

ESTÉTICA Y PENSAMIENTO ANARQUISTA. APORTES, LÍMITES Y TENSIONES ENTRE LAS VANGUARDIAS Y LOS NUEVOS MOVIMIENTOS URBANOS

Oswaldo Baigorria
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
baigorria_o@hotmail.com

Resumen

Los vínculos entre el anarquismo y las vanguardias de renovación estética fueron casi siempre complejos y contradictorios, según se observa en los debates y antagonismos artístico-políticos con las esferas de lo estatal y contra-estatal a lo largo del siglo xx. En parte porque los primeros autores anarquistas, además de proponer formas de pedagogía popular apoyadas en las convenciones del realismo, postulaban que en el arte clásico y en su relación con los ciudadanos de la antigüedad y el medioevo podían hallarse modelos para diseñar una sociedad libre e igualitaria, los movimientos libertarios no pudieron asimilar fácilmente los gestos rupturistas e innovadores de las vanguardias. No obstante, en las últimas décadas irrumpieron modalidades de intervención urbana de nuevas generaciones que, por un lado, cuestionaron la noción de qué es arte y por el otro aceptaron distintos niveles de conflicto y coexistencia con el Estado. Estos nuevos movimientos desplegaron banderas aportadas por el anarquismo, en particular, aquella compartida con las vanguardias estéticas que postula que, más allá del dominio de los especialistas, todos pueden ser artistas.

Palabras clave: estética, vanguardias, anarquismo.

Introducción

Como un Ave Fénix, el animal político reconocido por sus banderas negras y su letra "A" resurge a veces con acciones directas, semi-insurreccionales, de destrucción de propiedades y de símbolos del poder en movilizaciones contra la guerra, las corporaciones y el abuso policial en casi todo el mundo urbano, aunque también en intervenciones y discursos de corte antiautoritario en los campos de la comunicación, la música joven y las artes visuales y escénicas, desde los grafitis y otras formas del llamado "street art" hasta la circulación horizontal de información en blogs y la piratería digital de bienes de consumo en internet.

La heterogeneidad de ideas y creencias de muchos de los que, en las jóvenes generaciones, se sienten atraídos por símbolos y consignas anarquistas así como por las posibilidades técnicas de expresividad masiva en el mundo de las artes y las comunicaciones ha producido un conjunto de discursos y gestos político-culturales (o más bien contraculturales e incluso antipolíticos, en el sentido de rechazo a la política profesionalizada y representativa) que recupera temáticas de la tradición anarquista como la libertad creadora, la descentralización, la democracia directa y deliberativa, la comunidad horizontal y sin jerarquías, la cooperación en bandas o grupos de afinidad, la expropiación y apropiación de bienes privados, la actividad al margen y en contra de las instituciones del Estado, entre otras. Con todo, la aproximación corriente a esos temas discutidos por los principales autores anarquistas del siglo xix y xx parece ser de carácter más bien intuitivo y "por olfato" más que basándose en lecturas rigurosas. Tal vez por ello muchos de los nuevos activistas puedan suponer que anarquía significa "ausencia de autoridad" o "ausencia de control" sin tener en cuenta la opinión de esos autores acerca de estas y otras cuestiones. A lo largo de su historia, los anarquistas fueron conocidos más como sujetos de acción que como teóricos, sea por sus grupos inclinados a la expropiación armada y al atentado (los célebres "tira bombas") como por sus experimentos comunitarios y

cooperativistas no violentos. Asimismo, sus intervenciones intelectuales fueron en gran medida producidas por la urgencia de contar con herramientas didácticas y de propaganda, lo cual redujo de alguna manera la difusión de sus aportes analíticos para el desarrollo de un pensamiento crítico. No obstante, las reflexiones sobre estética de los principales pensadores anarquistas tuvieron cierto impacto en el campo cultural pese a haber sido menos conocidas que las de aquellos pensadores cuyos fundamentos teóricos se encuentran en el marxismo y su área de influencia, como Georg Lukács y Theodore Adorno. Por tratarse de una corriente constituida en torno a un discurso y una práctica radical en torno a la libertad, el anarquismo ha sostenido desde sus orígenes un vínculo estrecho –si bien no exento de tensiones– con los movimientos de renovación estética desde fines del siglo XIX y a lo largo del XX. Si bien no hubo autores anarquistas que se ocuparan exhaustivamente de la estética en cuanto teorización acerca del arte, diversos textos se ocuparon de la actividad artística en tanto hecho social y esfera autónoma o de resistencia. Un somero recorrido por los ejes básicos del pensamiento anarquista nos permitirá observar sus aportes en cuestiones de estética así como el carácter, los límites y las tensiones que aparecen en sus vínculos con las vanguardias históricas y los nuevos movimientos de intervención artístico-política.

Temperamento e ideología

Ante todo, debemos distinguir al anarquismo como ideología del anarquismo como temperamento o sensibilidad. Este último, que algunos llamarán anárquico y otros, quizá más apropiadamente, libertario, puede rastrearse en distintas épocas de la historia antigua y medieval, según Cappelletti y otros autores (1). Pero en tanto ideología o conjunto de representaciones e ideas acerca de la realidad, el anarquismo nace en la primera mitad del siglo XIX. Como el marxismo, sus presupuestos o puntos de partida se encuentran en la Revolución Francesa, el ascenso de la burguesía al poder político y el desarrollo del capitalismo industrial con su vasto proletariado. Relacionado con el llamado socialismo utópico, ese conjunto o archipiélago de ideas se complejiza a lo largo de su historia al interactuar con modos de comportamiento y sensibilidad de corte antiautoritario, contracultural, proclives a la rebeldía y a la insumisión que, sin ser anarquistas en sentido estricto, tienen influencias del ideario ácrata. Entre las décadas de 1950-60 y la aparición del movimiento anti o alterglobalización de los 90, parte de esa sensibilidad contracultural se constituyó en términos anárquicos o filoanarquistas, con expresiones heterogéneas en la mayoría de las ciudades occidentales, que van desde los Black Blocs hasta las movilizaciones carnavalescas de Reclaim the Streets contra el comercio mundial, incluyendo las ocupaciones territoriales de bandas o grupos tribales –autogestionarios en teoría– cuyas intervenciones urbanas pueden ser de interés tanto estético como político.

También es necesario advertir que, desde la perspectiva de sus primeros pensadores, anarquismo no significa negación de todo poder o autoridad ni mucho menos ausencia de orden. Pierre-Joseph Proudhon, probablemente el primero en utilizar la palabra “anarquista” en un sentido positivo, no peyorativo (aunque luego prefirió sustituirla por “mutualista”), describió en *¿Qué es la propiedad?* al poder colectivo del trabajo asociado como una fuerza productiva mayor que la simple suma de esfuerzos individuales. El orden inmanente que surge de esa asociación de productores y trabajadores organizados para cooperar en el desarrollo de la vida humana sería lo opuesto al orden trascendente, externo, que se impone desde fuera por la fuerza militar, política y económica, como hace el Estado en la sociedad de clases. Para Proudhon, no es la autoridad en sí misma sino el Estado, como representante de la máxima concentración de poder y dominio, aquello que los anarquistas cuestionan y deslegitiman por principio. El Estado sería la imposición de un orden falso y aparente que niega la capacidad de los individuos de autoorganizarse en forma soberana, mutua y espontánea.

Así también se cuestiona a Dios y a los representantes de su soberanía sobre los seres humanos, llámense sacerdotes, señores

de la tierra, la industria o el comercio. El orden estatal, capitalista y eclesiástico son aspectos indisolubles de la crítica anarquista: de allí la consigna “ni Dios, ni amo, ni Estado”. Mijail Bakunin, quien radicalizó el programa mutualista de Proudhon hacia un colectivismo libertario, defendió en *Dios y el Estado* la idea de esa fuerza social colectiva que no obedece a ninguna autoridad trascendente, fija, constante y universal, sino a las “leyes naturales” del mundo físico y social. En ese mismo texto, Bakunin defiende la autoridad apoyada en el saber de especialistas en las profesiones y oficios como una autoridad que no es impuesta por nadie ni nada más que el propio razonamiento (2). Por su parte, Piotr Kropotkin también fundamentó en términos biológicos e históricos la idea de ayuda mutua y la doctrina del comunismo libertario y antiestatal que hoy conocemos como anarco-comunismo, doctrina que luego Errico Malatesta desarrollaría en su obra y en su vida militante de modo pragmático, promoviendo tanto las luchas obreras y campesinas como las experiencias comunitarias y cooperativas de propiedad y organización social.

De modo que los ejes básicos que guían al pensamiento anarquista son un cuestionamiento al Estado y a las formas jerárquicas de organización del poder –que incluye la crítica a la idea de un Ser Supremo (llámese Dios o de otra forma) regente sobre la existencia concreta de los individuos– y una reivindicación de la igualdad social junto a la defensa de la libertad individual. Debe notarse que en este pensamiento –con la excepción de protoanarquistas como Max Stirner y algunas lecturas anarcoindividualistas derivadas a partir de su influencia– no sólo no existe tensión entre libertad e igualdad sino que tampoco se concibe la libre realización personal sin cooperación y ayuda mutua entre pares o iguales emancipados de la opresión de elites políticas o sociales (3). Ambos ejes –el cuestionamiento al Estado y la defensa de la libertad asociada a la igualdad– han convertido a los anarquistas en enemigos del socialismo autoritario en sus distintas variantes a lo largo del siglo xx aunque también en críticos de las socialdemocracias que, en su gestión de las economías capitalistas, tienden a aceptar diversos niveles de desigualdad de clases.

En cuanto al carácter de clase de la ideología anarquista, se trata de una cuestión que ha sido discutida no sólo desde la calificación (o, más bien, descalificación) marxista de Proudhon como “pequeño burgués” y ante el hecho de que el anarquismo despertó interés en otros sectores –campesinos, bandidos, vagabundos, bohemios, artesanos, artistas, etc.– distintos de la clase obrera industrial (aun cuando toda historia del anarquismo debe tomar en cuenta la popularidad de esta ideología entre vastos sectores obreros urbanos hasta 1940). Si bien es un tema que aquí nos excede, puede especularse con que la adhesión histórica de diversos sectores sociales subalternos al anarquismo podría ser una muestra del carácter amplio, pluriclasista y no dogmático de este ideario. Mucho antes que el marxismo, el anarquismo habría aceptado que, en determinadas circunstancias, el proletariado industrial puede dejar de ser el sujeto predominante del cambio social y que las banderas de la libertad y la igualdad pueden ser recogidas por otros sujetos colectivos, entre ellos las minorías sexuales o étnicas discriminadas y/o excluidas. En ese sentido también podría argumentarse que el anarquismo, lejos de ser una “ideología de la clase obrera”, sería una ideología de todas las clases oprimidas dispuestas a emanciparse sin oprimir ni dominar a otras clases o grupos (4).

Pedagogía y función del artista

Como ideología y como temperamento antiestatal, igualitarista y libertario, el anarquismo tuvo un impacto de importancia sobre las prácticas artísticas desde fines del siglo xix en adelante, encontrando un campo fértil de expansión en las tensiones de los artistas con el mundo de las corporaciones e instituciones oficiales. Del mismo modo que la crítica a los dogmas religiosos (incluido el trabajo como dogma de servidumbre), la defensa del amor libre, la igualdad de la mujer, la autogestión de la propia vida y el arte de vivir sin dominación son banderas históricas de los anarquistas que a lo largo del tiempo fueron adoptadas por otros movimientos –siendo la originalidad del anarquismo el haberlas sostenido no en forma aislada y particular sino en su

conjunto– (5), sus ideas sobre estética y libertad creadora también fueron apareciendo en distintos contextos. Entre ellas, cabe destacar la noción de “educación para la libertad” y la de “educación por el arte”.

La educación para la libertad, una herencia de la filosofía de la Ilustración también compartida con los llamados socialistas utópicos, como Owen y Fourier, fue una pedagogía concebida por los primeros anarquistas como vehículo de transformación social. La pedagogía libertaria propuesta por Bakunin y luego desarrollada por la Escuela Moderna de Francisco Ferrer y Guardia suponía una crítica antiestatal, antimilitarista, anticlerical y antipatriarcal fundamentada en una concepción que aspiraba a ser científica y materialista en oposición al ideal cristiano e idealista-liberal. También otros autores como Ricardo Mella defendieron una pedagogía autónoma y libertaria para formar espíritus libres y críticos, idea que por otra parte encontramos en experiencias de educación comunitaria alternativa del siglo xx. En ellas también podrá hallarse la noción anarquista de educación por el arte. La educación por el arte –título de un libro del poeta y crítico de arte Herbert Read– es una forma didáctica vinculada al desarrollo de la sensibilidad estética que sostiene el derecho humano a la creación artística (incluidos el trabajo artesanal y no alienado) como expresión de la autonomía y soberanía personal frente al sistema dominante. Un derecho que se sostendría sobre dos principios básicos: el arte como expresión de la libertad creadora y como expresión de la vida social de un pueblo o comunidad. Por cierto, estos dos principios con frecuencia han entrado en colisión o tensión en las prácticas concretas del campo político y cultural. Conflictos que han dado lugar a debates entre la propuesta de autonomía artística, las aspiraciones de las minorías y las necesidades pedagógicas de la sociedad como un todo. Algunos de esos debates se mantuvieron a lo largo del tiempo y otros perdieron vigencia a medida que las instituciones estatales fueron debilitándose en las últimas décadas del siglo xx ante el poder de las corporaciones multinacionales.

Para Kropotkin, en su obra *El apoyo mutuo* (también traducida como *La ayuda mutua*), la consolidación del Estado moderno coincidió con el llamado “individualismo burgués” y la decadencia o agotamiento del arte que a partir de ese momento deja de ser expresión de la comunidad para ser síntoma de la individualidad del artista aislado en su “torre de marfil”. Parcialmente influenciado por una nostalgia hegeliana de lo épico, lo sagrado o lo universal del arte clásico, Kropotkin argumentaba que sólo podía hallarse un arte “con grandeza” en las antiguas ciudades griegas y en las comunas medievales, donde todas las artes y artesanías, desde la creación y recitación de poemas hasta el cincelado de metales preciosos, los tejidos y la arquitectura de templos y catedrales, habrían sido expresión de la fraternidad y la armonía ciudadana. Ese arte “poseía una audacia que pudo ser lograda sólo merced a la lucha atrevida de las ciudades contra sus opresores” y “nunca constituía el designio de un individuo para cuya realización trabajaban miles de esclavos... sino toda la ciudad tomaba parte en su construcción” (6). El artista en la modernidad sólo podía aspirar a recuperar aquella autenticidad perdida mediante la renuncia al aislamiento individual y el rechazo de la neutralidad para comprometerse con la causa de los oprimidos y explotados. Uno de los principales referentes de este “compromiso del artista” en el campo literario fue el escritor ruso León Tolstoi quien, pese al tradicional ateísmo anárquico, pudo articular su orientación libertaria con la búsqueda de una verdad trascendente en la mística y la ética de influencia cristiana. Tolstoi no sólo supo describir el mundo de extrema pobreza de los trabajadores rusos en sus ficciones sino que difundió mediante artículos sus ideas sobre el arte como vehículo hacia la verdad. Contra la idea burguesa del “arte por el arte”, se embanderó en la propuesta de un “verdadero arte” capaz de ser “accesible a todos” que circulaba en los periódicos anarquistas de la época (7).

La tensión entre el ideal de autonomía artística y la servidumbre que la sociedad pretendía imponer al artista fue resuelta por los anarquistas históricos algunas veces mediante el recurso a concepciones de corte populista que podrían asociarse al llamado “realismo socialista”, esa forma de pensamiento único en temas estéticos que se impuso en la Unión Soviética antes de la Segunda Guerra Mundial. Si bien terminaron siendo víctimas de este dogma, muchos militantes libertarios fueron seducidos por

el postulado de que el artista es "sólo" un trabajador y por lo tanto debe integrar su obra a la lucha por la emancipación de la clase obrera y el pueblo, llevándolos a justificar la exclusión de toda obra de arte que no fuese convencional y pedagógica. Sin embargo, el aumento del control estatal sobre la vida social y cultural después de la revolución rusa encontraría cada vez más seguido a anarquistas y artistas de vanguardia en la misma trinchera. En la Unión Soviética de los años 20 y 30, la persecución a poetas como Vladimir Maiakovski y Boris Pasternak, entre otros, se realizó en nombre del dogma del realismo y bajo las acusaciones de formalismo, subjetivismo, "individualismo pequeño burgués" y "desviación ultraizquierdista". Lo cual coincidía con la tendencia hegemónica de época en el campo cultural europeo que, en los países en los que emergió el nazi-fascismo, promovía el control estatal de la producción artística para que sirviese al fin de "educar al pueblo".

Por esos mismos años, Herbert Read, un anarquista primero fascinado y luego desilusionado por la revolución rusa, intentó resolver de un modo original las tensiones entre libertad creadora y compromiso con las causas populares a través de su ideal de educación por el arte. El colectivismo forzado, la industrialización masiva bajo intervención del Estado y la utilización de las artes para servir a fines políticos totalitarios eran, según Read, síntomas de la decadencia cultural de Europa. Por el contrario, "la educación por el arte no prepara a los seres humanos para el trabajo mecánico, para los movimientos requeridos por la industria moderna, ni los concilia con un ocio carente de propósitos constructivos" (8). Read, apoyándose en el concepto hegeliano de alienación, postulaba que la pérdida o atrofia de la sensibilidad artística estaba relacionada con la masificación, la industrialización y la división del trabajo que imponía la civilización moderna, diestra en manipular la "mente colectiva" para una satisfacción banal mediante el entretenimiento, en un camino que llevaba a la sociedad contemporánea cada vez más lejos del ideal comunitario griego o medieval. Por cierto, la alternativa ante esa decadencia ya no podría ser el retorno al modelo de las comunidades de antaño sino el desarrollo de la libertad creadora del artista en tanto individuo.

En coincidencia parcial con las ideas de Walter Benjamin sobre el carácter anticipatorio del arte, Read afirmaba con optimismo que el artista era un elemento revolucionario y prácticamente un eterno factor de perturbación: "El artista, en la medida de su grandeza, siempre se enfrenta a lo desconocido y de esta confrontación nos trae algo nuevo, un nuevo símbolo, una nueva visión de la vida... El artista es importante para la sociedad no para hacerse eco de opiniones recibidas o por dar clara expresión a los confusos sentimientos de la masa... El artista es el individuo que trastorna el orden establecido" (9). Utilizando el término "artista" también como sinónimo de poeta o visionario, Read rescató para el anarquismo la noción de "aristocracia del intelecto", con la que designaba a aquellos que tendrían una "sensibilidad superior", un "conocimiento interior" y que estaban alejados de las masas no por prejuicio de clase sino porque "sólo pueden ejercer sus facultades desde cierta distancia, en soledad" (10). Podría decirse que así justificaba cierto elitismo de la comunidad de artistas frente al resto de la sociedad, pero de hecho Reid no confería a esa elite ningún poder especial sobre los demás, excepto el estatuto simbólico que proviene del respeto por poseer los dones de la profecía y la imaginación (11).

Esta concepción condujo a Read a defender, en contra del dogma del realismo socialista, a artistas abstractos como Vasili Kandinski, así como a Paul Klee, Hans Arp y otros que el autoritarismo de la época no vacilaría en condenar como "anarquistas" o "nihilistas" por su adscripción a concepciones subjetivistas del arte en tanto expresión del mundo interior.

Las vanguardias, el Estado y la revolución

De todas maneras, más allá de los rótulos condenatorios que pudieran recibir determinados artistas, la relación entre los movimientos llamados de vanguardia artística y los militantes anarquistas fue más bien conflictiva y contradictoria. Esas vanguardias, desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, sostuvieron una relación de beligerancia y coexistencia con un Estado que pretendía controlar la educación y el acceso de la población a las artes. La rebelión de los

impresionistas, liderada por Edouard Manet entre otros, atacó tanto al realismo como al control estatal de las instituciones artísticas y reivindicó la autonomía de los artistas frente al Estado. Los posteriores movimientos de vanguardia, desde los expresionistas hasta dada y surrealistas, pasando por fauvistas, cubistas, futuristas, etc., mantuvieron distintos niveles de enfrentamiento con los estados europeos y las tradiciones de estética dominantes, en particular el realismo.

Por su parte, los activistas libertarios no desarrollaron una solidaridad inmediata y automática con esos movimientos, en particular porque el anarquismo, por principio, no podía adherir al concepto de vanguardia, tanto en política como en las artes. Este concepto, desarrollado por Lenin en años previos a la revolución rusa, partía de la premisa de que el proletariado no podía desarrollar por sí mismo la conciencia suficiente para la transformación social, por lo cual se precisaba que el conocimiento le fuese introyectado "desde fuera" por un sector de elite intelectual (la *intelligentzia*, generalmente de origen pequeño burgués) que pudiese funcionar como fuerza de avanzada o vanguardia. Los anarquistas, por el contrario, desconfiaban de la autoridad de toda elite autoproclamada guía o conducción y confiaban plenamente en el desarrollo espontáneo de las formas de autoorganización de base de los sectores populares. Su enfrentamiento con los partidos marxistas-leninistas se desplegó justamente en torno a esa diferencia crucial entre la idea de una "vanguardia dirigente" versus la "autonomía" de la clase obrera y el pueblo.

Ejemplos de la relación entre anarquistas y vanguardias estéticas pueden encontrarse en Argentina a partir de la confluencia impulsada en los años 20 por el crítico Atalaya en las revistas *Acción de Arte* y *La Campana de Palo* y en el *Suplemento semanal de La Protesta*, en las que colaboraba el compositor Juan Carlos Paz y se promovía a las nuevas tendencias artísticas internacionales en contra del "arte nacional" (12). Con todo, los debates y alianzas provisorias de mayor intensidad se desplegaron entre anarquistas y surrealistas. En México, la unidad anarco-surrealista fue propulsada por el propio André Breton, quien en los años 20 había adoptado al marxismo como principal orientación política aunque luego, ante la represión desatada por Stalin, se desplazó hacia posturas más libertarias. En 1938, la firma de Breton del Manifiesto para un Arte Revolucionario Independiente que proponía un "régimen anarquista de libertad individual", llamó la atención de artistas y activistas e impulsó una breve confluencia entre surrealistas, anarquistas y marxistas (13).

Había una base profunda aunque inestable para ese vínculo, sobre todo por el interés de los surrealistas en un "retorno de lo reprimido" (el inconsciente, lo onírico, lo primitivo, lo siniestro) capaz de desestabilizar las normas estéticas y el orden social (14). En Francia, el periódico *Le Libertaire*, de la Federación Anarquista, obtuvo entre 1951-53 la colaboración regular de casi todos los surrealistas conocidos, como el propio Breton, Octavio Paz, Maurice Nadau, Benjamin Péret y Man Ray, entre otros. Las críticas al realismo en literatura y a las técnicas tradicionales en pintura, la exaltación del poeta como un luchador contra toda opresión, los ensayos sobre el sueño y la revolución, la inclusión del ideal de la anarquía como parte del mundo surrealista fueron algunos de los resultados de ese vínculo. Este, sin embargo, terminó por romperse cuando los activistas libertarios más inflexibles, partidarios de un arte social, concreto, realista y popular, acusaron a los surrealistas de "esoterismo" y de pretender autoerigirse como las voces del "arte oficial" del anarquismo (15). De nuevo, el rechazo de los anarquistas por las elites que intentaban imponer sus ideas de avanzada sobre los sectores populares, combinado con ciertas nociones tradicionales sobre estética y pedagogía social, operó como obstáculo para una alianza más sólida.

En líneas generales, puede decirse que aquello que los anarquistas percibían como "elitismo" entre los artistas de vanguardia sería un obstáculo permanente para la relación entre las luchas sociales de inspiración libertaria y los movimientos de renovación estética. Con estos últimos, los anarquistas podían coincidir, en mayor o menor grado, en cuanto a una crítica al Estado, a las instituciones oficiales y al arte "burgués" convencional, además de compartir la idea de que el arte podía o debía ser integrado a

la vida cotidiana y que –en contra de la especialización y las diferencias sociales– podía ser “hecho por todos”. Pero, en parte por influencia de los mencionados escritos de Proudhon, Kropotkin y Tolstoi sobre el arte clásico, medieval y popular, no se advierte en las publicaciones anarquistas de época una asimilación de los gestos anarcoindividualistas de ese artista único y original como fue Marcel Duchamp, más cercano a las ideas de Max Stirner que a las de Bakunin. La apuesta de Duchamp, paradigma de la renovación quizá más radical en la historia del arte del siglo xx, puso en cuestión a través de sus objetos “ready-made” y sus intervenciones sobre obras ya existentes la idea misma de qué es el arte, desplegando a su modo la bandera de que todos podían ser artistas. Que las vanguardias se hubieran rebelado contra los sistemas convencionales de representación de la realidad, y hasta contra la idea misma de que existiese una “realidad” que pudiese ser representable, también fue un hecho contestatario de magnitud en el campo cultural pero que sólo podría ser integrado a la historia de la insumisión libertaria sobre la base de cierta renuncia de los activistas a la necesidad de una pedagogía popular basada en el arte tradicional.

Por último, la integración del surrealismo y de otras propuestas de vanguardia al arte oficial hegemónico y a la industria cultural –según la describieron Horkheimer y Adorno– dificultó aún más la relación entre el anarquismo y la crítica artístico-política. Al fin de la Segunda Guerra Mundial las ideas de vanguardia en las artes empezaban a mostrar señales de agotamiento mientras eran progresivamente domesticadas en su integración al museo, la publicidad, la indumentaria y los medios masivos de comunicación. Al reducir el arte a una función utilitaria, al servicio de la satisfacción de los consumidores, las industrias culturales erosionaron la capacidad de resistencia de las vanguardias y destruyeron toda ilusión de autonomía en el campo de la estética, una ilusión ya cuestionada desde el siglo xix con la expansión de la reproductibilidad técnica de las obras de arte, como lo analizó Benjamin.

El “arte de vivir” en coexistencia con el poder político

Cuando, durante los años 60 y 70, comenzó a rescatarse el espíritu de resistencia de las vanguardias en el contexto de veloces modificaciones en las costumbres y una creciente radicalización política, la discusión sobre el vínculo entre autonomía del arte y activismo social se desplegó en términos que para los anarquistas no debían ser ajenos ni novedosos. Las llamadas neovanguardias volvieron a afirmar la función del arte como denuncia del presente y anticipación de un futuro posible. Y lo hicieron desde posiciones autonomistas, libertarias, antiautoritarias. Los letristas, grupo post-surrealista iniciado en 1945 que articulaba poesía con performances, junto con el grupo COBRA, la Bauhaus Imaginista y otros, confluyeron en la Internacional Situacionista fundada por Guy Debord con la propuesta de superar las viejas antinomias entre arte y vida cotidiana, abolir la representación y la especialización promovidas por la “sociedad del espectáculo” y apostar a una transformación radical de la existencia, de modo que la vida misma deviniese en obra de arte. Sin identificarse directamente con el anarquismo e incluso criticando la tradición anarco-insurreccionalista, los situacionistas fueron promotores del clima cultural libertario que encendió la chispa del Mayo Francés del 68 y ayudaron a diseminar por todo el mundo algunas prácticas de las vanguardias históricas, como la intervención y el “détournement” (desvío o tergiversación del texto y/o la imagen), prácticas que más tarde también fueron rescatadas por grupos artístico-políticos en las llamadas intervenciones urbanas de las últimas décadas del siglo xx.

En ese campo fértil para la insumisión como fueron los años 60 y la primera mitad de los 70, las prácticas anarquistas de autoorganización de base y resistencia al Estado pudieron florecer en forma simultánea y complementaria a la innovación artística. Pero, acaso por cierto anti-intelectualismo entre muchos activistas durante tiempos que llamaban a “la acción”, no se observó el desarrollo de un pensamiento anarquista específico sobre las mutaciones estéticas de la época. Por otra parte, la derrota e integración de varias insurgencias de aquellos años y el fracaso del socialismo autoritario en Europa hasta su caída a fines de la década del 80 cancelaron el ciclo histórico de la “época de la revolución” iniciado a fines del siglo xviii, un ciclo que había acompañado al anarquismo desde sus orígenes.

En las últimas tres décadas del siglo xx proliferaron “los anarquismos” menos como formas de pensamiento y praxis política que como modos de existencia y discursos de afirmación de la identidad entre sujetos autoproclamados seguidores o admiradores de los referentes anarquistas del siglo xix y principios del xx, aunque sin haber estudiado en profundidad a esos autores canónicos. En esta última etapa, el anarquismo se desarrolló más como un “arte de vivir contra la dominación” (16) que como una teoría y una práctica para la revolución, tal como lo había sido en el pasado.

Ese “arte de vivir” (expresado en comunas y otras experiencias convivenciales, en el rechazo al matrimonio, al trabajo asalariado y a la educación en instituciones formales, etc.) tuvo una relación insoslayable con los llamamientos de las vanguardias históricas a superar la división entre arte y vida y con la tradición bohemia de proponer que la vida misma se transforme en obra de arte (17). Debe notarse, sin embargo, que la exigencia de diseñar la propia vida como ejemplo ético de una sociedad libertaria y de mantener una coherencia existencial entre fines y medios no siempre dio resultados felices y tampoco fue garantía para una producción intelectual o artística a la altura de las expectativas.

En este contexto, las cruces ocurridas entre las prácticas artísticas colectivas y el activismo anticapitalista global de fines del siglo xx y principios del xxi pueden ser pensadas como expresión de un “neanarquismo” parcialmente continuador de los movimientos sociales libertarios, en épocas de debilitamiento o extinción de las expectativas revolucionarias del pasado, y también como un rescate de la tradición de eventos de “performance” que van desde el dadaísmo y el futurismo hasta los “happenings” de los años 60. El crítico Brian Holmes ha revisado esas formas de intervención urbana “geopolítica” y “geopoética” que, a su entender, cuestionan las formas convencionales de representación tanto en la política como en las artes. En sus investigaciones sobre grupos artístico-políticos europeos como Ne Pas Plier, The Yes Men, Reclaim the Streets y otros, además de las revueltas juveniles de los últimos años en Francia y Grecia, Holmes ha destacado la dimensión estética y comunicativa del activismo político contemporáneo, cuya propuesta de la acción directa como “una de las bellas artes” habría transformado la relación entre artistas, intelectuales y movimientos sociales. Según Holmes, esas transformaciones pueden observarse en las formas abiertas, horizontales y no jerárquicas de organización colectiva, así como en la insistencia de los artistas en descubrir líneas de fuga de los sistemas institucionalizados de canalización y control de la circulación de obras de arte. Tales modalidades y propuestas de contenido libertario se darían en planos micropolíticos y minoritarios, por cierto, ya que, para Holmes, “hoy en día es ilusorio pensar que se puede existir totalmente fuera de los procesos mayoritarios de gobierno y de gobernabilidad” (18). La aceptación de que no es posible cambiar totalmente las condiciones macropolíticas de existencia, o –en términos del anarquismo histórico– de que ya no es posible proponerse “abolir el Estado”, parece una parte constitutiva de la mayoría de las corrientes anarquistas contemporáneas, en sus diversas expresiones de “nicho”: anarco-feministas, anarco-queers, eco-anarquistas, etc. Si se considera al anarquismo, según propone el ensayista y militante histórico Tomás Ibañez, más como un conjunto de prácticas y formas de ser que como una ideología, puede observarse que ese conjunto ha penetrado de manera difusa en amplios movimientos sociales informales (ecologismo, despenalización de drogas, abolición de psiquiátricos, etc.). Pero incluso en sus vertientes más ideologizadas, muchos anarquistas hoy aceptan estrategias de tipo reformista, estrategias que implican la coexistencia con el Estado al mismo tiempo que impulsan una “libertarización del poder político” y el desarrollo de “esferas de influencia” en dirección hacia un polo de “poder político libertario” (19). Al mismo tiempo, el interés del pensamiento anarquista por microsociedades sin Estado que ofrecerían ejemplos de una existencia libertaria, así como por movimientos sociales de inspiración anárquica difusa, ha permitido en los últimos años el desarrollo de cierta “antropología anarquista”. El antropólogo David Graeber ha observado esos comportamientos en sociedades llamadas primitivas así como en grupos modernos que proveen ejemplos de “contrapoder” o incluso de “poder dual” ante los modelos estatales hegemónicos (20). Toda esta heterogeneidad de formas asociativas abre posibilidades para nuevas líneas de investigación en torno a las prácticas

artísticas y las propuestas estéticas en condiciones de existencia fuera de la esfera estatal o tendiente a la "libertarización" del poder político. Puede observarse que la tradicional articulación anarquista entre la crítica al Estado y la crítica a la desigualdad de clases se ha visto afectada y alterada con el paso del tiempo y las cambiantes condiciones de existencia en la sociedad capitalista de fines del siglo xx y principios del XXI, cuando las instituciones estatales parecen débiles, doblegadas o en conflicto ante el poder de las corporaciones globales. Por un lado, las presiones sobre los jóvenes artistas para la obtención de subsidios y beneficios originados en fondos públicos como alternativa de supervivencia en una sociedad cada vez más mercantilizada desplaza hacia otros paradigmas la tradicional discusión sobre autonomía vs. integración al sistema. Por el otro, los problemas que plantea a los nuevos anarquistas la adscripción a posiciones anti-Estado en un contexto de desregulación, privatizaciones y profundización de las desigualdades sociales, todo ello acompañado de crisis financieras y energéticas que demandan mayor intervención estatal, son muchas veces soslayados por las prácticas artístico-políticas de intervención callejera; de nuevo, en este caso también la acción directa pasa por sobre el análisis y el desarrollo del pensamiento crítico.

Para concluir

El temperamento libertario, antiautoritario, que se halla históricamente imbricado con el pensamiento anarquista tuvo consecuencias en los debates sobre estética y en las conflictivas relaciones de los artistas de vanguardia con las esferas de la política estatal y contra-estatal desde fines del siglo XIX hasta el presente. Mientras los primeros pensadores anarquistas postulaban que en el arte clásico y en su relación con los ciudadanos de la antigüedad y el medioevo se hallarían referencias para diseñar una sociedad libre e igualitaria –y por lo tanto allí se encontrarían los mejores ejemplos para una "educación por el arte"–, la mayoría de los activistas históricos no pudo asimilar fácilmente los gestos rupturistas e innovadores de las vanguardias estéticas. La confluencia entre las neovanguardias y los neoanarquismos de las últimas décadas del siglo XX también se realizó bajo condiciones que en parte reprodujeron aquellas tensiones del pasado. No obstante, modos de sensibilidad de inspiración anárquica continuaron irrumpiendo en las intervenciones artístico-políticas de nuevas generaciones que, incluso aceptando diversas formas de convivencia con el Estado, cuestionan la noción de qué es arte y sostienen, a su modo, las banderas configuradas por los aportes históricos del anarquismo; en particular, aquella consigna compartida por anarquistas y vanguardias artísticas que postula que, más allá del dominio de los especialistas, todos pueden ser artistas.

Notas

- (1) "El anarquismo tiene... una larga prehistoria, pero su formulación explícita y sistemática no puede considerarse anterior a Proudhon". Cappelletti, A. *La ideología anarquista*, p.9. También en *Prehistoria del anarquismo*, pp. 9-11. Véase además a D'Auría, A. *El anarquismo frente al derecho* y Furth, R. *Formas y tendencias del anarquismo*.
- (2) Bakunin, M. *Dios y el Estado*, p. 31-32.
- (3) "El anarquismo no concibe tensión entre libertad e igualdad; ambas se reclaman mutuamente... Para los ácratas el egoísmo (la satisfacción individual) no es incompatible con la cooperación y solidaridad (ayuda mutua)". D'Auría, *El anarquismo frente al derecho*, p. 15.
- (4) Cappelletti. *La ideología anarquista*, pp. 14-15.
- (5) D'Auría en Baigorria, O. "Teorías anarquistas de la propiedad y el castigo", p. 18.
- (6) Kropotkin, P. *El apoyo mutuo*, p. 158.
- (7) Juárez, C. en "Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años 20", pp. 13-14.
- (8) Read, H. *Arte y alienación*, p. 29.
- (9) Read, H. *op. cit.*, pp. 26-27.
- (10) Read, H. *Arte, poesía y anarquismo*, p. 22-23.

- (11) Read, H. *op. cit.*, p. 67.
- (12) "Se trataba... de un anarquismo no ortodoxo, desviado de las reglas de la izquierda tradicional, que tendía a observar en la poética de la vanguardia tan sólo elementos europeizantes". Juárez, C. *op. cit.*, p. 2.
- (13) Citado por Coelho, P. A. *Surrealismo y anarquismo*, p. 14.
- (14) Foster, H. *La belleza compulsiva*, p. 18.
- (15) Coelho, *op. cit.*, p. 19.
- (16) Ferrer, C. *Cabezas de tormenta*, pp. 19 y 39.
- (17) Ferrer, C. *op. cit.*, p. 38.
- (18) Holmes, B. "Estéticas de la igualdad, jeroglíficos del futuro", p. 225.
- (19) Ibañez, T. *Actualidad del anarquismo*, pp. 41-47.
- (20) Graeber, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology*, pp. 22-37.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. *Teoría estética*, Barcelona, Akal, 2004.
- Artundo, P. *Atalaya. Actuar desde el arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.
- Baigorria, O. *El amor libre. Eros y anarquía*, Buenos Aires, Anarres, 2007.
- _____. "Teorías anarquistas de la propiedad y el castigo", Buenos Aires, "Ñ", 15/03/2008.
- _____. "El arte como una forma de la política", Buenos Aires, Ñ, 25/02/2006.
- Bakunin, M. *Dios y el Estado*, La Plata, Terramar, 2007.
- Benjamin, W. *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- Cappelletti, A. *La ideología anarquista*, Buenos Aires, Reconstruir, 1992.
- _____. *Prehistoria del anarquismo*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2006.
- Coelho, P. A. (comp.) *Surrealismo y anarquismo. Proclamas surrealistas en Le Libertaire*, Anarres, Buenos Aires, 2005.
- Debord, G. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 2008.
- Fernández Vega, J. *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Ferrer, C. *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*, Buenos Aires, Anarres, 2006.
- _____. (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, La Plata, Terramar 2005.
- Foster, Hal. *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Furth, R. *Formas y tendencias del anarquismo*, Buenos Aires, Tupac, 1988.
- Graeber, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm, 2004.
- Holmes, B. "Continental Drift: Activist Research From Geopolitics to Geopoetics", en ephemera, 2005, <http://www.ephemeraweb.org>.
- _____. "Artistic Autonomy and the Communication Society" en www.nettime.org, 2003, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-0310/msg00192.html>.
- _____. "Estéticas de la igualdad: jeroglíficos del futuro", en traducción de Marcelo Expósito de "Hieroglyphs of the Future. Jacques Rancière and the Aesthetics of Equality", 2004, <http://www.brumaria.net/textos/brianholmes.htm>.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. "La industria cultural" en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

- Ibañez, T. *Actualidad del anarquismo*, La Plata, Terramar, 2007.
- Juárez, C. "Juan Carlos Paz. Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte", Buenos Aires, 2007 (inédito).
- Jiménez, C. "Estética y antiglobalización", Madrid, *Lápiz. Revista Internacional de Arte* n° 206, octubre 2004.
- Kropotkin, P. *El apoyo mutuo*, Madrid, Zero, 1970.
- Nadeau, M. *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1948.
- Proudhon, P. J. *¿Qué es la propiedad?*, Buenos Aires, Proyección, 1970.
- Read, H. *Educación por el arte*, Barcelona, Paidós, 1982.
- _____. *Arte y alienación. El papel del artista en la sociedad*, Buenos Aires, Proyección, 1967.
- _____. *Arte, poesía y anarquismo*, Buenos Aires, Reconstruir, 1962.
- Rampoldi, Guido. "La segunda vida del anarquismo", trad. Cristina Sardoy, Buenos Aires, *Ñ* 24/01/09.
- Stirner, M. *El Único y su propiedad*, Buenos Aires, Reconstruir, 2007.

OSVALDO BAIGORRIA

Es ensayista, narrador, periodista y docente de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña desde 1994 como titular de cátedra en la materia Taller Anual de la Orientación Periodismo. En 1996-98 y en 2002-3 fue becario del Centro de Estudios Canadienses. Dirige en la actualidad el proyecto R08-203 "La crónica de los márgenes. Experiencia y ficción en el lenguaje del periodismo de autor" del Programa de Reconocimiento Institucional de la FCS-UBA. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre minorías, marginalidad, estudios culturales y movimientos contraculturales, prácticas libertarias y modos de vida disidente, entre los cuales se cuentan *Anarquismo trashumante. Crónicas de crotos y linyeras* (2008), *El amor libre* (2007), *Un barroco de trinchera. Cartas de Néstor Perlongher a Baigorria* (2007), *Correrías de un infiel* (2005) y *En pampa y la vía* (1998).