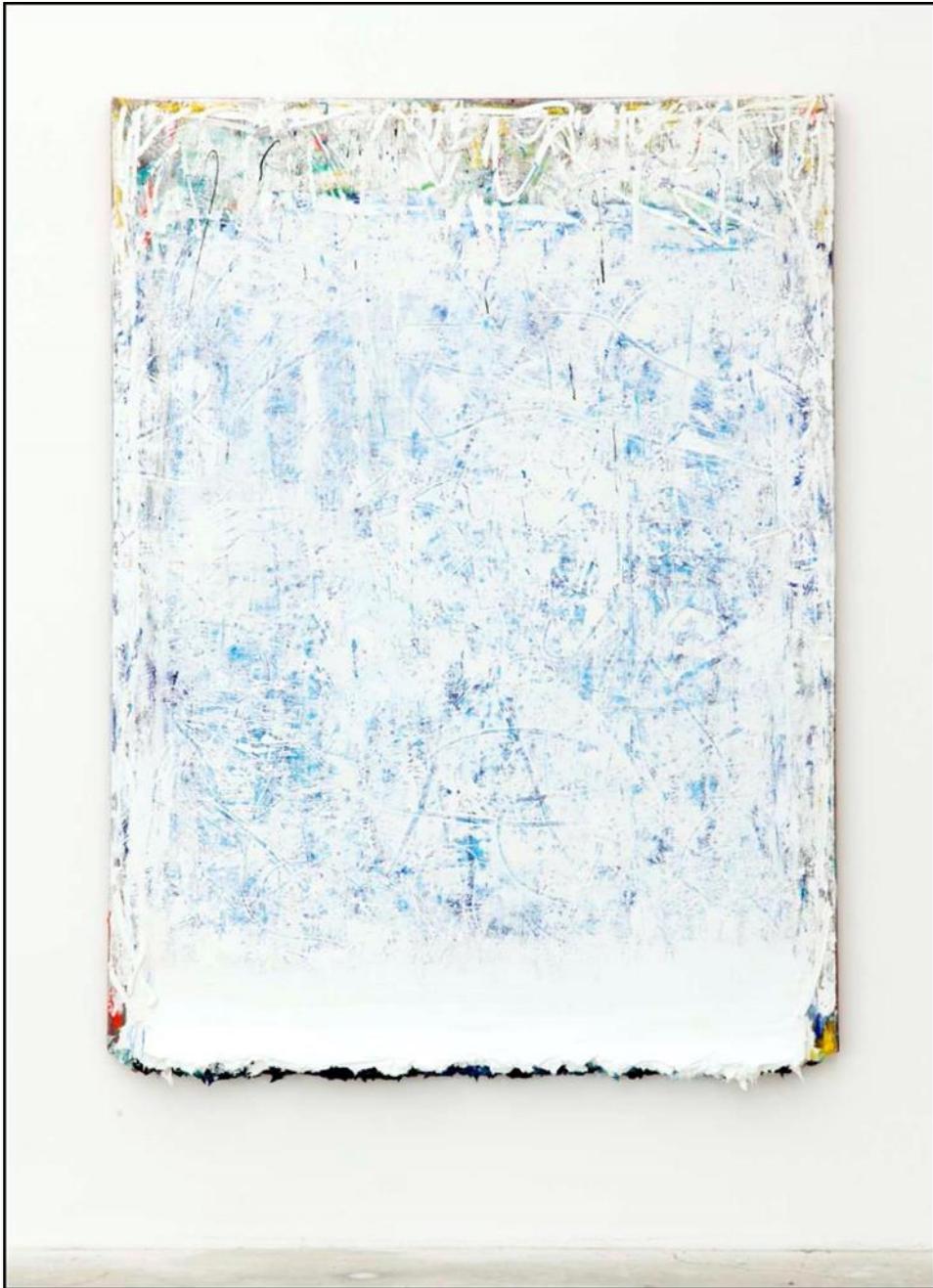


Figura 6.6: Andrew Dadson. Sello Bianco. Óleo sobre Lino. 210,8x152,4.
Cortesía de Andrew Dadson y Galleria Franco Noero. 2013.

La pintura abstracta en sí misma no es tan radical, sin

embargo, cuando Dadson se dedica a la pintura abstracta, se radicaliza en función de sus obras anteriores específicas del sitio que se teorizan como contraculturales o punk, además de su vínculo con una vanguardia históricamente importante. Sin la historia de la pintura abstracta de vanguardia como base, la obra de Dadson es inocua.



Figura 6.7: Andrew Dadson. Blanco Reestirado
Violeta/Azul/Verde/Amarillo/Naranja/Rojo. Óleo sobre Lino. 53 x 43 cm
(x2), 46 x 38 cm, 51 x 41 cm. Cortesía de Andrew Dadson y Galleria
Franco Noero. 2013.

Debido a que está calificado por la intención vanguardista de interrumpir, contrarrestar la tradición y producir una zona de libertad donde sostengo que ocurren anarquismos funcionales, este proceso legitima su trabajo con un precedente histórico y, por lo tanto, revela que existe una forma sistémica de método anarquista que se espera en la reproducción de la nada.

De esta forma, sus obras abstractas, como el *Sello Blanco de 2013* (Figura 6.6), no son tanto representaciones como ejemplos de un proceso de acumulación. Estas obras abstractas se extienden hacia un mundo que está más allá del límite de la pintura y, por lo tanto, continúan la tendencia general en la obra del artista de exceder una frontera o límite particular (Figura 6.7).

El ideal del arte se sustenta en la tradición de la que hablan las obras, mientras que se logra una mirada crítica sobre la tradición de la pintura y la organización del espacio social a partir de una conexión establecida con la vanguardia. Su trabajo continúa investigando la intención vanguardista de integrar la práctica del arte y la vida a través de obras que retoman la producción de la nada para producir un arte significativo y críticamente ideal. *Prototype for New Understanding* (Prototipo para una nueva comprensión) de Brian Jungen empuja los límites liminales de la obra de arte contemporánea global al revelar las exclusiones inherentes necesarias para mantener la posición radical del

nomadismo global. Jungen llama a los *Prototipos* simulaciones, pero muchos, sin embargo, se han referido a ellos como máscaras debido a su parecido con las máscaras ejecutadas en el estilo de la Costa Noroeste¹¹⁷¹.

Son ensamblajes escultóricos que consisten en piezas de zapatillas Nike Air Jordan cortadas que se cosen juntas. Estos ensamblajes toman las características de animales, máscaras y tapices (Figuras 6–8–6.10). Algunas retoman las características de una máscara ejecutada en el estilo de la Costa Noroeste, que es una combinación de las estéticas Haida, Nuu–chah–nulth, Kwakwaka'wakw, Tsimishian y Tlingit (Figura 6.9). Los comentaristas sugieren que las simulaciones son obras de arte que hablan de la economía global y la forma en que los bienes básicos se intercambian

1171 David Garneau, “Beyond the One–Liner: The Masks of Brian Jungen”, *Border Crossings* (Winnipeg: November Vol. 19, Iss. 4, 2000) 91; Ver Daina Augaitis et al, *Brian Jungen*, (2005) 5, 30, 37; Randall Anderson, “Brian Jungen”, *Art Review* (Londres: Inglaterra, n.º 2 de agosto de 2006), 145; Lori Salmon, “Brian Jungen: Casey Kaplan New York NY,” *Art US* (n.º 14 JI/S 2006) 60; Carolee Thea, “New Work: Brian Jungen: New Museum”, *Sculpture* (Washington, DC 25 no 2 de marzo de 2006) 67–68; Dion Kliner, “Brian Jungen”, *Flash Art*, (39: marzo abril, 2006) 118–119; Joseph R. Wollin, “Brian Jungen: Casey Kaplan”, *Modern Painters*, (Número 20 no 5, 2008) 93; Lindsay Brown, “Brian Jungen,” *Vitamin 3–D: New Perspectives in Painting and Sculpture*, (Londres: Phaidon, 2009) 167; Paul Chaat Smith, “El dinero lo cambia todo”, *Brian Jungen: Strange Comfort*, Exposición PDF, (Smithsonian: Museo Nacional del Indio Americano 2010) 7; Sarah Tanguy, “Brian Jungen: Museo Nacional del Indio Americano”, *Escultura*, (29 no 10 D 2010) 72; Bill Brown, “Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)”, *Critical Inquiry*, (Vol. 36, No. 2: invierno de 2010) 201

en el mercado abierto¹¹⁷². Argumento, en cambio, que son presentaciones críticamente ideales de la forma–mercancía que asumen el intercambio de formaciones de identidad.



Figura 6.8: Brian Jungen. Prototipo para un Nuevo Entendimiento #12.
Nike Air Jordan (Calzado deportivo).
La base de datos de arte canadiense CCA. 2002.

1172 Bill Brown, "Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)", *Critical Inquiry*, (Vol. 36, No. 2: invierno de 2010) 201

Las esculturas a menudo se discuten como ejemplos de una estética apropiada, que es el uso de la forma general del arte de la costa noroeste y el calzado deportivo Nike comprado. Nike se reconoce como un material artístico, similar al aceite o al aluminio, en todas las descripciones promocionales de la escultura.



Figura: 6.9: Brian Jungen. Prototipo para un Nuevo Entendimiento #5. Nike Air Jordan (zapatillas deportivas), cabello humano. 56x69x13cm. Galería Catriona Jeffries, Vancouver. 1999.

La serie llama la atención sobre dos formas diferentes de signo de mercancía y cómo estos signos interactúan en el límite global: signo corporativo y signo indígena.

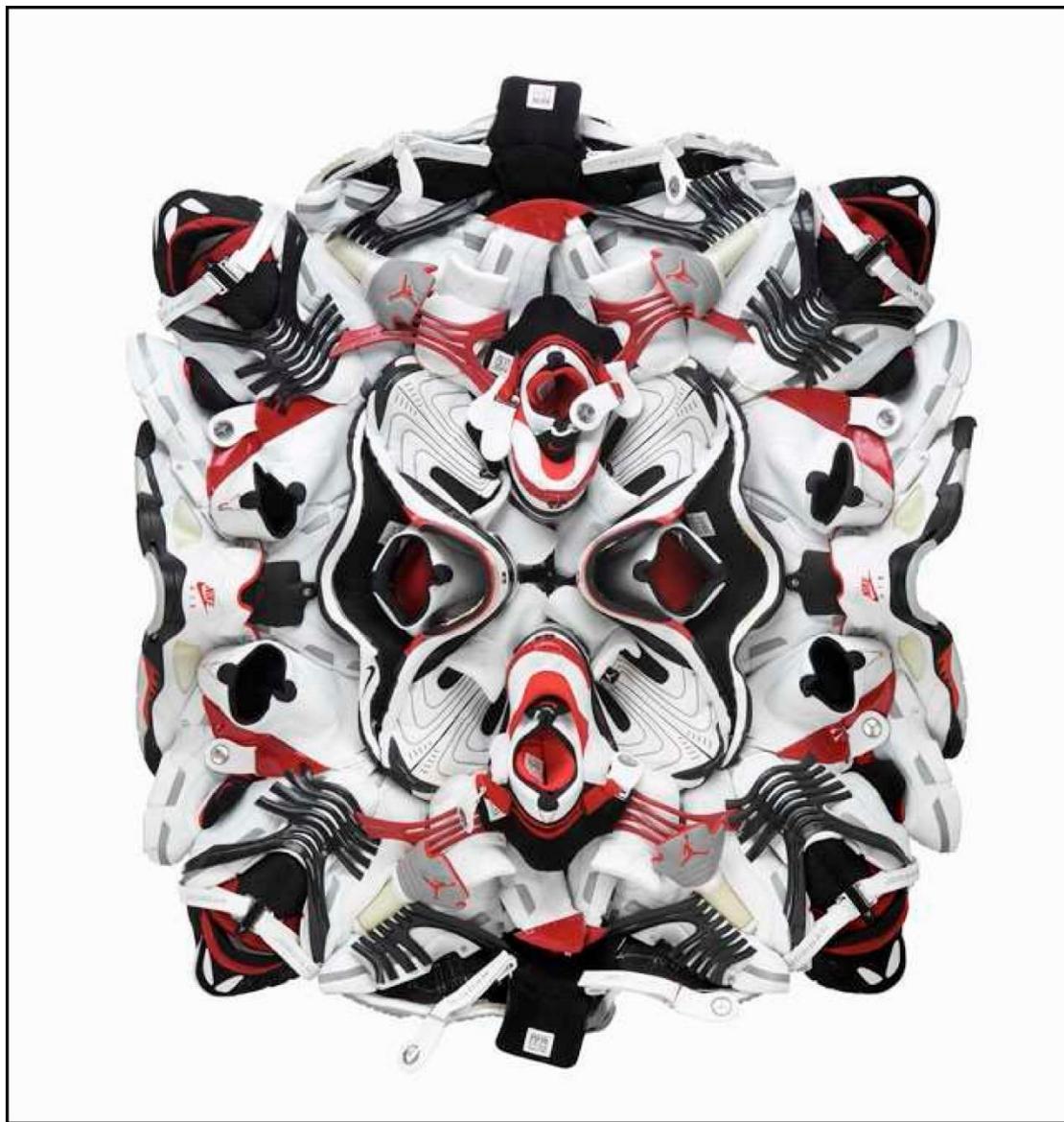


Figura 6.10: Brian Jungen. Variante. Nike Air Jordan (Calzado deportivo). 132x114cm. Galería Catriona Jeffries, Vancouver. 2002.

Clement Greenberg (1909–1994), que de ninguna manera era anarquista, sostuvo una definición de arte que se adapta bien a los temas que tocan *los Prototipos de Jungen*. Para

Greenberg es integral que la vanguardia no se reduzca al kitsch. Para conservar la pureza del arte, posiblemente su idealismo crítico, y para evitar las trampas de la cultura de masas, argumenta: “la esencia del arte es la disciplina misma, no para subvertirla sino para atrincherarse más firmemente en su área de competencia”¹¹⁷³. Esto señala el paradigma específico del Arte y, por lo tanto, cuanto más especializada se vuelve la disciplina, más profundas coloca sus raíces fundacionales, lo que está en línea con el llamado de Proudhon a la especialización y al Arte críticamente ideal. A los efectos de lo global, o la globalización, lo anterior puede adaptarse: la globalización y quienes contribuyen a ella requieren una economía de mercado derivada del consumo. Por lo tanto, cualquier crítica dirigida a la esencia de la globalización debe hacerse de tal manera que el sistema del arte no se vea comprometido o subvertido; esto se relaciona especialmente con la economía de mercado del arte. Aquí se descubre una semilla de idealismo crítico: la obra de arte nunca puede comprometer aquellos elementos del sistema necesarios para asegurar la continuación de la práctica del arte. Lejos de ser destructiva o nihilista, la obra de arte es generativa y moralmente correcta.

Paul Chaat Smith describió recientemente el trabajo de

1173 Clement Greenberg, “Pintura Modernista,” *Perspectivas Posmodernas: Problemas en el Arte Contemporáneo*, (ed) Howard Risatti, (Toronto: Prentice Hall, 1997) 12

Jungen como un “trabajo de destrucción creativa” que resulta en un aumento exponencial del valor monetario¹¹⁷⁴. Como se discutió anteriormente, el concepto de destrucción creativa en el contexto anarquista se refiere a la destrucción de un orden dominante para reconstruir creativamente ese orden bajo el pretexto de la igualdad. Los *Prototipos*, si bien son ejemplos de objetos críticamente ideales que hacen uso de la destrucción creativa para problematizar el mercado del arte, están sin embargo despojados de ciertos ángulos críticos demasiado dañinos para el proyecto global. Las esculturas destruyen creativamente ciertos elementos de la globalización mientras intentan conservar las características esenciales necesarias para la supervivencia de la globalización, como el poder adquisitivo¹¹⁷⁵. Smith destaca la importancia de que Jungen compre las Nike Air Jordan en lugar de recuperarlas de un basurero. Los *prototipos* conservan el valor de signo de Nike Air Jordan y, por lo tanto, se mantiene el valor de consumo que rodea la objetualidad material de las obras. El mercado es parte integral de la producción de las obras y se trata de la economía de mercado y el intercambio de bienes dentro de esa economía. Las Nike Air Jordan se pueden

1174 Smith, “El dinero lo cambia todo”, (2010) 6

1175 *Ibíd.*: “Algunos artistas rebuscan en los contenedores de basura en busca de su arte, una estrategia interesante y honorable que, por cierto, hace un buen trabajo al mostrar cuánto más sensibles son que la gente común, que ni siquiera puede ver el arte o el arte potencial. cuando está justo ahí en su basura. Jungen simplemente compra lo que necesita, de la misma manera y en las mismas tiendas que tú y yo frecuentamos”.

comprar de la misma manera que se puede comprar una máscara de la costa noroeste. El proceso de compra amalgama y abstrae algunos elementos individuales que amenazan o revelan el valor real de la corporación o el producto transnacional global.

En un catálogo monográfico sobre la obra de Jungen de 2005, se destaca al artista como un individuo único que refleja un mundo global, y esto se debe a su ascendencia Suiza y dane-zaa¹¹⁷⁶. Yo diría que la serie *Prototype for New Understanding* está teorizado para explotar la coerción institucional ejercida sobre el arte de la costa noroeste.

Cuauhtémoc Medina señala que los *Prototipos* parecen repolitizar una llamada *primitivista*, “haciéndolo más que una mera curiosidad de compra-venta”¹¹⁷⁷. Entonces, la función crítica de los *Prototipos* es proporcionar otra forma de ver la "mera curiosidad" y, en el proceso, devaluar y valorar las producciones culturales de la Costa Noroeste de la misma manera que lo hace el mercado del arte contemporáneo, al negar muchas de las producciones del

1176 Augáitis, (2005) 5. Los daneses-zaa (ᑕᑭᑭ, también escrito Dunneza, o Tsattine) son un grupo de habla athabaskan de personas de las Primeras Naciones. Su territorio tradicional está alrededor del río Peace en Alberta y Columbia Británica, Canadá. Hoy en día, alrededor de 1.600 daneses-zaa residen en Columbia Británica y se estima que la mitad de ellos hablan el idioma dane-zaa. Aproximadamente 2.000 daneses-zaa viven en Alberta.

Los europeos históricamente se referían a que Dane-zaa es la tribu Beaver.

1177 Medina, (2005) 37

arte contemporáneo. Lo que parece separar la obra de Jungen de la mera curiosidad es el estado críticamente ideal de la obra de arte contemporánea y su propia labor única. Jungen es célebre por su apropiación de la forma de la costa noroeste a pesar de que es un miembro dane-zaa, y podría decirse que se está apropiando de la obra de arte de otra cultura con su propio lenguaje distintivo e iconografía visual. Se teoriza que los *prototipos* "desafían cualquier especificidad de lugar"¹¹⁷⁸, pero las obras se ubican constantemente en una apropiación de la línea de forma de la costa noroeste. Por el contrario, rara vez se tratan las obras como calzado de diseñador ensamblado en una planta de fabricación ubicada en Indonesia. Esta curiosa ausencia contribuye aún más a la abstracción del trabajo de los trabajadores de la fábrica que ensamblan los productos Nike. Estas exclusiones niegan el conjunto de habilidades de aquellos que construyen el calzado y niegan explícitamente la designación contemporánea de arte de la Costa Noroeste. Así, los *Prototipos* teóricamente actúan globalmente sin localidad, salvo una localización referente a un icono primitivista. Como resultado, las esculturas invocan un nuevo prototipo de corporación transnacional, que no tiene una ubicación particular y afecta a cada individuo a su manera. Aquí la marca corporativa puede actuar neochamanísticamente dentro del imaginario occidental. Los productos transforman al consumidor de la misma

manera que una máscara puede transformar a la persona que la usa. Además, dada la rareza de ciertas Air Jordan, ¿no deberían clasificarse las zapatillas también como curiosidades? ¿Qué separa a un par de zapatillas raras de una máscara rara?

Para teorizar qué son los *Prototipos*, es necesario documentar su origen. Los materiales utilizados en el proceso de fabricación consisten en cauchos, plásticos, cueros, sintéticos, costuras, mallas, espumas y textiles, los cuales son ensamblados por trabajadores en las grandes fábricas de todo el mundo¹¹⁷⁹. Nike INC realiza los diseños y luego los subcontrata a plantas de fabricación en todo el mundo. Nike INC es tristemente célebre por sus esfuerzos en lograr la mayor ganancia en dólares, obligando a otras compañías a seguir su ejemplo en una búsqueda para lograr el costo de fabricación más bajo posible¹¹⁸⁰. Durante las décadas de 1980 y 1990, la empresa impulsó la instalación de plantas de fabricación donde la mano de obra era más barata y, además, contribuyó al desarrollo de zonas de libre comercio¹¹⁸¹. La globalización, tal como se entiende

1179 Evelyn Hu-DeHart, "Globalization and Its Discontents: Exposing the Underside", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, (Volumen 24, Número 2 y 3, 2003) 246

1180 Véase Naomi Klein, "La fábrica descartada: Producción degradada en la era de las supermarcas", núm. 230 *Espacio, sin elección, sin trabajo, sin logotipo: Apuntando a los matones de la marca*, (Nueva York: Picador, 1999) 198

1181 Klein, (1999) 202–205.

actualmente, es en gran parte el resultado de los esfuerzos de Nike INC. Las ganancias récord y la prosperidad que disfruta la corporación son el resultado de una campaña de marketing inteligente que respalda a las celebridades deportivas de alto impacto combinadas con una posición ambivalente con respecto a la subcontratación de mano de obra por parte del consumidor. Para crédito de la empresa, cuando se enfrentó a la presión de los medios con respecto a los códigos laborales de las plantas de fabricación, Nike INC renegó con esas instalaciones fabriles para enfrentar el problema del trabajo invisible y la explotación¹¹⁸². Además, son las normas éticas de la sociedad de consumo las que están en tela de juicio, porque incluso aun cuando se enfrentan a prácticas laborales de explotación, parece que la gente seguirá comprando productos Nike en todo el mundo.

En teoría, Jungen llama la atención sobre el poder de compra del consumidor y lo señala como un acto que encierra la posibilidad de un cambio radical. En estos intercambios se compra la seña de formación de la identidad, que permite al consumidor tejer y coser su condición cultural en una cubierta, o máscara, brindando un ejemplo del poder del consumidor nómada. Este proceso se puede profundizar en el comentario crítico de Gerardo Mosquera sobre la antropofagia, o el acto de consumir la

1182 Lucie Thibault, "La globalización del deporte: una verdad incómoda", *Journal of Sports Management*, (No. 23, 2009) 5–6

cultura colonizadora como un acto de desafío. Los matices agresivos y consumistas de este proceso señalan la relevancia de la teoría del consumo de Stirner para la cosmología del consumidor global: el consumidor consume y es consumido en un proceso interminable de canibalización. Donde se encuentra un contrapoder es en el acto de reconsumo, o canibalismo, que según Sara Giannini invoca al bárbaro devorador de hombres, que es “el otro radical que amenaza el yo moderno occidental”¹¹⁸³. De una manera similar pero complejamente diferente, Jungen ha creado una serie de obras que revisitan *Les Demoiselles D'Avignon de Picasso* (Figura 3.24), que también representan una simulación del otro radical que amenazaba con consumir el yo occidental moderno apropiándose de otra cultura; una cultura con su propio lenguaje distintivo e iconografía visual. Lo que se encuentra en la obra de Jungen es el papel que juega la ascendencia del artista en la apropiación de un icono primitivista, porque sin duda las cabezas escultóricas modelo de las que Picasso se sirvió fueron producidas contemporáneamente por otros artistas o estaban ubicadas en un museo. Asimismo, las máscaras de las que se nutre Jungen también se producen de forma contemporánea o y son localizables en museos¹¹⁸⁴. Lo que Jungen expone es que existe una forma de identidad no neutral que está presente en la producción de arte

1183 Giannini, (2013) 240

1184 Medina, (2005) 30

contemporáneo. Para ser global, no debe estar demasiado alineado con una formación de identidad particular que se considere fuera del paradigma global. Esto proporciona una comprensión teórica de por qué Nike Air Jordan es tan importante para la difusión de los *Prototipos*. Las obras señalan que lo que se define como contemporáneo es una cuestión de material y presentación. Hay limitaciones que no pueden ser superadas y Jungen expone cuáles son esas limitaciones, y esto es coherente con la acción postanarquista que consiste en una transformación radical de algo que conserva una sensibilidad innata a lo que ya existe para conservar lo que debe ser conservado. Los *Prototipos* exponen las limitaciones del arte críticamente ideal no por lo que son, sino por lo que no son. No son arte de la costa noroeste. Son arte contemporáneo global.

Volviendo a Bourriaud, escribe sobre la naturaleza patética de un artista que juega con su identidad en el mundo global; Jungen evade esta crítica a través de una elección de material, señalando la diferencia del consumo y la identidad como consumibles que ha consumido como un artista único que opera en el mundo del arte global. Es importante destacar que el trabajo de Jungen problematiza qué es el kitsch en el siglo XXI. Se teoriza que la máscara de la costa noroeste es un ejemplo de estética kitsch y por lo tanto ocupa el estatus de icono y curiosidad. Por el contrario, Nike se nombra como material en todos los materiales de prensa relacionados con las obras. Nike evade

el kitsch al operar como un poder corporativo global transnacional, y esto valoriza el sistema de intercambio del mercado global al reconocer un elemento auténtico de la economía de mercado: Nike. Nike no es kitsch porque es un artículo de auténtica economía de mercado, mientras que la máscara de la costa noroeste se posiciona como un ícono primitivista que no es arte contemporáneo, aunque el arte contemporáneo de la costa noroeste es inmensamente popular, porque es una curiosidad. El objeto de la costa noroeste está ligado a un determinado lugar y cierta identidad; por lo tanto, no puede ser desarraigado o global. El trabajo de Jungen muestra cómo la teoría del artista radicante simula el poder corporativo al desarraigarse y establecerse en todas partes al ser de la nada y al mismo tiempo producir nuevas rutas culturales. El sistema universalista de Nike es entonces asumido por cada consumidor particular que se adhiere a su sistema de signos desarraigado. Como señala Smith, al adoptar tendencias anarquistas se pueden obtener muchas ganancias. Sin embargo, para lograr este espacio radicalmente inclusivo de traducción global, debe ocurrir una exclusión radical. Lejos de estar desarraigado, el paradigma global está arraigado en la explotación y la apropiación para crear la apariencia de un espacio de intercambio libre e igualitario donde se configuran rutas interminables dentro del sistema raíz ya existente.

Si Jungen está simulando los diseños ya presentes y

fabricados tanto de la Costa Noroeste como de Air Jordan, entonces facilita el proceso y el montaje de los *Prototipos* pero no los ha diseñado. De esta manera, en teoría, el artista está más cerca de los métodos de trabajo del trabajador de un taller clandestino que del artista de la Costa Noroeste o del diseñador de calzado. De hecho, podría afirmarse que lo que diferencia a los *Prototipos* es la forma en que visibilizan el proceso de fabricación. Muestran cómo el artesano puede convertirse en una abstracción denotada por la expectativa y el estereotipo. Un proceso que luego es validado por la autoridad del discurso institucional. Así pues, los *Prototipos* dejan de ser “Prototipos” o “Simulaciones” y se convierten en “Máscaras” a través de un discurso institucional de la misma forma que un “entrenador” pasará a ser un “Nike”. Lo que distingue a Jungen es que, si bien reúne diseños ya presentes, conserva su nombre y no se convierte en una abstracción grupal. Su singular labor se justifica en términos de idealismo crítico. La forma contrahegemónica en que los *Prototipos* ingresan al sistema de museos se realiza reconociendo las jerarquías obvias en juego cuando no se reconoce el trabajo del trabajador, incluso cuando se mimetiza y simula el proceso de fabricación.

El uso que hace Santiago Sierra de mano de obra ilegal y de bajos salarios en su escultura social en tiempo real llama la atención sobre las desigualdades específicas del mundo del arte. La obra de Sierra recuerda al realismo de Gustave

Courbet en el sentido de que no idealiza lo real. El cuadro que construye se actualiza en tiempo real y se mantiene consistente con la representación del trabajo invisible que se encuentra en *El picapedrero* de Courbet (Figura 3.4). Según los editores de la revista *BOMB*, el trabajo de Sierra pretende “desenmascarar las relaciones de poder que invisibilizan a los trabajadores bajo el capitalismo”¹¹⁸⁵. El mismo Sierra describe su práctica como un intento de traer a la vista todos los componentes del mundo del arte y hacer visibles esos aspectos invisibles del mundo del arte, como el trabajo del guardia de seguridad o el técnico de la galería.

Tres personas pagadas para quedarse quietas dentro de tres cajas durante una fiesta de Sierra, fue comisionada para la Bienal de La Habana en 2000. Se contrató a tres mujeres y se les pagó treinta dólares a cada una para que las encerraran en cajas de madera durante lo que se anunciaba como una fiesta (Figura 6.11). El contenido de las cajas no fue explicado a los invitados. Muchos usaron los bancos como asientos. La documentación de la obra muestra a los asistentes sentados encima de los palcos, fotografiando a las mujeres dentro de los palcos y disfrutando del ambiente que propicia la obra. El trabajo es una instalación específica del sitio, o escenografía, que investiga la psicología de los participantes. A los participantes se les hizo creer que asistían a una fiesta de arte. Se colocaron boletines que

1185 Teresa Margolles, “Santiago Sierra”, *BOMBA*. No. 86 (invierno de 2004)

detallaban el contenido de cada caja, lo que permitió a los participantes eventualmente descubrir e interactuar con los trabajadores remunerados.



Figura 6.11: Santiago Sierra. Tres personas pagadas para quedarse quietas dentro de tres cajas durante una fiesta. Vedado, La Habana, Cuba. Fotografía digital. www.santiago-sierra.com. noviembre de 2000.

Una respuesta inmediata a este trabajo podría ser que se trata de una actuación de explotación que es degradante para aquellas mujeres a las que se les pagaba para ocupar los palcos.

Al hacer uso de los salarios bajos para facilitar el espacio elitista del arte, Sierra puede ser etiquetado como un oportunista que se aprovecha de las relaciones de clase para facilitar un enfoque artístico novedoso mientras paga por hacerlo. Sin embargo, siguiendo el modelo críticamente ideal, la idea detrás de la representación es la desigualdad y así la obra reproduce alegóricamente las desigualdades del propio sistema del arte. Sierra elude así la acusación de explotador y en algunas instancias aparece como un campeón de los derechos de los trabajadores¹¹⁸⁶. El concepto de idealismo crítico asegura que Sierra puede producir una situación en la que se puede comunicar el ideal del arte, se puede producir una crítica a la economía del arte, y esto se puede lograr utilizando un método que sería, bajo cualquier otra circunstancia, indefendible. Es una contradicción, pero el pensamiento de Proudhon y la filosofía anarquista en general prosperan en la paradoja y la contradicción para producir resultados novedosos e indeterminados. Sierra despliega una estrategia de representación que colapsa el mundo de la vida y el mundo del arte en un estado de contradicción. La posición de Sierra

1186 Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *octubre*, (110, 2004) 73

como artista asegura que el ideal del arte permanezca intacto mientras critica el mercado del arte en sus exposiciones, y esta es también una característica constante en el trabajo de Jungen. El ideal del arte es su capacidad moral que, como se vio con la definición de contrapoder de David Graeber, facilita un discurso ético sobre la práctica revolucionaria, o, como postula Belting: es la conciencia del artista global lo que importa en el análisis crítico de una obra de arte. Así, Sierra contribuye al idealismo crítico al revelar un mecanismo social de desigualdad que es una característica constante del mundo del arte global. Se basa en el ideal moral del arte para producir algo más grande que la explotación. Al explotar el ideal del arte, Sierra extiende el umbral de la práctica crítica y desarrolla aún más el punto límite del trabajo único del artista. La obra es una representación del destino social del arte en un sentido muy similar al descrito por Proudhon en 1865 y produce un nuevo horizonte o conjunto de límites dentro de la comunidad artística colectiva, actuando así como un contrapoder.

También se puede decir que la obra de arte de Sierra construye una nueva institución dentro del caparazón de la antigua. El trabajo es una exhibición, subversión y socavación de las estructuras de dominación dentro del mundo del arte. Al exponer los espacios invisibles donde opera el poder en el mundo del arte, Sierra teóricamente contribuye al contrapoder. Un contrapoder se arraigará en

la imaginación, se enfrentará a formas sistemáticas de dominación política y económica y contribuirá a la creación de nuevas formas sociales que además revalorizan viejas formas sociales¹¹⁸⁷. En otras palabras, lo que ocurre en esta obra es el surgimiento de un contrapoder desde la imaginación del artista, que es la conceptualización de la obra como idea imaginativa. La obra confronta formas sistemáticas de dominio político y económico al invocar el trabajo invisible contingente al mercado del arte. Simultáneamente crea nuevas formas sociales de colaboración, entendida como la relación social que se desarrolla entre el fiestero y el trabajador asalariado. El proceso revaloriza extemporáneamente el espacio social de producción crítica del arte sin fracturar el ideal del Arte. Es un espacio funcional del anarquismo que revela la singular labor que despliega el artista.

El despliegue de Sierra de una filosofía aparentemente anarquista ha tomado recientemente una forma más directa. El *Cono Negro: Primer Monumento a la Desobediencia Civil*, que está instalado en el exterior del parlamento islandés en la Plaza Austurvollur, Reykjavik, es una roca agrietada rota por un pincho y un martillo (Figura 6.12). En una placa adherida a la obra se escribe una cita extraída de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1793. Dice: “Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es el más indispensable

1187 Graeber, (2004) 34–36

de los deberes”. La publicación adjunta postula la antipolítica de Sierra, donde llama abiertamente a la acción directa a través de la manifestación, la autoorganización, el fin del trabajo sancionado por el Estado, el fin del servicio militar obligatorio, la producción de un nuevo sistema educativo y, finalmente, propone salir el sistema por completo. Comenta: “Se trata de desplegar una oposición activa y creativa para crear una nueva sociedad”.



Figura 6.12: Santiago Sierra. El Cono Negro: Primer Monumento a la Desobediencia Civil. Fuera del edificio del parlamento islandés. Austurvöllur, Reykjavik, Islandia. Museo de Arte de Reikiavik. enero de 2012.

Eleanor Heartney argumenta que el trabajo de Sierra logra contravenir a Marx porque el trabajo que se realiza en sus esculturas sociales no es productivo ni socialmente útil, y

esto produce una definición efectiva del trabajo único del artista: no es productivo ni socialmente útil. sin embargo, muestra un interés en el mejoramiento moral en la construcción de una nueva institución con el edificio de la antigua. Nuevamente, lo que se presenta es una *nada creativa* que toca el trabajo único del artista; es inútil, pero tiene una función, y esa función es el idealismo crítico.



Figura 6.13: Santiago Sierra. Palabra Destruida. Varias Ubicaciones.
Octubre 2010-Octubre 2012.

Web: http://www.santiago-sierra.com/201206_1024.php

Otro trabajo reciente es la serie de destrucciones creativas

que son la *Serie Palabra Destruida* (Figura 6.13). Cada letra de una palabra se construye y destruye en una parte diferente del mundo¹¹⁸⁸. Los lugares incluyen Melbourne, Australia; Brétigny, Francia; Graz, Austria; Wewak, Papúa Nueva Guinea; Berlín, Alemania; Hamilton, Nueva Zelanda; Reikiavik, Islandia; Nueva Delhi, India; Tilburgo, Holanda; Visby, Suecia.

La letra se construye con varios materiales (como diferentes tipos de madera, espuma aislante, botellas de leche, aluminio, excremento humano, alimento para animales, hormigón) y luego las letras son destruidas por los residentes locales que utilizan varios métodos (fuego, mazos, sierras, hachas, armas de fuego, vehículos automotores, animales y máquinas de demolición). Cuando se leen juntas, la palabra deletrea *Kapitalismo*. La obra existe en una serie de componentes. Cada una de las letras está fabricada con un material específico y se exhibe en un escenario al aire libre. Un proceso o una serie de acciones destruye las letras. Por ejemplo, la A construida en Hamilton está hecha con botellas de leche y destruida por disparos. La destrucción de cada letra se captura digitalmente. La captura digital se edita y está disponible en línea. El trabajo en línea presenta cada una de las letras escritas como *Kapitalism* en la pantalla. Se representa cada una de las

1188 Santiago Sierra citado por Eleanor Heartney, “The Traps of Santiago Sierra,” *Santiago Sierra: The Black Cone: Monument to Civil Disobedience*, (ed) Hator Yngvason, (Reykjavik: Reykjavik Art Museum, 2013) 30

destrucciones y la obra termina cuando se destruye el capitalismo. Es una obra de arte global porque ocurrió dentro de la red global, tanto en la variedad de sus lugares como en su existencia como una obra completa disponible para ver en Internet. A diferencia de Newman y los muchos artistas antes que él que encubrieron su anarquismo, Sierra explica su intención apropiándose de un eslogan anarquista popular. En el espacio anarquista funcional del mundo del arte se le da licencia para hacerlo y recibe apoyo institucional para hacerlo, y es así porque el mundo del arte es un espacio donde el anarquismo no solo es funcional, sino que es esperado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldea, Leonard. "The Implicit Apophaticism of Dada Zurich: A Spiritual Quest by Means of Nihilist Procedures." *Modern Theology*. Vol: 29, No: 1, 2013: 157-175.
- Agacinski, Sylviane. *Time Passing: Modernity and Nostalgia*. trans. Jody Gladding, New York: Columbia University Press, 2003.
- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And Other Essays*. trans. David Kishik Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Anderson, Randall. "Brian Jungen." *Art Review*. London: England, No. 2 August 2006.
- Antliff, Allan, *The Culture of Revolt: Art and Anarchism in America, 1908-1920*. Ph.D. Dissertation, University of Delaware, 1998.
- . *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- . *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.
- . "Anarchy, Power, and Poststructuralism." *Substance*. #113, Vol. 36, No. 2, 2007: 55-66.

- . "Situating Freedom: Jackson Mac Low, John Cage, and Donald Judd." *Art & Anarchy: Anarchist Developments in Cultural Studies*. ed. Allan Antliff. Berkeley: Little Black Cart, Issue 2, 2011: 39-58
- . "Alfred Stieglitz chez les anarchists." *Carrefour Stieglitz*. Presses Universitaires de Rennes, 2012: 39-57.
- Antliff, Mark. *The Relevance of Bergson: Creative Intuition, Fauvism, and Cubism*. Ph.D. Dissertation, Yale University, 1990.
- Antliff, Mark and Leighton, Patricia. *Cubism and Culture*. London: Thames & Hudson, 2001.
- Antliff, Mark and Greene, Vivien. eds. *The Vorticists: Manifesto for a Modern World*. London: Tate Publishing, 2011.
- Aristotle. "Politics." *The Complete Works of Aristotle*. ed. Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Augaitis, Daina et al. *Brian Jungen*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005. 390
- Avrich, Paul. *The Russian Anarchists*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- . *Anarchist Voices: An Oral History of the Anarchism in America*. Oakland: AK Press, 2004.
- . *Anarchist Portraits*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- . *The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States*. Oakland: AK Press, 2006.
- Bakunin, Mikhail. "Man, Society and Freedom." *Bakunin on Anarchy: Selected Works by the Activist-Founder of World Anarchism*, ed. Sam Dolgoff, New York: Vantage, 1971.

- . *God and the State*, trans. Benjamin Tucker. New York: Mother Earth: New York, 1916. Anarchist Archives.
- . "Stateless Socialism = Anarchism." *The Political Philosophy of Mikhail Bakunin 1814-1876*. ed. G.P. Maximoff, New York: The Free Press, 1953.
- Balzac, Honoré de. *Un grand homme de province à Paris*. Bruxelles: Société Belge de Librairie Haumen et co, 1839.
- Belting, Hans. "Contemporary Art and the Museum in the Global Age." *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*. eds. Peter Weibel and Andrea Buddensieg. Ostfildern, Hatje Cantz, 2007): 16-38
- . "Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 38-73
- . "The Plurality of Art Worlds and the New Museum." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 246-254
- Bennigsen, Sylvia Von; Gludowacz, Irene; and Hagen, Susanne Van. eds. *Global Art*, Ostifildern: Hatje Cantz, 2009.
- Benjamin, Walter. "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia." *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. trans. Roger Livingstone and others. Cambridge: Harvard University Press, 1999: 207-221.
- Berthoff, Robert. *Robert Duncan and Denise Levertov: The Poetry of Politics, the Politics of poetry*. Stanford University Press, 2006. 391

- Birken, Jacob. "The Content of the Present Volume." *Global Studies: Mapping Contemporary Culture*. eds. Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011: 26-43.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*. 110, 2004: 51-79.
- Blechman, Max, and Cage, John. "Last Words on Anarchy." *Drunken Boat: Art Rebellion, Anarchy*. ed. Max Blechman. Brooklyn: Autonomedia, 1994: 221-225.
- Bookchin, Murray. *Social Anarchism or Lifestyle Anarchism: An Unbridgeable Chasm*. Oakland: AK Press, 1995.
- Bouchard, Anne-Marie. *Figurer la société mourante Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914*. Ph.D. Dissertation, Université de Montréal, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. trans. Simon Pleasance and Fronza Woods. Paris: les presses du réel, 2002.
- . *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. trans. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- . *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.
- Breton, André and Trotsky, Leon. "Manifesto: Toward a Free and Revolutionary Art." *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. ed. Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1968: 483-486.
- Brody, Jeanne. *The Painter as History: The Evolution of Gustave Courbet's Exhibition Strategy*. Ph.D. Dissertation, University of Delaware, 2001.

- Brown, Bill. "Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)." *Critical Inquiry*. Vol. 36, No. 2: Winter 2010: 183-217.
- Brown, Lindsay. "Brian Jungen," *Vitamin 3-D: New Perspectives in Painting and Sculpture*. London: Phaidon, 2009: 167.
- Buchloh, Benjamin. "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde." *October*. Vol. 37, 1986: 41-52.
- . "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October*. Vol. 55, 1990: 105-143.
- . "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art." *Art After Conceptual Art*. eds. Alexander Alberro and Sabath Buchmann. Cambridge: MIT Press, 2006: 27-52. 392
- Buck-Morss, Susan. "Radical Cosmopolitanism." *Third Text*. Vol. 23 Iss. 5, 2009.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973.
- . "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*." *New Literary History*. No. 41, 2010: 695-715.
- Bydler, Charlotte. *The Global Art World INC: On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Uppsala University, 2004.
- . "Global Contemporary?: The Global Horizon of Art Events." *Globalization and Contemporary Art*. ed. Jonathan Harris. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011: 464-478.
- Byrd, Antawan I., and Shier, Reid. *Art Cities of the Future: 21st Century Avant-Gardes*. London: Phaidon, 2013.

- Cage, John. "Lecture on Something." *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973: 128-145.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cahm, Caroline. "Propaganda by the Deed: the Development of the Idea." *Kropotkin and the Rise of Revolutionary Anarchism 1872-1886*. Cambridge University Press: Cambridge, 1989.
- Chandler, John and Lippard, Lucy. "The Dematerialization of the Art." *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E.P Dutton: New York, 1971: 255-276.
- Chong, Doryun. "Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde." *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*. New York: Museum of Modern Art, 2012: 26-93.
- Chu, Petra ten-Doesschate (ed). *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Clark, John. "The Endogenous-Exogenous Interface in Globalism: The Case of China and Thailand." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 193-201.
- Clark, TJ. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- . *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Berkeley: University of California Press, 1973. 393
- . *Farewell to an Idea: Episodes from the History of Modernism*. London: Yale University Press, 1999.

- Clifford, James. "On Collecting Art and Culture." *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*. eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha,
- Cornel West. New York: New Museum of Contemporary Art, 1990: 141-190.
- . "The Others: Beyond the Salvage Paradigm," *The Third Text Reader on Art, Culture, and Theory*. eds. Rasheed Araeen, Sean Cubitt, and Ziauddin Sardar. New York: Continuum, 2002: 160-165.
- Cohn, Jesse. "Anarchism, Representation, and Culture." *Culture + The State*. eds. James Gifford and Gabrielle Zezulka-Mailloux. Edmonton: CRC Humanities Studio, 2003: 54-63.
- . *Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics, Politics*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.
- Colson, Daniel. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme: De Proudhon à Deleuze*. Paris: Nord Compo, 2008.
- Cousins, Judith and Seckel, Hélène. *Les Demoiselles d'avignon*, Vol. 2. Paris: 1988.
- Craven, David. "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation." *ArtHistory*. Vol. 13 No. 1, 1990: 72-103.
- Curran, Giorel. *21st Century Dissent: Anarchism, Anti-Globalization and Environmentalism*. New York: Palgrave, 2007.
- Dachy, Marc. *Dada au Japon*. Paris: PUF, 2002.
- Dadson, Andrew and Shier, Reid. *The Brink: Andrew Dadson*. Portland: PublicationStudio, 2012.

- Diez, Lain. "Towards a Systemization of Anarchist Thought." *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume Two: The Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. ed. Robert Graham. Montreal: Black Rose Books, 2009: 268-272.
- Didi-Huberman, Georges. *La Resemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- Diken, Bülent. "Radical Critique as the Paradox of Post-Political Society." *Third Text*. Vol. 23 No. 5, 2009: 579-586. 394
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York: Routledge, 1995.
- Duve, Thierry de. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les éditions de minuit, 1989.
- Dymond, Anne. "A Politicized Pastoral: Signac and the Cultural Geography of Mediterranean France." *The Art Bulletin*. Vol. 85, No. 2, June 2003: 353-370
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: Western Europe a Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Knopf, 1970.
- . "The Idea of Avant-Garde in Art and Politics." *Leonardo*. Vol. 3, No. 1, 1970: 75-86.
- Elkins, James. *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2007.
- Eltzbacher, Paul. *Anarchism*. trans. Steven Byington. New York: Benj. R. Tucker, 1908.
- Engels, Friedrich and Marx, Karl. *Collected Works: Volume 5: Marx and Engels 1845-1847*. New York: International Publishers, 1976.

- Enwezor, Okwui. "Mega-Exhibitions: The Antinomies of a Transnational Global Form." *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*. ed. Andreas
- Huyssen. Durham: Duke University Press, 2008: 147-176.
- . "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition." *Antinomies of Art and Culture*. eds. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee. Durham: Duke University Press, 2008: 207-234.
- . "Modernity and Postcolonial Ambivalence." *Altermodern*. ed. Nicolas Bourriaud. London: Tate Publishing, 2009: 25-41
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. (trans) Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- Fillitz, Thomas. "Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hans Belting and Andrea Buddensieg, eds. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 116-135.
- Foster, Hal. "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?" *October*. Vol. 70, 1994: 5-32.
- Gammel, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity, A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002)
- Garneau, David. "Beyond the One-Liner: The Masks of Brian Jungen." *Border Crossings*. Winnipeg: November Vol. 19, Iss. 4, 2000. 395
- Gasset, José Ortega y. *The Dehumanization of Art*. New York: Anchor, 1956.
- Giannini, Sara. "J'est un autre: Notes on Cannibalism and Contemporary Art." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*.

eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 239-245.

Gielen, Pascal. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post- Fordism*. Amsterdam: Valiz, 2010.

Girst, Thomas. "(Ab) Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post- War and Contemporary American Art." *tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol. 2 Issue. 5, 2003:
http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/girst2/girst1.html

Gleizes, Albert. "The Abbey of Créteil, a Communistic Experiment." *The Modern School*. New York: 1918.

Goldman, Emma. *Anarchism and Other Essays*. New York: Mother Earth, 1910.

Graeber, David. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

Graham, Robert. (ed), *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume One: From Anarchy to Anarchism (300CE to 1939)*. Montreal: Black Rose Books, 2005.

---. *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume Two: The Emergence of the New Anarchism (1939-1977)*. Montreal: Black Rose Books 2009.

---. *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume Three: The New Anarchism (1974-2012)*. Montreal: Black Rose Books, 2013.

Grave, Jean. *La Société Societe Futur*. Paris: Palais Royal, 1895.

- Graw, Isabelle. *High-Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg, 2009.
- Green, Martin. *Mountain of Truth: The Counterculture Begins Ascona, 1900-1920*. Hanover: University Press of New England, 1986.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting," *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*. ed. Howard Risatti. Toronto: Prentice Hall, 1997: 12-19. 396
- Grindon, Gavin. "Surrealism, DADA, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde." *Oxford Art Journal*. Vol. 43. No. 1, 2011: 79-96.
- Groys, Boris. "The Topology of Contemporary Art." *Antimonies of Art and Culture*. eds. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee. Durham: Duke University Press, 2008: Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008): 71-82.
- . "From Medium to Message: The Art Exhibition as Model of a New World Order." *Open: The Art Biennial as a Global Phenomenon*. No. 16, 2009: 56-75.
- Guérin, Daniel. *Anarchism: From Theory to Practice*, trans. Mary Klopper, New York: Monthly Review Press, 1970.
- . ed. *No Gods No Masters: An Anthology of Anarchism*. Oakland: AK Press, 2005.
- Gurianova, Nina. *Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde 1910-1918*. New York: Routledge, 2000.
- . *The Early Russian Avant-Garde, 1908-1918: The Aesthetics of Anarchy*. Ph.D. Dissertation, Columbia University, 2001.

- . *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 2012.
- Haden-Guest, Anthony. *True Colors: The Real Life of the Art World*. New York: Atlantic Monthly Press, 1996.
- Halperin, Joan Ungersma. *Félix Fénéon: Aesthete & Anarchist in Fin-de-Siècle Paris*, Yale University Press: New Haven, 1988.
- Hamilton, Carol Vanderveer. "Anarchy as Modernist Aesthetic." *The Turn of the Century: Modernism, and Modernity in Literature and the Arts*. eds. C. Berg, F. Durieux, and G. Lermont. Berlin: Walter de Gruyter, 1995: 77-87.
- Hanor, Stephanie Jennings. *Jean Tinguely: Useless Machines and Mechanical Performers, 1955-1970*. Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 2003.
- Harris, Jonathan. "Globalization and Contemporary Art: A Convergence of Peoples and Ideas." *Globalization and Contemporary Art*. ed. Jonathan Harris. Oxford: Wiley Blackwell, 2011: 1-16.
- . *The Utopian Globalists: Artists of Worldwide Revolution: 1919-2009*. London: Wiley-Blackwell, 2013. 397
- Heartney, Eleanor. "The Traps of Santiago Sierra." *Santiago Sierra: The Black Cone: Monument to Civil Disobedience*. Ed. Hather Yngvason. Reykjavik: Reykjavik Art Museum, 2013: 17-32.
- Heidegger, Martin. *Philosophical and Political Writings*. ed. Martin Stassen. New York: Continuum, 2003.
- Hellstein, Valerie. *Grounding the Social Aesthetics of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club*. Ph.D. Dissertation, Stony Brook University, 2010.

- Herbert, Eugenia W. and Robert L. "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – 1." *The Burlington Magazine*. Vol. 102. No. 692, 1960: 472-482.
- . "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – 2." *The Burlington Magazine*. Vol. 102. No. 693, 1960: 517-522.
- Hernández-Navarro, Miguel Á. "Contradictions in Time-Space: Spanish Art and Global Discourse." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hans Belting and Andrea Buddensieg, eds. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 136-153.
- Horowitz, Noah. *The Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Hu-DeHart, Evelyn. "Globalization and Its Discontents: Exposing the Underside." *Frontiers: A Journal of Women Studies*. Volume 24, Number 2 & 3, 2003: 244- 260.
- Hutton, John Gary. *A Blow of the Pick: Science, Anarchism, and the Neo-Impressionist Movement*. Ph.D. Dissertation, Northwestern University, 1987.
- . "'Les Prolos Vagabondent': Neo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur." *The Art Bulletin*. Vol. 72, No. 2, 1990: 296-309.
- . *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.
- Hyman, Erin. *Symbolist Saboteur: Anarchism and Aesthetics in Fin-de-Siècle France*. Ph.D. Dissertation, University of California, 2005.
- Joseph, Branden. "John Cage and the Architecture of Silence*." *October*. Vol. 81 Summer 1997: 80-104. 398

- . "Chance, Indeterminacy, Multiplicity." *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. ed. Julia Robinson. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2009: 210-238
- Jun, Nathan. *Anarchism and Political Modernity*. New York: Continuum, 2012.
- Jones, Amelia. "'Women' in Dada: Elsa, Rose, and Charlie." *Women in Dada: Essayson Sex, Gender, and Identity*. ed. Naomi Sawelson-Gorse. Cambridge: MIT Press, 1998: 142-173.
- Juneja, Monica. "Global Art History and the 'Burden' of Representation." *GlobalStudies: Mapping Contemporary Art and Culture*. eds. Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg and Peter Weibel. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011: 274-297.
- Kandinsky, Wassily. *The Art of Spiritual Harmony*. trans. M.T.H. Sadler. New York: Houghton Mifflin, 1914.
- . "Über die Formfage." *Der Blaue Reiter*. Munich, 1912.
- Kadlec, David. *Mosaic Modernism: Anarchism, Pragmatism, Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- Kalenberg, Ángel. "Museum Sceneries in Latin America." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 278-291.
- Klein, Naomi. *No Space, No Choice, No Jobs, No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. New York: Picador, 1999
- Kliner, Dion. "Brian Jungen." *Flash Art*. 39: March April, 2006: 118-119
- Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde." *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernity Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986: 151-170.

---. "Sculpture in the Expanded Field." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. ed. Hal Foster. New York: The New Press, 1998. 35-49.

---. *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Seattle Bay Press, 1987.

---. "A Voyage on the North Sea": *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

Kropotkin, Peter. "An Appeal to the Young." *La Révolte*, (Paris, 1880) AnarchistArchives.

---. "Anarchism," *Encyclopedia Britannica*. (1910) Web:

http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/kropotkin/britanniaanarchy.html

---. *Anarchist Communism: Its Basis and Principles*. The Anarchist Library, 2012 / 1927.

---. *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, Montreal: Black Rose Books, 1989 / 1902

---. *Modern Science and Anarchism*. trans. David A. Modell. The Social Science Club of Philadelphia: Philadelphia, 1903. Web: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/kropotkin/science/scienceVII.html 399

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: MIT press, 2004.

LaCoss, Donald Wendell. *The Revolutionary Politics of Surrealism in Paris, 1934-1939*. Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 2001.

Latour, Bruno. *We have never been Modern*. trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

- Leighten, Patricia. *Picasso: Anarchism and Art 1897-1916 (SPAIN)*. Ph.D. Dissertation, Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick, 1983.
- . *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- . "White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism." *The Art Bulletin*. Vol. 72. No. 4, 1990: 609-630.
- . "Réveil Anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art." *Modernism / Modernity* 2.2, 1995: 17-47.
- . "Modernist Abstraction, Anarchist Antimilitarism, and War," *Art & Anarchy: Anarchist Developments in Cultural Studies*. ed. Allan Antliff. Berkeley: Little Black Cart, Issue 2, 2011: 113-150.
- . *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Li, Victor. *The Neo-Primitivist Turn: Critical Reflections on Alterity, Culture, and Modernity*. University of Toronto Press: Toronto, 2006.
- Lindsay, Kenneth and Vergo, Peter. eds. *Kandinsky: Complete Writings*. Boston: G & K Hall, 1982. 400
- Lippard, Lucy. ed. *Dada's on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*. New York: Dover, 1971.
- Long, Rose-Carol Washton. "Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future." *Art Journal*. Vol. 46. No. 1, 1987: 38-45.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. New York: Routledge, 2005.

- Low, Anne. "A plot with a single type of grass with no intruding weeds, kept mown at a height of an inch and a half, uniformly green, and neatly edged." *Anne Low on Andrew Dadson.* *C International Contemporary Art*. No. 89, 2006: 26.
- Low, Jackson Mac "John Cage: A Celebration," *Drunken Boat: Art Rebellion, Anarchy*. ed. Max Blechman. Brooklyn: Autonomedia, 1994: 216-220.
- Löwy, Michael. *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Lu, Carol Yinghua. "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds." *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. eds. Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg and Peter Weibel. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011: 108-119.
- Lu, Shi Yung. *The Political Theories of PJ Proudhon*. Ph.D. Dissertation, New York: Columbia, 1922.
- Luhmann, Niklas. *Art as a System*. trans. Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- MacDuffee, Allison Jane. *Camille Pissarro: Modernism, Anarchism, and the representation of "the people," 1888-1903*. Ph.D. Dissertation, University of Michigan, 2004.
- Mainardi, Patricia. *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Exhibitions of 1855 and 1868*. New Haven: Yale University Press: New Haven 1987.
- . "Courbet's Exhibitionism." *Gazette des Beaux-Arts*. 118, December 1991: 253-265.
- Margolles, Teresa. "Santiago Sierra." *BOMB*. No. 86 Winter 2004, Web: <http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>

- Marie, Annika. *The Most Radical Act: Harold Rosenberg, Barnett Newman, and Ad Reinhardt*, Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin, 2006.
- Marshall, Peter. *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*. Oakland: PM Press, 2010.
- Martin, Jean-Hubert. "Magiciens de la terre (Conversation with Hans Belting). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 208-211.
- May, Todd. *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.
- McDonough, Tom. "*The Beautiful Language of My Century*": *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Medina, Cuahtémoc. "High Curios." *Brian Jungen*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005. 27-38.
- Meyer, James. "The Functional Site; or, the Transformation of Site-Specificity." *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. ed. Erika Suderburg. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000: 23-37.
- Mosquera, Gerardo. "The Global Sphere: Art, Cultural Contexts and Internationalization." *Global Art and The Museum*. December 2011, Web:
http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/304
- . "Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization, and Cultural Dynamics." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 233-238.

Mouffe, Chantal. *On the Political*. London: Routledge, 2005.

---. "The Museum Revisited." *Art Forum*. Summer 2010.

Munroe, Alexandra. *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

Munroe, Alexandra. *Avant-Garde Art in Postwar Japan: the Culture and Politics of Radical Critique, 1951-1970*. Ph.D. Dissertation, New York University, 2004.

Newman, Barnett. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. John P. O'Neill, New York: Knopf, 1990.

Newman, Saul. *From Bakunin to Lacan: Anti-Authoritarianism and the Dislocation of Power*. Oxford: Lexington Books, 2001.

---. *Unstable Universalities: Poststructuralism and Radical Politics*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

---. *The Politics of Postanarchism*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2010.

Nochlin, Linda. *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet: A Study in the Style and its social and Artistic Background*. Ph.D. Dissertation New York University, 1963.

---. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Boulder: Westview Press, 1989.

Norton, Louise. "The Buddha of the Bathroom." *The Blind Man* No. 2, New York, May 1917.

Obrist, Hans Ulrich. "Preface: Participation Lasts Forever." *Did Someone Say Participate?* eds. Markus Miessen and Shumon Basar. Cambridge: MIT Press, 2006: 14-21.

- Osborne, Peter. *Anywhere or not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.
- Papanikolas, Theresa. *Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914- 1924*. London: Ashgate, 2010.
- Papastergiadis, Nikos. "Modernism and Contemporary Art." *Theory, Culture & Society*. 23: 2-3, 2006: 466-469.
- Peffer, John. "The Burden of Global Art." *Rethinking Marxism*. Vol. 15, No. 3, 2003: 334-338.
- Persekian, Jack. "A Place to Go: The Sharjah Biennial." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hans Belting and Andrea Buddensieg, eds.
- Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 154-163.
- Piotrowski, Piotr. "Writing on Art after 1989." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 202-207.
- Proudhon, Pierre-Joseph. *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*. Paris: Les presses du réel, 2002 / 1865.
- . *What Is Property? Or, An Inquiry into the Principle of Right and of Government*. trans. Benjamin R. Tucker. Anarchist Archives / Humboldt Publishing Company c. 1890. 1840.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. New York: Harper & Row, 1968.
- Raskin, David Barry. *Donald Judd's Skepticism*, Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 1999.

- . "Specific Objects: Judd's Art and Politics" *Art History*. Vol. 24, No.5, 2001: 682-707.
- . *Donald Judd*. London: Yale University Press, 2010.
- Ray, Gene. "Avant-Gardes as Anti-Capitalist Vector." *Third Text*. Vol. 21 No.3, 2007: 241-255.
- Read, Herbert. *The Philosophy of Modern Art*. London: Faber, 1951.
- . *A Concise History of Modern Painting*. New York: Praeger, 1959.
- Reclus, Élisée. *Anarchie*. Paris: Éditions de Sextant, 2006.
- Reszler, André. *L'esthétique anarchiste*. Vendôme: SUP, 1973.
- Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*, trans. David Britt. New York: Oxford University Press, 1965.
- Richter, Hans. "In Memory of Marcel Duchamp." *Marcel Duchamp in Perspective*. ed. Joseph Masheck. Cambridge: De Capo Press, 2000: 148-150.
- Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer*. Bruxelles, 1873.
- Robertson, Ian and Chong, Derrick. eds. *The Art Business*. London: Routledge, 2008.
- Robertson, Ian, Tseng, Victoria L., and Singh, Sonal. "'Chindia' as Art Market Opportunity," *The Art Business*, (eds) Robertson and Chong. London: Routledge, 2008: 82-96.
- Rosenberg, Harold. "The American Action Painters." *The Art News*, December 1952: 22-50.

- Roslak, Robyn. *Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth: The Parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory*. Ph.D. Dissertation, University of California, 1987.
- . "The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism." *The Art Bulletin*. Vol. 73. No. 3, 1991: 381-390.
- . *Neo-Impressionism and fin-de-siècle France: Painting, Politics, and Landscape*. Ashgate: Burlington, 2007.
- Roth, Moira and William. "John Cage on Marcel Duchamp: An Interview." *Marcel Duchamp in Perspective*. ed. Joseph Masheck. Cambridge: De Capo Press, 2000: 151-161.
- Rubin, James Henry. *Realism and Social Vision in Courbet & Proudhon*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- . *Impressionism*. London: Phaidon, 1999.
- Rubin, William. ed. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern (Vol. 1 and II)*. New York: Museum of Modern Art, 1988
- Salmon, Lori. "Brian Jungen: Casey Kaplan New York NY." *Art US*. No 14 II/S 2006.
- Schoenfeld, Ann Alexander. *An Art of no Dogma: Philosophical Anarchist Protest and Affirmation in Barnett Newmans's Writings and Art*. Ph.D. Dissertation, City University of New York, 2002.
- Schapiro, Meyer. "The Liberating quality of Avant-Garde Art." *Art News*. Vol. 56 No. 4, 1957.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit. *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Vienna: Springer, 2011.

- Signac, Paul. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris: H. Floury, 1899.
- Sim, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, 2011.
- Smith, Paul Chaat. "Money Changes Everything," *Brian Jungen: Strange Comfort*, Exhibition PDF. Smithsonian: National Museum of the American Indian, 2010.
- Smith, Paul. "'Parbleu': Pissarro and the Political Colour of an Original Vision." *Art History*. Vol. 15 No. 2, 1992: 223-248.
- Smith, Terry. "Contemporary Art in Transition: From Late Modern Art to Now." *Global Art and the Museum*. December 2010. Web: http://globalartmuseum.de/site/guest_author/298
- . "The State of Art History: Contemporary Art." *The Art Bulletin*. Vol. XCII, No. 4, December 2010: 366-383.
- . "Currents of World-Making in Contemporary art." *World Art*. 1:2, 2011: 171-188.
- . "What is Contemporary Curatorial Thought?" *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.
- . "Contemporary Art: World Currents in Transition Beyond Globalization." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 186-192.
- Sonn, Richard. *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.
- . "Culture and Anarchy," *Drunken Boat: Art, Rebellion, Anarchy*. ed. Max Blechman. Brooklyn: Autonomedia, 1994.

- . *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France*. University Park: Pennsylvania University Press, 2010.
- Spivak, Gayatri. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Stallabrass, Julian. "A Zone of Freedom?" *Art Incorporated: The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012.
- Stirner, Max. *The Ego and its Own*,. trans. Steven Byington. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 / 1844.
- Stepanova, Varvara. *Chelovek ne mozhet zhit' bez chuda*. Moscow, 1997.
- Thomas Swann. "Can Franks' Practical Anarchism Avoid Moral Relativism?" *Anarchist Developments in Cultural Studies*. No. 1, 2010: 199-215.
- Szeczyk, Monica. "Andrew Dadson: There is Something to Nothing here." *Mousse*. Vol. 4, No. 20, 2009.
- Szeemann, Harald. ed. *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes- Situations-Information*. Berne: Kunsthalle Berne, 1969.
- Tanguy, Sarah. "Brian Jungen: National Museum of the American Indian." *Sculpture*. Vol. 29, No 10 D 2010: 72.
- Tashjian, Dickran. "From Anarchy to Group Force: The Social Text of the Little Review." *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*. ed. Naomi Sawelson-Gorse. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Thea, Carolee. "New Work: Brian Jungen: New Museum." *Sculpture*. Vol. 25 No. 2 March, 2006: 67-68.

- Thibault, Lucie. "The Globalization of Sport: An Inconvenient Truth." *Journal of Sports Management*. No 23, 2009: 1-20.
- Tiampo, Ming. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Vogel, Sabine. "Bridging the World: The Role of Art Criticism Today." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 255-260.
- Voline. "Anarchist Synthesis." *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas: Volume One: From Anarchy to Anarchism (300CE to 1939)*. ed. Robert Graham. Montreal: Black Rose Books, 2005: 431-435.
- Ward, Colin. *Anarchy in Action*. London: Allen & Unwin, 1973.
- Ward, Martha. *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Weibel, Peter. "The Museum of the Future," *Did Someone Say Participate?* eds. Markus Miessen and Shumon Basar. Cambridge: MIT Press, 2006: 173-186.
- . "Global Art: Rewritings, Transformations, and Translations: Thoughts on the Project GAM." *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. eds. Hans Belting and Andrea Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009: 74-87.
- . "Globalization and Contemporary Art." *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2013: 20-27.

- Weir, David. *Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1997.
- Weisenfeld, Gennifer Stacy. *Mavo: Japanese Artists and the Avant-garde, 1905-1931*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Weiss, Rachel et al., *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989: Exhibition Histories, vol. 2*. London: Afterall, 2011.
- Wollin, Joseph R. "Brian Jungen: Casey Kaplan." *Modern Painters*. Issue 20 No 5, 2008: 93.
- Woodcock, George. *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Wu, Chin-Tao "World's Apart: Problems of Interpreting Globalised Art." *Third Text*. Vol. 21, Iss. 6, 2007: 719-731.
- Zenker, E.V. *Anarchism: A Criticism and History of the Anarchist Theory*. New York: The Knickerbocker Press, 1897.
- Zijlmans, Kitty. "The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System." *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. eds. Wilfred Van Damme and Kitty Zijlmans. Amsterdam: Valiz, 2008: 135-150.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la generosa financiación del Consejo de Investigación de Ciencias Sociales y Humanidades, la Corporación de Energía de Canadá, la Familia Dorada, la Asociación de Estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, la Escuela de Estudios de Posgrado, el Departamento de Historia del Arte y la Universidad de Concordia.

Extiendo tanto mi agradecimiento como mi gratitud a mi supervisora, la Dra. Johanne Sloan: esta tesis no existiría en la forma en que lo hace si no fuera por su guía. Extiendo mi agradecimiento a mi comité, la Dra. Catherine MacKenzie y la Dra. Annie Gerin, cuyos comentarios y consejos han sido fundamentales para el desarrollo de la tesis completa. Doy las gracias al examinador externo, el Dr. Jonathan Harris, por su apoyo positivo al proyecto y sus comentarios. Por último, agradezco a la lectora fuera del departamento, la Dra. Elena Razlogova.

Quisiera agradecer a: Dra. Alice Ming Wai Jim, Dra. Marie Fraser, Dra. Sherry Farrell Racette, Dra. Loren Lerner, Dra. Margaret Dikovitskaya, Dra. Kristina Huneault, Dra. Cynthia Hammond, Dra. Anna Waclawek, Dra. Allan Antliff, Dra. Patricia Leighten, Dr. Mark Clintberg, Dra. Martha Langford, Dra. Anne Whitelaw, Robert Gifford, Kathryn Simpson, Dina Vescio, Rheal Lanthier, Francois St-Jacques, Michael Patten, Eve De Maria Longchamps, Robin Simpson, Andrew Dadson, Sophie Jodoin, Sarah Dobbs, Glyn Williams, Janne Williams, Tatiana Mellema, Jennifer LaPierre y la clase *Arte, anarquismo y vanguardia*.

A mis amigos: Juan Norena, Graham Landin, Rob Inch, Maya Beaudry, Dan Pelissier, Spoiler, Kevin Keegan, Les Ramsay, Colleen Heslin, Jessie Corcoran, Aidan O'Neal, Kate Wong, Briana Oversby, Katerina Legasse, Anna Edell, Karmen Mantha, Louie Bouvier, Sarah Dennis, Jeska Slater, Paul, Michael Last, Elizabeth Nijdam, Ben Marvin, Johnny Burgess, Adam Shaw, Emma LaMorte, Ryan Smith, Dave Pullmer, Kristina Jaggard, Katrina Niebergal, Chad Murray, Soledad Muñoz, Will Griffin, Tim Bishop, Sarah Haslett, Matt Aiken, Scotty MacDonald, Martin Williams, Line Williams, Rhys Williams... Parece que no puedo encontrar lo que estaba buscando... y a mis compañeros del pacto de doctorado... que idea tan tonta.

A mis padres, Jo-anne y Ken Rattray: gracias por todo.

A mi esposa Lael Williams y nuestra hija Rosemary-Eloise:

los quiero mucho a los dos. Lael, estoy muy agradecida por el apoyo y el aliento que me has brindado durante el curso de mis estudios de doctorado.

Dedico esta tesis a los recuerdos de mis queridos amigos y familiares: Maria–Clare Grace Kuipers, Kildare Dobbs, mi tío, Donald Harding y mi abuela, Marion Patricia Rattray.