

UNIVERSITAT POLITECNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Hacia una teoría libertaria del arte. Propuesta teórica sobre las relaciones y fundamentos de la filosofía política anarquista con las prácticas transgresoras artísticas contemporáneas.

Tesis doctoral

PABLO ÁNGEL LUGO MARTÍNEZ
Programa de doctorado en arte y producción

Bajo la dirección de la Dra. Elena Edith Monleón Pradas

Y la codirección de la Dra. Elena Mir Sánchez

Octubre 2020

Índice

Introducción.....	8
Capítulo I.....	26
I. Breve análisis de la presente situación en el mundo del arte.....	27
I.1. El sistema del arte.....	27
I.1.1. Las fuerzas productivas del arte.....	30
I.1.2. Las relaciones productivas del arte.....	37
I.1.3 Las clases antagonistas.....	43
I.1.4 Infraestructura y Superestructura.....	48
I.2. Arte y economía.....	58
I.2.1 El lugar de las artes en la vida humana, incluyendo la vida económica.....	69
I.2.2. El carácter de la experiencia artística, tanto para los artistas como para el público.....	70
I.2.3 El uso de las artes por los artistas y otros para formar el comportamiento en la sociedad y la economía.....	73
I.2.4 La naturaleza de la demanda y la oferta de obras de arte en los mercados de arte.....	74
I.2.5 Las oportunidades de experimentos con el cambio de políticas y una reforma institucional.....	75
I.3. Globalización y arte.....	82
I.4. Conclusiones.....	95
Capítulo II.....	104
II. Filosofía política-libertaria.....	105
II.1 Bases del pensamiento ácrata.....	110
II. 2 El gran espectro del pensamiento libertario.....	119
II.2.1 Anarco-feminismo.....	121
II.2.2. Anarquismo ecologista.....	130
II.2.3 Anarco-sindicalismo.....	137
II.2.4 Anarco-comunismo.....	141
II.2.5 Anarquismo-tecnológico.....	144
II.2.6 Anarco-individualismo.....	148
II.2.7 Mutualismo.....	154
II.2.8. Neozapatismo.....	156
II.3 Las prácticas libertarias.....	163

II.3.1 La acción directa.....	168
II.3.2 No violencia.....	171
II.3.3 Violencia.....	173
II.4 Conclusiones.....	180
II.4.1. Bases del pensamiento ácrata.....	181
II.4.2. Diferencias entre el pensamiento libertario.....	182
a) Anarco-feminismo.....	183
b) Anarquismo ecologista.....	183
c) Anarco-sindicalismo.....	184
d) Anarco-comunismo.....	185
e) Anarquismo-tecnológico.....	186
f) Anarco-individualismo.....	186
g) Mutualismo.....	187
h) Neozapatismo.....	188
II.5. Las prácticas libertarias.....	188
II.5.1. Los insurreccionalistas.....	188
II.5.2. Acción directa.....	190
II.5.3. No violencia.....	191
II.5.4. Violencia.....	192
Capítulo III.....	194
III. Arte y rebeldía.....	195
III.1. Ejemplos de la rebeldía artística.....	204
III.2. ¿Cómo son las prácticas rebeldes artísticas contemporáneas?.....	215
III.2.1. Prácticas artísticas eventuales o efímeras.....	218
III.2.2. Prácticas artísticas perdurables o únicas.....	219
III.2.3. Prácticas artísticas mixtas o reproducibles.....	221
III.3. Breve relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y el pensamiento libertario.....	223
III.4. Conclusiones.....	229
Capítulo IV.....	232
IV. Todos juntos.....	233
IV.1. Anarquía, arte y autonomía.....	233
IV.2. Anarquía, arte y las instituciones.....	236
IV.3. Anarquía, arte y economía.....	241
IV.4. Anarquía y libertad.....	251

IV.5. Libertad y arte.....	253
Conclusiones.....	258
Bibliografía.....	279
Fuentes en internet.....	283
Indice de Ilustraciones.....	286
Anexo I.....	288
Apéndice A:.....	289
Crítica al sistema global del arte.....	289
Apéndice B.....	295
New Material for New Artistic Practices.....	295
Apéndice C.....	299
Transgrediendo el Mercado del Arte,.....	299
.....	305
Apéndice D.....	306
Transgressing the printmaking. Direct action and guerrilla printmaking.....	306
.....	310
Apéndice E.....	310
Transgredir el mercado del arte, posibilidades de subsistencia en el sistema capitalista.....	311
Apéndice F.....	313
Glocal Art Markets Consultants Ltd.....	313
.....	314
Apéndice G.....	314
Indisciplinas Arte y Creación, Asociación Civil.....	314
Apéndice H.....	315
The Crypto Anarchist Manifesto.....	315
Apéndice I.....	319
Declaración de la Selva Lacandona.....	319
Anexo II.....	321
Resúmenes de la tesis.....	322
Resumen (español).....	322
Summary (English).....	323
Resum (Català).....	324

Agradecimientos

Trabajar en una tesis doctoral es, sin duda alguna, un ejercicio muy solitario, una forma de retiro espiritual en el que se encuentran el investigador y todos sus pensamientos. Eso lo transforma, por lo menos en mi caso, en un ejercicio perturbador, en el cual es importante conservarse apegado a la realidad. No sólo en la forma académica, también en asuntos de salud mental.

En toda esa labor han contribuido mucha gente, gracias a los cuales ahora este trabajo está terminado.

En la parte académica agradezco a mi directora de tesis, la Dra. Elena Edith Monleón Pradas, quien se ha tomado el tiempo de leer mi tesis y guiado con paciencia en este proceso. Así como los acertados comentarios de la Dra. Elena Mir Sánchez.

A la Dra. Clara E. Lida del Colegio de México, por sus comentarios, observaciones y apoyo, a pesar de tener muchísimo trabajo. Al Dr. Raúl Leal por su apoyo con el curso en la University College London sobre *Systems Thinking*, que me ayudó mucho a clarificar las ideas para el primer capítulo de esta tesis, así como incansables charlas y su apoyo moral e perseverante presión para que no claudicase con esta labor. Al Dr. Osiel González Dávila, de la *School of Oriental and African Studies*, por sus observaciones y comentarios para todo lo referente a la parte económica, las horas de discusión sobre filosofía política y economía política, así como la acertada bibliografía que me sugirió.

En lo personal no puedo dejar pasar el agradecimiento a mis padres, María Eugenia y Pablo Ángel, el apoyo incondicional, incluso cuando estuve a punto de abandonar esta empresa, y con dolor aceptaron mi decisión. Sin embargo, supieron esperar para el último empujón.

Mi querida hermana, Verónica Haydée, que es ejemplo incansable de fuerza, valentía y grandiosa creatividad. A Jorge, mi hermano “enjaretado”, que entre poesía pueril y chascarrillos sinsentido, “me ha tirado paro”. A la inagotable esponja de conocimiento y curiosidad... Lucio.

A los abuelos, por sus habilidades heredadas, desde la costura, mecánica y cocina, herramientas que me han dado para sobrevivir fuera de este abstracto académico.

A mi amada Fabiola Wong, quien con paciencia, amor y cariño me ha apoyado para concluir este trabajo y a nuestro pequeño retoño que está por llegar.

Y a todos aquellos que han entregado parte de su tiempo, vida y trabajo a impulsarme y evitar que claudicase en esta tarea. Al colectivo de críticos y pensadores que conocí en mi estancia en Londres, quienes han servido de apoyo en momentos difíciles.

Sin duda alguna, no podré agradecer a toda la gente que debería. Pero que sepan que no hay palabras para hacerlo.

Introducción

A finales de los años 70 se consolidó uno de los grandes procesos del Neo-Liberalismo: la privatización de la infraestructura cultural de las potencias económicas capitalistas. El proceso se vería coronado con la caída del bloque comunista, lo que otorgaría una supuesta “legitimidad” al sistema capitalista como única y auténtica forma de alcanzar las metas de una sociedad feliz.

Ante esta nueva situación se establece una premisa en el imaginario colectivo. Una triste idea: el pensamiento único. Es decir, que no hay más vía que la del sistema capitalista para la creación y articulación de cualquier tipo de proceso humano, ya sean sociales, culturales y desde luego políticos.

Para aquellos que tuvimos la fortuna de crecer en un mundo en el cual existían posibilidades, por lo menos la división vivida entre el Comunismo y el Capitalismo, nos parece terrible que los jóvenes de hoy en día sean incapaces de imaginar, concebir o reformular diferentes posibilidades. Desde luego que aquellos que son capaces de hacerlo, y pertenecen a la élite intelectual, forman parte de estructuras bien implementadas de un mecanismo de control de las ideas: la Academia.

Repensar el mundo del arte desde una perspectiva alternativa es, hoy en día, una necesidad intrínseca al pensamiento artístico y también una necesidad social. De allí que el pensamiento Libertario sea el recurso para resarcir esa carencia de imaginación político-filosófica.

Antecedentes

No es una sorpresa que el pensamiento anarquista esté tan arraigado en el imaginario colectivo mexicano. Es, sin duda alguna, parte de esa identidad cultural. Un país con más de 63 diferentes naciones, con diversas normas, lenguas, usos y costumbres, requiere un mecanismo que otorgue una buena relación entre individualidad/colectividad, así como reconocimiento de cada una de esas formas de organización: la autonomía.

También la importancia del anarquismo dentro de la tradición de izquierda en España, las diversas manifestaciones y los diversos pensadores anarquistas que lucharon contra y durante la dictadura franquista han dejado un largo y variado historial de actividades, así como de propuestas teóricas en el área libertaria. Esto hace que el interés personal y convicción política florezcan con mayor fuerza y determinación al estar rodeado por un ambiente favorable al pensamiento ácrata.

De estas relaciones y de la propia formación filosófico-política es de donde surge el entendimiento de las relaciones que existen entre la Anarquía, el Arte, sus procesos, sus formas, rupturas y su pertenencia a la sociedad. Nos parece que son vías de conocimiento que comparten la misma finalidad: la libertad.

La necesidad que impulsa la presente investigación es la carencia que existe dentro del pensamiento ácrata con respecto al arte. Dichas formas han sido investigadas de forma personal como un mecanismo de coherencia entre una posición política y una actividad artística. Irónicamente el arte manifiesta un vínculo estrecho con la burguesía y las clases sociales dominantes.

Determinar valores y formas artísticas que pertenezcan a una particular visión de articular ideas y de concebir el mundo, es y ha sido una constante del pensamiento humano. La clasificación y ordenación del mundo ha sido fundamental para entender el universo, y para los libertarios esto no es diferente.

Presentación del problema

Desde los primeros escritos anarquistas la presencia de la estética ha sido de vital importancia, muchos pensadores han escrito su visión sobre lo que el arte debería ser en un mundo que gozara de un sistema ácrata. Sin embargo, no contamos con una teoría anarquista del arte como tal, los pensadores no han debatido al respecto, simplemente han presentado sus puntos personales de vista y han escrito sobre ello.

La bibliografía es extensa, la perspectiva anarquista del mundo es amplia y está bien documentada, desde los anarquistas clásicos como Zhuang Zhou, Lao Tsé, la transición de la época medieval con Étienne de La Boétie o la influencia de los socialistas

utópicos con algunos textos que sirven de base al pensamiento anarquista moderno y contemporáneo, como Charles Fourier. Existen algunas ideas que provienen de la misma literatura, pero no las podemos considerar totalmente como pensamiento ácrata. Son fragmentos que muestran un interés legítimo por la posibilidad de sociedades sin una jerarquía como *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, o los poemas de William Blake y Lord Byron. Podemos encontrar también en las obras de Thomas Paine y, por supuesto, en la literatura de William Godwin a quien Pietr Kropotkin reconoce como una influencia y precursor personal. También tenemos a los trascendentalistas en los Estados Unidos de América como Henry David Thoreau a quien ya consideramos totalmente como un anarquista, sobre todo después de su libro *La desobediencia Civil*.

Dentro de las artes podemos hablar de artistas que se consideran a sí mismos anarquistas, como Gustave Courbet quien pintara a Pierre-Joseph Proudhon, a Camille Pissarro o a Miguel García Vivancos, el español miembro de la Confederación Nacional del Trabajo.

Otros aportes culturales del anarquismo se localizan en la pedagogía, puntualmente los realizados por el pedagogo anarquista Francisco Ferrer Guardia, con su postulado de la *Escuela Moderna*, o la creación del idioma *Esperanto* creado por el oftalmólogo polaco Ludwik Lejzer Zamenhof en 1887, para poder tener una lengua común y sencilla. Hoy en día, el *Esperanto* es la lengua planificada más hablada del mundo, una propuesta que eliminaba la jerarquía de las potencias al imponer sus lenguas.

A pesar de toda la fuerza política y de acción que ha tenido el anarquismo, los esfuerzos por ahondar en el campo de la cultura y de las ideas estéticas ha sido poco concluyente, tenemos mucha literatura e información pero está toda bastante desligada de puntos en común con el pensamiento político. Justamente ha motivado a esta investigación la necesidad de generar vínculos entre lo político con lo estético, más allá de una opinión artística o desde el punto de vista del creador. Es una tesis de debate político sobre la importancia y pertinencia del arte dentro del espectro y lucha social.

Marco teórico

La gran mayoría de la información que trabajaremos como referencias teóricas de esta tesis doctoral son aspectos políticos del pensamiento ácrata. Nos posicionaremos dentro de las perspectivas sociales y políticas del anarquismo. El anarquismo será ubicado dentro del espectro político general y definiremos con precisión a los diferentes teóricos del pensamiento libertario clásico. Debatiremos sobre la pertinencia y legitimidad del Estado así como la importancia de la libertad como parte fundamental de la responsabilidad individual, que llevará consigo la responsabilidad colectiva.

El Anarquismo es un esquema social (político) y de pensamiento (filosófico) que ha contribuido al desarrollo de los derechos y garantías del ser humano. Gran parte de los derechos laborales y sociales han sido obtenidos por luchas anarquistas. Demostrar que dichas luchas no son únicamente en lo social, económico o político, también en lo cultural. La visión de los anarquistas a lo largo de la historia ha demostrado ser amplia y vincularse con el arte. Demostraremos las formas en las que eso ocurre, las ideas que artistas, anarquistas y artistas vinculados al anarquismo han trabajado sobre el tema estético.

La importancia de los críticos al Estado a lo largo de la historia los podemos enumerar desde la antigüedad. Como ya mencionamos algunos de los filósofos chinos que discutieron sobre la pertinencia y necesidad de gobiernos fueron retomados por filósofos como Zhuang Zhou, autor de uno de los textos que han servido para la fundación del Taoísmo. Entendamos esta parte como las bases morales de la auto-regulación. La Grecia antigua fue un semillero de pensadores que sentaron las bases del pensamiento libertario contemporáneo, con pensadores como Esquilo y Sófocles quienes a través de sus particulares ideas literarias y políticas pusieron de manifiesto las diferencias en intereses por parte del Estado y los intereses personales. Sócrates siempre demostrando ser un individuo crítico, cuestionó al gobierno de su ciudad alegando la importancia de la libertad individual de conciencia; los filósofos *Cínicos* denostaban las leyes humanas y sus autoridades y buscaban asociarse más de cerca con un sistema natural; y los *Estoicos* promovían una sociedad que estuviera basada en relaciones no oficiales y amigables, precursores del mutualismo libertario.

Durante el *Renacimiento* muchas novelas retomaban historias que promovían una sociedad basada en otros elementos más cercanos a la razón y a la percepción de lo humano desde un punto de vista natural. Thomas More será una referencia más para entender el proceso simbólico de acercar a la humanidad las ideas libertarias.

Finalmente durante el periodo moderno, marcado por la *Revolución Francesa*, aparecieron los *Sans-Culottes*, quienes al no poseer nada, se manifestaban contra el Estado y por una sociedad federalista y mutualista. Es después de este periodo que florece el pensamiento libertario, la aparición de la *Comuna de París* da como posibilidad el surgimiento de nuevos escenarios en las relaciones políticas sociales. Estas ideas podemos atestiguarlas con la presencia de múltiples pensadores: William Godwin en la Inglaterra del siglo XVIII apabullaba la existencia del Estado; Max Stirner y su pensamiento individualista-ácrata; y Pierre-Joseph Proudhon que creó las bases del mutualismo libertario. Todo este periodo es considerado el florecimiento filosófico anarquista y culmina con la Guerra Civil española en 1936.

No podemos olvidar a Mikhail Bakunin, fundador de la *International Workingmen's Association*, quien dio cuerpo e ideas al Anarquismo colectivista, que daría lugar más tarde a la 1ª internacional en 1864 para unificar la lucha obrera internacional. Karl Marx fue parte de la *International* y es por ello que usaremos su teoría económica para analizar en el Capítulo I la importancia de la situación económica del sistema del arte contemporáneo.

Todo análisis económico que realizamos estará basado en el materialismo dialéctico. No existe hoy en día una teoría que pueda explicar de manera razonable las propiedades del desarrollo histórico humano que no sea la planteada por el filósofo alemán Karl Marx. Esto representa una diatriba con respecto a algunas corrientes del pensamiento libertario, pero es importante aclarar que es una herramienta más de análisis de la historia del sistema económico. No es un acercamiento al posicionamiento marxista revolucionario, no es un análisis que provea algún interés en el Estado, es únicamente dar razón a las prácticas del marxismo como análisis económico de los procesos históricos.

Originalidad

Como hemos mencionado, el tema de esta tesis no ha sido realmente establecido como una posibilidad. No tenemos conocimiento de una propuesta que delimite las actividades

propias del anarquismo dentro de las formas, prácticas y mecanismos de entender el arte, por el contrario, hemos encontrado: compilaciones de autores que manifiestan lo que el arte es para uno u otro sector libertario; opiniones personales de algunos anarquistas vinculados con las artes; artistas que han participado o se han manifestado directamente como simpatizantes o militantes del movimiento anarquista internacional.

Entendemos que la premura de generar una idea conjunta de lo que el arte debe ser desde el punto de vista anarquista es una tarea que no se ha querido hacer por ser antagónica al pensamiento libertario. Para aclarar esto es preciso entender que el anarquismo puede leerse como un proceso de constante contradicción, dialéctica si se quiere llamar de esa forma o el yin-yang para los taoístas. Si bien el anarquismo plantea que debe haber una constante crítica al pensamiento y a los procesos sociales y políticos, no deja de poner de manifiesto unas bases estructurales de dichos procesos. En ese sentido creemos pertinente buscar cuales son esas bases estructurales del pensar y crear alguna actividad artística, incluso sólo como un punto de partida para la discusión y generar formas nuevas de actual estético.

Por estas razones consideramos que el presente trabajo retoma una necesidad imperante que no podemos seguir negando. Los ácratas que nos dedicamos a las artes tenemos la obligación de definir y establecer las pautas de nuestra propia actividad, es una responsabilidad ética la que se debate. De no hacerlo seguiremos contribuyendo a la legitimación de los Estados-Nación o las corporaciones económicas que se benefician hoy en día de las actividades y especulación artística. Es por todo lo anterior que la presente tesis lleva por título: *Hacia una Teoría Libertaria del Arte*. Destaquemos que al hacer énfasis en *una* es porque llamamos a los demás artistas y librepensadores a generar otras teorías y nos sumamos a la posibilidad de que otras teorías aparezcan.

Hipótesis

El presente trabajo pretende demostrar que: *la filosofía política anarquista tiene los elementos necesarios con los que podemos establecer los principios básicos de una teoría anarquista del arte, ya que genera ideas que pueden ser usadas como base para definir los valores artísticos y éticos en el arte contemporáneo y en el arte en general.*

La pertinencia del pensamiento ácrata en lo contemporáneo se ha extendido en bastas regiones del mundo, y eso nos lleva a vislumbrar un acercamiento real a la pertinencia de la filosofía política anarquista como una herramienta de vida para la sociedad. En un ejercicio de coherencia los anarquistas no podemos dejar de cuestionar y formular las herramientas de pensamiento para una sociedad futura que viva conforme a los ideales ácratas.

Es el anarquismo una propuesta de actuación individual con responsabilidad comunitaria. Estamos en el proceso inicial para generar una propuesta de teoría del arte, decimos claramente que es una de las posibles teorías, ya que el anarquismo está formado por diferentes ramas, y cada una de ellas puede generar una propuesta artística o estética que marque diferencia con las demás, por ello recalcamos que trabajamos una de las múltiples posibilidades en teoría anarquista del arte.

Estado de la situación

Este trabajo de investigación se encamina a generar una propuesta de teoría del arte bajo preceptos libertarios. Estamos seguros de que la filosofía política anarquista es una herramienta que ayudará a comprender las actividades y propuestas del arte contemporáneo. En el transcurso de la investigación nos percatamos de que estábamos en un territorio nuevo, recientemente explorado y en el cual se interponen factores importantes: por un lado el libre mercado que se opone rotundamente a definir el arte, para poder presentar la mayor cantidad posible de obras de arte y así obtener mayores posibilidades en las ventas y aumentar un mercado; por otro lado, el pensamiento ácrata que es muy amplio en su definición y características, lo que complica la ubicación de las principales ideas y coincidencias entre el pensamiento clásico y el contemporáneo.

Por estas razones, ésta es una tesis que se desarrollará exclusivamente en la teoría, convirtiéndola en una mezcla entre la filosofía política, la economía política, la estética, la teoría del arte y la filosofía.

Otro de los conflictos encontrados durante el proceso de la investigación es la falta de bibliografía específica entre arte y anarquía, la mayoría de los autores tiene menciones esporádicas sobre el tema en diferentes textos, los cuales hemos conocido por nuestra formación política. Pero la gran mayoría de referencias que podemos encontrar se

encuentran en libros de crítica y compilaciones sobre los comentarios de los pensadores o bien de artistas libertarios.

Por otra parte, en lo correspondiente al anarquismo contemporáneo tenemos un problema similar, las fuentes son escasas y el tema no muy socorrido. Las mayores preocupaciones son económicas y organizativas. Y existe un temor intrínseco a manifestar la pertenencia a una corriente política tan perseguida como el anarquismo, y eso ha limitado el intercambio de ideas.

Objetivos

El objetivo general de la presente tesis es determinar las posibilidades que tiene la filosofía política anarquista para funcionar como una base de valores artísticos y éticos en la creación de las diversas formas prácticas que tiene el arte contemporáneo, y que nos permita usarse como punto de partida para una teoría primaria o básica del arte anarquista.

También establecimos los siguientes **objetivos particulares**:

Examinar el concepto y situación del arte contemporáneo y sus prácticas artísticas.

Cartografiar las relaciones económicas en la producción artística para generar un mapa general de las relaciones financieras en el arte contemporáneo.

Definir la base estructural de la Economía Naranja o Economía de la Cultura en la historia de la vida humana.

Ahondar en los vínculos del mercado del arte y su relación estética en el arte contemporáneo.

Estructurar las relaciones del arte contemporáneo y la globalización.

Investigar y definir las bases, problemas y propuestas que presenta la filosofía política anarquista.

Cartografiar las relaciones entre filosóficas del espectro ácrata clásico y las propuestas contemporáneas del mismo pensamiento.

Gestionar una cartografía de la interacción de los diversos mecanismos de actuación de los procesos anarquistas para relacionarlos entre sus ideas y sus prácticas.

Establecer los factores de las prácticas políticas anarquistas.

Analizar las relaciones entre la filosofía política anarquista y el arte contemporáneo, así como la manera en que éstas nos llevan una serie de valores, artísticos y éticos.

Definir las bases de la rebeldía como parte de la producción artística.

Relacionar los factores de las prácticas artísticas contemporáneas.

Demostrar las relaciones entre la rebeldía y transgresión en el arte con la filosofía política anarquista.

Evidenciar la relación de la libertad tanto en las prácticas artísticas y las prácticas libertarias.

Esclarecer las relaciones del arte y del anarquismo con las instituciones, así como la similitud de su forma de relacionarse.

Aclarar las relaciones del arte y el pensamiento anarquista con la economía.

Manifestar las bases filosóficas del arte y del pensamiento anarquista con la libertad como conceptos equidistantes.

Metodología de investigación

Para poder demostrar o negar nuestra hipótesis la presente investigación ha utilizado el método analítico y la dialéctica. Para analizar los conceptos de la presente tesis, tomamos el título de la investigación, definimos los las ideas principales y separamos dichos conceptos para aclararlos. Esos conceptos son explicados, revisados históricamente y aclarados por medio de la investigación documental, cerciorándonos de que quedan claramente definidos. Esto nos permite poder correlacionar conceptos desde una perspectiva dialéctica, asumiendo dichos conceptos como las tesis a demostrar, nos apoyamos de autores para confrontar (antítesis) las ideas que tenemos y aprovechamos su uso como mecanismo para empezar una discusión que nos permita llegar a una síntesis o conclusiones.

Como cualquier aspecto de la vida que pretenda estudiarse de forma seria, y evitar revisionismos que lleguen a rozar la post-verdad, hemos de ubicar los fenómenos de estudio en un tiempo y en un espacio. Para ello fue que se realizó la estancia de investigación en la *School of Oriental and African Studies* de la *University of London*, que nos ayudó a cimentar las bases de la economía política y perfeccionar el entendimiento del materialismo dialéctico planteado por Karl Marx. Esto nos permitió establecer un contexto social y económico para la presente investigación.

La siguiente parte fue determinar que áreas del anarquismo serían las fundamentales para poder relacionarlas y gestionarlas dentro de nuestra investigación. Ello incluye un análisis de la postura política del anarquismo con respecto al resto de mecanismos político-sociales. Discernir entre los factores claros y esenciales del pensamiento libertario no es tarea fácil, sin embargo, pudimos dedicar mucho tiempo a ello y logramos resultados estupendos. Resolver de manera transparente las fuerzas de los diferentes pensadores ácratas y los elementos que les vinculan, ha sido un largo camino, con el cual estamos satisfechos, a pesar de entender que es un camino inagotable. La cartografía que concluimos en este apartado ha sido recibida con entusiasmo por grupos libertarios en varias partes del globo.

La estética anarquista se centra en el estudio de las finalidades, mecanismos, objetivos y forma del concepto de arte, desde la perspectiva de la filosofía-política anarquista. Para André Reszler la estética anarquista es el fundamento principal para definir una sensibilidad que se base en el pensamiento antiautoritario que se prolonga en un conjunto de teorías y prácticas revolucionarias, transgresoras. Dentro de estas ideas encontramos a los principales teóricos del anarquismo moderno: Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Sorel y Berth, por mencionar algunos. Desde luego dedicaremos tiempo a relacionar el pensamiento moderno libertario y sus posibles relaciones con la semiótica.

También se precisa estudiar las relaciones filosóficas y económicas entre el pensamiento anarquista y el marxista así como sus claras diferencias que se plantean con respecto a la teoría del arte. Usando un método de análisis explicativo entre el anarquismo comunista, el anarquismo individualista y el materialismo dialéctico podremos definir las bases económicas en las que el sistema de arte se sustenta, y las posibilidades

del anarquismo como regidor del pensamiento artístico contemporáneo. Para acercar las bases de una filosofía, o de una ciencia de la sociedad, a los problemas de la creación y del arte, un tema hoy en día muy difícil, adoptaremos la tendencia estética sociológica de los siglos XIX y XX. En su Antropología estructural, Claude Lévi-Strauss plantea cómo los mitos pueden ser explicados e interpretados de la misma manera que se hace en las estructuras del lenguaje, los fonemas, morfemas o semantemas. Por otra parte, Howard Gardner, plantea que el dominio de los símbolos es idealmente adecuado para salvar la brecha entre antropología y biología en la comunicación. En su libro *Estructuras de la mente* diferencia las corrientes de simbolización, de las ondas y los canales, como bases del desarrollo de la inteligencia en una cultura. Yuri Lotman es uno de los semiólogos que se ha centrado en la cultura. Acuñó el término semiósfera para hacer referencia a los sistemas de significación creados por la mente humana.

La presente investigación se realizará por medio documental y daremos prioridad al uso de fuentes de información primarias, basándonos en la información de un material impreso, o publicado vía Internet, buscando siempre fuentes fidedignas de información. La mayoría de libros han sido publicados, son de autores y filósofos cuyas ideas han transformado la humanidad. Buscamos las publicaciones clásicas y, en la medida de lo posible, las ediciones primeras y en idioma original para lo que nos hemos apoyado de la British Library de Londres.

Finalmente definir el arte desde una perspectiva anarquista y con apoyo del materialismo dialéctico nos permitió poder generar los vínculos entre todas las posturas del pensamiento. Para poder llegar a las conclusiones no podemos dejar de precisar que el uso de ambos sistemas de pensamiento y reflexión ha sido de gran ayuda y no dudamos de la pertinencia de su uso en la investigación.

Fuentes

Es importante destacar que la decisión de buscar las fuentes de información primarias y en su idioma original es algo en lo que me he empeñado siempre, la idea de que todos al traducir un texto lo impregnamos con parte de nuestro pensar, nos ha llevado a ser testigos de algunas traducciones con las cuales no compartimos su interpretación al

compararlo con el texto original. El fenómeno de interpretar y re-interpretar las interpretaciones de los autores ha llevado a conceptos tan aberrantes y ridículos como el “anarco-capitalismo”. Por esta razón muchos de los textos utilizados han sido en sus idiomas originales, lenguas como el inglés, francés, portugués, italiano y alemán. La intención siempre fue poner las citas de los textos originales en su lengua de publicación, eso para ayudar al lector a entender la interpretación que personalmente se hacía, un esfuerzo por evitar el *Traduttore, Traditore!*

Para poder ayudar a entender las citas, la traducción de las mismas se encuentra al pie de página. Entendemos que no todo el mundo tiene la posibilidad y privilegio de hablar varias lenguas, y para otorgar una mejor fluidez a la lectura, muchas de esas citas han sido cambiadas a la traducción que hemos realizado de ellas. Es decir, que de cada fuente de información cuyo idioma original no sea el español, se encontrarán con una traducción realizada por nosotros.

Este ejercicio no poco ortodoxo en la academia está mas relacionado con el respeto que los anarquistas debemos al libre entendimiento y a los esfuerzos por abrir el debate. Parte de lo que consideramos el *conocimiento acumulado* es precisamente honrar a todos aquellos que han contribuido a la acumulación de ideas, y a un innegable vínculo entre las ideas de todos, una forma de hacer evidente la línea del pensamiento de quien expone y defiende un punto de vista.

Estructura

Es preciso aclarar que no buscamos realizar una analogía o definir las relaciones a partir de la práctica artística específica de un artista. Buscamos concebir y clarificar el espectro del pensamiento ácrata para de allí encontrar similitudes, no por la forma específica de obras de arte en concreto, sino por la carga simbólica y práctica de las acciones que los artistas toman o se apropian y que son originales de la filosofía política ácrata.

En el **primer capítulo** hacemos un análisis de la situación actual del arte. Empezamos con un repaso histórico de las relaciones económicas del arte dentro de una cadena productiva. Se trata de un análisis marxista del proceso histórico para poder entrar en el tema de la economía política. Creemos que es de vital importancia poder establecer

parámetros de estudio y los límites de lo que consideramos los actores principales en el mundo del arte y sus relaciones, las cuales se establecen puramente de forma económica.

Establecemos en primera instancia las bases del sistema productivo del arte, cómo es que se rige y cuáles son sus partes. Un planteamiento histórico sobre la conformación de las prácticas artísticas, con ello nos referimos a toda la disposición de los mecanismos de trabajo y la división de trabajo en los talleres. Proceso que se reflejaría más tarde en la formación de academias y, finalmente, en la profesionalización de las artes plásticas.

Luego, se presenta una breve semblanza de las relaciones productivas en el sistema del arte desde una época temprana y hasta el mundo contemporáneo. También se alude al sistema del arte dentro del sistema económico y su participación dentro de una forma de generación de riqueza. Se puntualiza la estructura del sistema del arte, su infraestructura y superestructura. Estos son ejercicios necesarios para indicar el punto de partida del estudio.

Si asumimos que toda independencia es únicamente posible bajo los términos económicos, es entonces que se puede hablar de independencia. En consecuencia, es importante entender cómo es la relación trabajo-remuneración y el posicionamiento de dicho trabajo en el mercado global. En este sentido, se revisará la influencia y cambios que ha propiciado el sistema neoliberal en las formas de producción y comercialización de las artes, así como en las formas de percepción colectiva del mismo. Hablaremos de la situación del arte después de la Guerra Fría, de los procesos durante el triunfo del capitalismo sobre el bloque comunista y lo que representó para el mundo del arte esa situación.

La venta de toda la infraestructura cultural que poseían secretamente los gobiernos de los Estados Unidos y del Reino Unido para contrarrestar el poderío del sistema Comunista, llevó a la total liberación de los valores, tanto culturales, económicos, éticos, estéticos como financieros en los años siguientes.

El neoliberalismo en la cultura se ha dejado sentir radicalmente desde la privatización de la misma a finales de los años 70 y principios de los 80. De modo que analizaremos cómo esa transformación se dio, sobre todo, para entender que el problema

del sistema del arte radica en la carencia de valores, un problema que no es único del mundo del arte sino del mundo capitalista. Ofrecemos una de las posibles explicaciones sobre el sistema global del arte y cómo este fue legitimado en diversos aspectos por el mismo sistema capitalista y consagrando toda decisión al mercado. Es el mercado del arte el mayor de todos los mercados neoliberales hoy en día, pues es el menos regulado.

Analizamos también las relaciones de ese mercado y los conceptos del valor de uso y valor de cambio por las cuales el neoliberalismo usa perfectamente el sistema del arte como un medio de prácticas para la implementación de medidas en otros mercados.

En el **segundo capítulo**, estudiamos las bases de la filosofía política anarquista. Para poder establecer vínculos entre conceptos, es preciso definir y clarificar dichas ideas. Precisar todos los elementos del anarquismo es una tarea que en sí misma requiere de varias tesis doctorales, además de que no es el tema que nos ocupa. Sin embargo nos enfrascamos en dar un recorrido por las diversas formas del pensamiento ácrata y mostrar cómo se ha transformado con el tiempo y la geografía.

Analizamos las bases conceptuales que unifican dicho sistema de ideas, las bases del pensamiento ácrata como una forma filosófica, mediante la cual se han generado diversos grupos de pensamiento, diferenciados básicamente por el énfasis que se establece como mecanismo de cambio y prioridad. Definimos los grupos que dan prioridad al individuo para la transformación comunitaria y también aquellos que fomentan la transformación comunitaria para el beneficio del individuo.

Luego, nos enfocamos en las diversas formas del pensamiento libertario. Básicamente hacemos un recorrido por las siguientes formas del pensamiento ácrata:

- a) Anarco-feminismo
- b) Anarquismo ecologista
- c) Anarco-sindicalismo
- d) Anarco-comunismo
- e) Anarquismo tecnológico
- f) Anarco-individualismo
- g) Mutualismo

h) Neozapatismo

Desde esas formas de organización, tanto antiguas como las nuevas, resulta necesario establecer una relación entre la diversas fases y mecanismos sobre los cuales se establecen las actividades. Las prioridades de las prácticas políticas de los diversos grupos rebeldes, hacen de ellas una rica fuente y formas de transmisión de ideas.

Hemos dividido dichas prácticas para facilitar su estudio y su relación con la sociedad, así como su impacto. De ahí que sea importante recalcar que dentro del pensamiento ácrata las formas peculiares o que generan una diferencia entre las formas de otras visiones políticas son las que se vincula con la acción directa. En este sentido, nos enfocamos en dos vertientes: aquella que se realiza sin violencia; y la acción directa que no condena la violencia, sino que motiva su uso, bajo el término de “propaganda por el hecho”. En consecuencia, establecemos una lista de dichas prácticas.

En el **tercer capítulo**, hablamos sobre las prácticas artísticas rebeldes en tanto base teórico-práctica de las formas transgresoras del arte contemporáneo. Nos adentramos en las formas de rebeldía dentro del mundo del arte. Así mismo, se explica con algunos ejemplos la dicotomía de los conceptos y de las prácticas del arte en el sentido dialéctico de las formas. Presentamos una tabla que relaciona de una manera muy sencilla escuelas, estilos y prácticas del arte del siglo XX y cómo fueron entre ellas co-dependientes, desde su concepción y transformación de sus medios o formas conceptuales.

Describimos cómo son las prácticas rebeldes y gracias a esa relación podemos ver que es una constante del pensamiento en las artes. Existe la idea de que en lo conocido no hay nada nuevo, es decir, es imposible innovar dentro de los límites del pensamiento definido. De ahí que es necesario transgredir esos límites para poder buscar en la nueva frontera formas, medios y mecanismos de originalidad. Es por ello que ya no hablamos de arte, hablamos de prácticas artísticas.

Estas nociones son clave en el pragmatismo del pensamiento libertario y permite plantearnos ciertas interrogantes: ¿cómo es que se vinculan las prácticas artísticas con

las formas libertarias? Una de las respuestas que busca esta disertación es establecer esa premisa y resolver las dudas generadas al respecto. ¿Pueden ser esas prácticas artísticas transgresoras partes de un pensamiento anarquista sin que seamos necesariamente conscientes de ello?

Sobre estas interrogantes se ahonda en los **capítulos cuarto** y último. Esta sección del estudio se enfoca en la unión de todos los conceptos principales y se explica cómo se unifica la anarquía con la autonomía. Se focaliza la noción de autonomía financiera, que se refiere a cuando los artistas o proyectos están libres de ciertas instituciones, cuando no dependen de otras agendas políticas de las cuales no sean partícipes. De ahí que sea necesario hablar de la anarquía y su relación con las instituciones, en el entendido de que agrupaciones libertarias son consideradas también instituciones.

El siguiente paso natural es la búsqueda de una independencia económica, para poder generar un patrón de trabajo y de relaciones político-sociales que se enfoquen en formas no jerárquicas, así como la gestión de mecanismos que divulguen y promuevan esas formas de participación social, la emancipación del espectador y la desintegración de formas de arte clasistas y desvinculadas a lo social.

Desde esta perspectiva, adquiere sentido la unión de la anarquía y las prácticas artísticas. Ambas son formas y mecanismos prácticos de la búsqueda de la libertad. Esta noción debe ser totalmente relevante, pues las prácticas artísticas son mecanismos de acción mental y físicas en las que se busca ampliar los límites generados por lo social, una forma de búsqueda de libertad. La anarquía es precisamente esta noción, pero en el ámbito político. Ambas son formas de organización que evitan la jerarquía y promueven la horizontalidad; motivan a sus participantes a repensarse constantemente y, sobre todo, a poder generar alternativas. Ambas, tanto la Anarquía como el Arte, son mecanismo de siembra de duda en la mente humana, una en lo político-racional, la otra es la complementaria, en lo emocional-social .

Desde un punto de vista crítico con nuestra investigación podemos ver que mucho queda por discutir, aclarar y precisar. Pero creemos que es innegable el recibimiento que existe por algunos sectores del pensamiento ácrata sobre el presente trabajo de investigación. Sin embargo, nos ha permitido vislumbrar y generar alternativas para

investigaciones futuras, incluimos dichas líneas de investigación como un anexo de este trabajo.

Advertencia y aclaraciones.

Es de vital importancia recalcar que todo error u omisión en esta investigación es responsabilidad únicamente mía. Quiero resaltar que uno de los problemas que encontré durante la investigación fue la información sobre la línea insurreccionalista del pensamiento libertario, pues existen pocos o nulos libros impresos al respecto. Esto se debe a que en muchos países se considera que al no aceptar que el Estado sea el único que puede usar la violencia para el cumplimiento de la norma, o como mecanismo de coerción, se considera al insurreccionalismo como una rama del pensamiento terrorista en muchos Estados-Nación. Por lo cual, la publicación de sus manifiestos, libros y pensamientos está prohibido. Es el caso del Reino Unido, los Estados Unidos, España, Francia y cualquier país miembro de la Unión Europea. De ahí que muchas de las referencias sean de internet.

Es importante recalcar que el presente trabajo de investigación ha establecido parámetros que consideramos apropiados, lo primero es que para establecer los conceptos básicos del pensamiento anarquista hemos optado por acercarnos a la división conceptual que el establece cuatro variables del pensamiento anarquista:

El anarquismo político.

El anarquismo teórico.

El anarquismo aplicado.

El anarquismo religioso.

De esta breve clasificación nos decidimos por el uso de los tres primeros espectros generales del anarquismo, el político, el teórico y el aplicado. Hemos dejado a un lado el anarquismo religioso. El carácter laico de la investigación lo demandaba.

Dentro del anarquismo político y teórico asumimos a los autores que han sentado las bases del espectro anarquista clásico, los herederos de la Comuna de Paris y de Thomas More. Para ello enfocamos nuestro esfuerzos en la obra e ideas que dan cuerpo

al anarquismo comunista, al mutualismo, al anarquismo individualista y el anarquismo sindicalista. Estas cuatro corrientes del pensamiento clásico libertario pertenecen al anarquismo político y teórico.

Dejamos al final las cuatro vertientes del pensamiento anarquista aplicado, entendiendo este cómo aquellas modificaciones que se han realizado a la propuesta teórico-política clásica desde la práctica y las transformaciones sociales y económicas que no existían en el contexto de los pensadores clásicos. Ello nos deja en el anarquismo aplicado las corrientes como el anarquismo ecologista, el anarquismo feminista, el anarquismo tecnológico y el neozapatismo.

Consideramos estas ocho categorías como las más representativas que abarcan el espectro más grande del pensamiento anarquista, incluyendo las bases estructurales de la filosofía y de las variables contemporáneas.

Como puede esperarse los autores que hemos revisado nos han permitido vislumbrar e indagar en la vasta variedad de pensadores y de información que se ha generado en la red digital. La delimitación de los autores responde a la necesidad de todo investigador de delimitar las fuentes para conseguir un avance. Huelga decir que la elección de autores ha sido realizada por el investigador y que de existir alguna carencia u omisión es total responsabilidad del que suscribe.

Por último, es preciso decir que el presente trabajo es una investigación teórica y como tal se ha rehusado a presentar en extenso algún medio práctico que con el tiempo la presente investigación diera como fruto. Entendemos la teoría sin la obligación de presentar resultados prácticos. Sin embargo estamos convencidos que dichas aplicaciones que se mencionan en la presente introducción son una excelente oportunidad para proyectos de investigación en el futuro.

Capítulo I

I. Breve análisis de la presente situación en el mundo del arte

El primer capítulo de la tesis es un ejercicio sistemático de análisis de la presente situación en el sistema del arte, de cómo funciona y cuáles son los factores que influyen en su desarrollo y legitimación de las piezas y conceptos del arte.

Se presenta un breve recorrido histórico sobre la importancia y relevancia de los factores compositivos de dicho sistema, que con el paso del tiempo se ha ido alterando y modificando, ya sea por factores políticos, sociales y económicos, al igual que cualquier otro mecanismo y sistema de ideas de la humanidad. Reconocer estos espectros es necesario para poder replantearnos la imperativa necesidad de crear un nuevo sistema de arte dentro de la nueva sociedad y eso resolvería la incógnita del sentido de la presente tesis.

I.1. El sistema del arte

El concepto de arte, tal y como lo percibimos ahora, es en realidad inexistente. Eso se debe a una serie de factores que han llevado a una crisis dentro de las artes, que no se separa de la crisis de valores que existe de manera global. Sin embargo, a pesar de ello existe una relación entre el sentido común y las ideas que se han ido desarrollando por diferentes teóricos, artistas, filósofos y demás interesados en el tema, a lo largo de la última mitad del siglo pasado y hasta la época actual. Esta relación expresa o se hace manifiesta en diversas protestas sociales y, sobre todo, la gran y escandalizante cantidad de dinero que el mercado del arte está moviendo, desde los Estados Unidos hasta los países del BRIC.¹

Las diversas y variables vertientes que encontramos dentro de las exhibiciones de arte contemporáneo desvelan la gran incógnita: ¿qué es el arte? Cientos de obras

¹ O'NEILL, Jim. (2001). Londres, Goldman Sachs, p. 1 recuperado de <https://www.goldmansachs.com/insights/archive/archive-pdfs/build-better-brics.pdf> [Consulta: 16 marzo 2013.]

Es un término acuñado por el economista global Jim O'Neill de Goldman Sachs, uno de los bancos de inversión estadounidenses más grandes del mundo. El término BRIC es un acrónimo para referirse a las economías emergentes que serán, según O'Neill, unas de las principales potencias en el año 2050, los países son Brasil, Rusia, India y China (BRIC). El término fue publicado por primera vez en el año 2001 en un artículo llamado: "Building Better Global Economic BRICs" (Brasil, Rusia, India y China, construyendo una mejor economía global) en la revista Global Economics. "*We are currently forecasting 1.7% world GDP growth in 2002 with Brazil, Russia, India and China (BRICs) each set to grow again by more than the G7*". "Actualmente estamos pronosticando un 1.7 % de crecimiento del PIB mundial en el año 2002 con Brasil, Rusia, India y China [BRIC] cada uno en conjunto va a crecer más que el G7". [Traducción propia.]

sumamente cuestionables, por la factura, contenido o esa indiferencia que generan en el espectador, tanto del erudito como el aficionado (una diferencia que no debería existir, pues pierde el sentido de *universalidad*² que debe tener la obra) nos hacen reflexionar y darnos cuenta de lo lejos que está el arte del espectador, lo elitista que es. Pero lo que no llegamos a cuestionarnos es: ¿por qué pasó esto?, ¿a quien le conviene que el arte sea tan incomprensible?, ¿qué necesidad tienen los artistas de generar piezas totalmente alejadas de la gente? Son muchas las preguntas que surgen y para poder tener una mejor visión de estos acontecimientos, es mejor contextualizarlos y vislumbrarlos dentro de un espectro de una realidad cercana.

Entendemos el *sistema del arte* como una estructura de instituciones que a lo largo de los años se han ido configurando como mecanismo que legitima el arte, decide lo que es y lo que no es el arte, así como los procesos de definición y concreción del mercado. La idea de que existe un *sistema oculto* que toma decisiones, es bastante extraña y foco de muchas críticas por parte de diversos sectores. Pero eso se debe a que la mayoría de personas no son expertos conocedores de un tema y por ello no podemos ver la imagen completa de cómo se fundamenta dicho sistema. Para ello desglosaremos una cartografía del sistema de arte global, una serie de ejercicios que nos llevarán a reflexionar sobre la posibilidad de la existencia de ese *ser* que controla las instituciones culturales.

El concepto de *sistema* proviene de la biología y se le atribuye al biólogo austriaco Ludwing von Bertalanffy, quién acuñó la denominación a mediados del siglo XX. Proviene del latín *systema*, que a su vez deriva del griego *σύστημα* [*stl:ma.*] La teoría de sistemas es un esfuerzo del estudio interdisciplinario por encontrar las propiedades comunes de las entidades llamadas sistemas. Entendiendo estas como un entramado de individuos que cumplen una función que se desarrolla y se ejerce de modo que influye o se relaciona de cierta manera con al menos otro individuo. Existen dos tipos de sistemas, *materiales* o *conceptuales*.³ Los sistemas tiene tres factores característicos: *composición*, *estructura* y *entorno*. Pero sólo los sistemas materiales tienen *mecanismo* y sólo algunos sistemas materiales tienen *forma*. Todos los objetos son un *sistema* o forman parte de alguno.⁴ Así que tenemos que el sistema del arte es *un sistema material, social y parcialmente*

² Desde la perspectiva *Kantiana*, la obra de arte tiene un sentido universal, pues todos tenemos las mismas habilidades para poder ser capaces de tener una experiencia estética.

³ BUNGE, Mario. *Diccionario de filosofía*. México: Siglo XXI, 1999, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 200.

artificial, compuesto por personas y objetos de arte, relacionados por instituciones, la economía, la teoría del arte y poseen la misma finalidad.

Entendemos el sistema del arte como un sistema material porque es la descripción de algo real, físico, que podemos encontrar en la vida. Está compuesto por más de un elemento, de los cuales algunos son personas y esto lo convierte en un sistema social. A su vez es parcialmente artificial, pues las relaciones que se dan entre los componentes son de manera *no natural*, es decir, fue creado por el hombre para dar solución a una parte de las necesidades que él considera. Está compuesto por personas, artistas, galeristas, marchantes, críticos, curadores, coleccionistas, espectadores, artesanos, etcétera. Lo integran objetos, materiales de trabajo, obras de arte, registro de las mismas y espacios de exhibición, que a su vez se formalizan en instituciones encargadas de diferentes funciones, educar, exhibir, catalogar, financiar, filtrar, generar, divulgar y muchas otras actividades que buscan entre todas llegar a una finalidad única.

Basaremos el trabajo desde lo particular a lo general e iremos desmenuzando las vicisitudes del sistema desde la producción del sistema del arte:

Encontramos en la base del sistema de arte el proceso de producción y para analizarlo nos referiremos al *Materialismo Dialéctico*. Marx explica las relaciones entre los cambios que suceden en la humanidad y su relación con el resto de las *ideas*. Sin embargo, es importante destacar que la principal idea que se encarna en el Materialismo Dialéctico es el valor económico.

Señala Woodfin que *“El proceso por el cual las ideas o explicaciones se desafiaban una a la otra y, al hacerlo, traían una teoría mejor, fue lo que Hegel llamó la “dialéctica”*”.⁵ La dialéctica hace referencia a los mecanismos por los cuales el análisis nos lleva a vislumbrar que los cambios dentro de la sociedad son inevitables, las contradicciones del sistema nos llevan a la transformación y cambio de las ideas, en diferentes perspectivas.

De esta manera podemos ver que el desarrollo de las diferentes protagonistas dentro del sistema del arte se vincula con el Materialismo Dialéctico. Para cartografiarlo lo hemos dividido en los diferentes factores que propone el marxismo:

⁵ WOODFIN, Rupert; Zarate, Oscar. *Marxism a graphic guide*. London: Icon Books, 2009, p. 21.

“[t]he process by which ideas or explanations challenged each other and, in doing so, bring forth another better theory, Hegel called the 'dialectic'”. [Traducción propia.]

- a) Las fuerzas productivas.
- b) Las relaciones productivas.
- c) Las clases antagonistas.
- d) Infraestructura y Superestructura.

Recordamos que usamos el marxismo como la teoría científica que ha criticado el sistema capitalista. Por ello, con base en esa crítica científica, lo asumimos como mecanismo de trabajo en los procesos sociales, como pilar de la crítica al sistema del arte.

I.1.1. Las fuerzas productivas del arte

El proceso de producción artístico se desarrolla básicamente al igual que cualquier otra actividad humana, con las relaciones de la transformación del medio para el uso del hombre. Advierte Woodfin que *“Las relaciones humanas básicas son dictadas por la necesidad de producir e intercambiar bienes que puedan satisfacer la amplia gama de nuestras necesidades. La naturaleza proporciona a los seres humanos sólo las materias primas que tienen que ser trabajadas. El trabajo humano, sus habilidades prácticas adquiridas y herramientas o máquinas hechas para ayudarles a extraer y transformar las materias primas. Esto es lo que Marx llamó “fuerzas productivas”*”.⁶

El espacio donde dicha transformación se da es el taller, es entonces el taller la base de las fuerzas productivas del sistema del arte. Allí se establecen medidas jerárquicas que definirán las funciones y su relación en este primer nivel del sistema. Así tenemos que:

El maestro es el responsable de las piezas, creación y supervisión de las mismas, así como el espectro del reconocimiento social y económico.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

“The basic human relations are dictated by the necessity to produce and exchange goods that can satisfy the wide range of our needs. Nature provides humans only with raw materials that have to be worked [...] Human labour, their acquired practical skills and implements or machines made to help them extract and transform the raw materials—these Marx calls the 'productive forces'”. [Traducción propia.]

El oficial es responsable de la factura de las piezas, mismas que serán supervisadas por *el maestro*. *El oficial* percibirá una mínima parte del beneficio económico y comúnmente ningún reconocimiento social.

El aprendiz es el responsable de las labores de limpieza y mantenimiento del taller, no percibe beneficios económicos y está allí para “aprender” el oficio. Tal como lo plantea el autor austriaco-británico, Ernst Hans Joseph Gombrich en su libro *The Story of Art*:

*Si un niño decidía que le gustaría dedicarse a la pintura, su padre lo llevaba de aprendiz a una edad temprana con uno de los maestros más importantes de la ciudad. Por lo general vivía y hacía recados para la familia del maestro, y tenía que hacerse útil en todos los sentidos posibles. Una de sus primeras tareas podría ser la mezcla de los colores, o para ayudar en la preparación de los paneles de madera o lienzo que el maestro quería usar. Poco a poco se le podría dar alguna pieza menor como la pintura de una asta de bandera. Entonces, un día que el maestro estaba ocupado, él podría pedir al aprendiz que ayudará en la realización de una parte poco importante o poco visible para un trabajo mayor, para pintar el fondo, que el maestro había trazado en el lienzo, o para terminar los trajes de los transeúntes en una escena. Si él demostraba talento y sabía imitar la manera de su maestro a la perfección, al joven se le darían más cosas importantes que hacer, tal vez pintar un cuadro completo del dibujo del maestro y bajo su supervisión*⁷

Los mecanismos de enseñanza eran nulos, se basaba fundamentalmente en la observación y habilidad del aprendiz, así como su voluntad para atender, observar y desarrollar sus habilidades plásticas.

Las relaciones de poder que se consagran y se aprecian, se valoran desde la perspectiva de la información. El aprendiz tiene que ser capaz de absorber la información sin que esta le sea facilitada, por el contrario, le es negada. Es esta una característica

⁷ GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. Londres: Ed. Phaidon, 14 ed. 1988, p. 185.

“If a boy decided that he would like to become a painter, his father apprenticed him at an early age to one of the leading masters of the town. He usually lived in, ran errands for the master's family, and had to make himself useful in every possible way. One of his first tasks might be to grid the colours, or to assist in the preparation of the wooden panels or the canvas which the master wanted to use. Gradually he might be given some minor piece of work like painting of a flagstaff. Then, one day when the master was busy, he might ask the apprentice to help with the completion of some unimportant or inconspicuous part major work- to paint the background which the master had traced out on the canvas, to finish the costumes of the bystanders in a scene. If he showed talent and knew how to imitate his master's manner to perfection, the youth would be given more important things to do- perhaps paint a whole picture from the master's sketch and under his supervision”. [Traducción propia.]

fundamental del concepto que se formará inmediatamente en la ciudad de Florencia en el siglo XV, donde se dará la revolución en el mundo del arte.

Esta relación la podemos expresar de la siguiente manera gráfica:

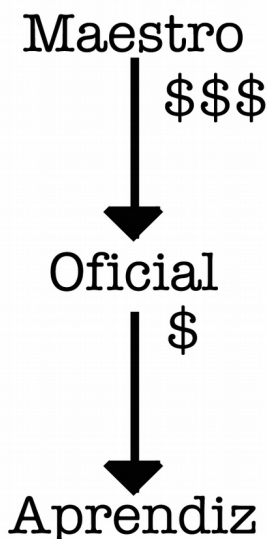


Fig. 1. Jerarquía del taller.

En las siguientes estructuras del sistema se puede vislumbrar la jerarquía tan marcada que existe de la misma manera. Si hablamos de las escuelas de arte, esa relación de poder se convierte en algo más grande y como siempre dependiente del poder económico. Advierte Gombrich que: *“Es fascinante ver cómo la generación que siguió a Brunelleschi, Donatello y Masaccio trató de hacer uso de sus descubrimientos y aplicarlos a todas las tareas que los clientes les habían encargado, después de todo, se mantuvo básicamente sin cambios desde el período anterior”*.⁸

La necesidad de incrementar los aprendices era ascendente y con ello transmitir el conocimiento, así como enseñar de una manera eficiente a una mayor cantidad de asistentes, tanto en pintura, escultura y arquitectura. Con el paso del tiempo, el arte se alejó del mecanismo de transmisión de información de maestro a aprendiz. En su lugar, se convirtió en un mecanismo de transmisión de conocimiento heredado del estilo de la

⁸ *Ibidem*.

“It is fascinating to watch how the generation which followed to Brunelleschi, Donatello and Masaccio tried to make use of their discoveries and apply them to all the tasks which the patrons commissioned had, after all, remained fundamentally unchanged since the earlier period. The new and revolutionary methods sometimes seemed to clash with the traditional commissions”. [Traducción propia.]

primigenia academia de filosofía. Para Gombrich “La misma palabra “academia” sugiere este nuevo enfoque. Se obtiene a partir del nombre de la villa en el cual el filósofo griego Platón enseñaba a sus discípulos, y se aplicó gradualmente a las reuniones de los sabios en busca de la sabiduría.”⁹ A partir del siglo XVI los artistas comenzaron a nombrar como “academias” los espacios que funcionaban como sitio de reunión. “Pero fue en el siglo XVIII que estas academias poco a poco se hicieron cargo de la función de enseñar arte a los estudiantes. Así, los viejos métodos, por lo que los grandes maestros del pasado habían aprendido su oficio moliendo colores y ayudar a sus mayores, estaba en decadencia”¹⁰.

No es hasta el siglo XVIII que se consolidan las Academias de Bellas Artes. Al mismo tiempo interviene de manera mucho más fuerte la diferencia de clases sociales entre los que antes entregaban un hijo al maestro para que les enseñara y quienes entraban a las academias, que podían y tenían dinero para pagar. El factor económico se hace más fuerte dentro del mundo del arte. Si durante la época medieval el mecenazgo provenía principalmente de la iglesia y luego era ejercido por políticos y familias poderosas durante el renacimiento italiano, tras el surgimiento de la academia estas prácticas cambiaron considerablemente. Ahora el conocimiento o la preparación del artista era algo de valor.

Así que empezamos a numerar los *individuos* y sus *funciones* en el sistema del arte. Encontramos que junto con la historia de la humanidad se ha ido incrementando la participación y formalización del capitalismo, la relevancia de la economía en el desarrollo del pensamiento humano.¹¹

No podemos apartar la mirada sobre la idea de que el sistema económico en el que se desarrolla la historia del arte es en general el capitalismo, así que las valoraciones que se hacen son desde la perspectiva del proceso capitalista de producción, así como los intentos que ha habido para crear otras formas de arte.

⁹ *Ibid.*, p. 379.

“[t]he very word 'academy' suggest this new approach. It is derived from from the name of the villa in which the Greek philosopher Plato taught his disciples, and was gradually applied to gatherings of learned men in search of wisdom” . [Traducción propia.]

¹⁰ *Ibidem.*

“It was in the eighteenth century that these academies gradually took over the function of teaching art to students. Thus the old methods, by which the great masters of the past had learned their trade by grinding colours and assisting their elders, had fallen into decline”. [Traducción propia.]

¹¹ Desde la perspectiva marxista, la infraestructura económica es la base de la sociedad que determina la estructura social, así como el desarrollo y los cambios de la misma. Las relaciones entre los individuos, su materia de trabajo y los medios de producción, han estado unidos desde que se dio en la historia de la humanidad la explotación de unos por otros, es decir la *Lucha de Clases*.

El medio de producción es el recurso que posibilita a los individuos dentro del sistema la producción de un trabajo, generalmente para la producción de un artículo. Dentro de esta perspectiva y bajo los criterios jerárquicos que hemos visto, se hace indispensable destacar las funciones del *taller* tal y como se concibe, es decir es la base de la producción del arte. Lo relacionaremos con la siguiente figura:

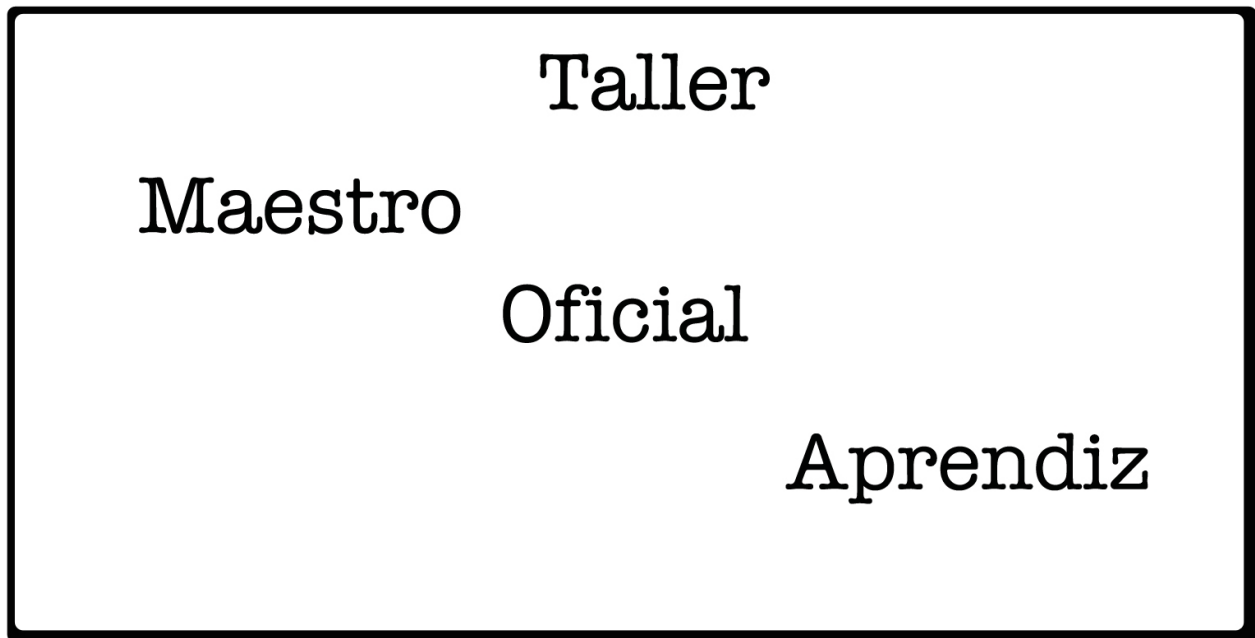


Fig. 2: Base productiva del arte.

Las diferentes áreas en las que los talleres se han desarrollado a lo largo de la historia han desembocado en la conjunción de las academias, en las que la base jerárquica es la misma esencialmente, sin embargo, se acrecienta la jerarquía y el control del conocimiento. Al mismo tiempo surgen diferentes productos, que se relacionan directamente con el conocimiento.

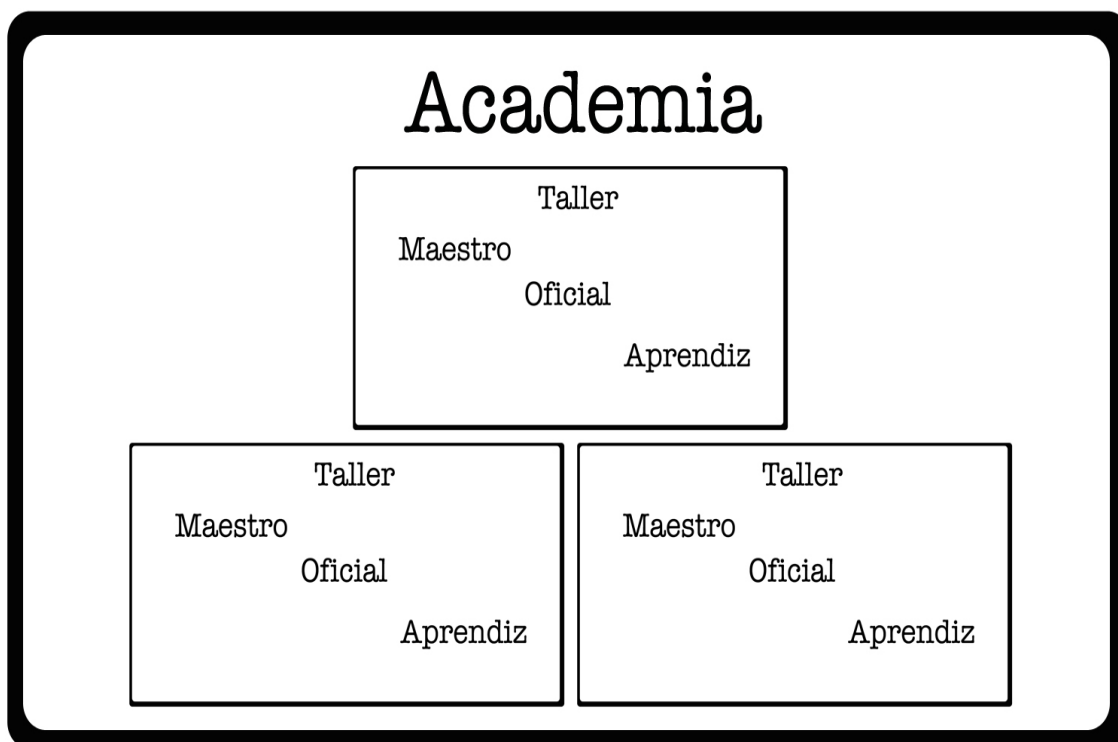


Fig. 3: Estructura básica de la Academia.

La institucionalización formal de la enseñanza del arte, subordinada a diferentes clases sociales, hace partícipe a otro factor fundamental: la economía.

Fue aquí que surgieron las principales dificultades, ya que, por el mismo énfasis en la grandeza de los maestros del pasado, se vio favorecido por las academias, los clientes se inclinaron a comprar al viejo maestro en lugar de cuadros de los vivos. Como remedio, las academias, primero en París y luego en Londres, comenzaron a organizar exposiciones anuales de las obras de sus miembros. Nos puede resultar difícil darnos cuenta de lo que es un cambio trascendental de era, ya que estamos tan acostumbrados a la idea de que la pintura de los artistas y escultores modelando su trabajo principalmente con la idea de enviarlo a una exposición para atraer la atención de los críticos de arte y encontrar a los compradores.¹²

¹² *Ibid.*, p. 380.

“It was here that the main difficulties arose, because the very emphasis on the greatness of the masters of the past, which was favoured by the academies, made patrons inclined to buy old master rather than to commission paintings from the living. As a remedy, the academies, first in Paris then in London, began to arrange annual exhibitions of the works of their members. We may find it hard to realize what a momentous change this was, since we are so used to the idea of artists painting and sculptors modelling their work mainly with the idea of send it to an exhibition to attract the attention of art critics and to find buyers”. [Traducción propia.]

Tenemos con esto que la estructura básica de la producción artística se queda en las escuelas y algunos viejos talleres con los antiguos mecanismos y prácticas. Las academias se agrupan en diferentes naciones y diversas finalidades. Pero básicamente su estructura se puede representar de la siguiente manera:

Podemos entender, como las diferencias que se generaron por el cambio del concepto de las artes, dejar de ser oficios menores y se transforman en relevantes, interviene valores económicos: *“Sólo cuando la obra de arte se carga de una gran importancia simbólica, cuando no tiene precio, al no poderse describir en su totalidad por categorías comerciales, no hay ningún límite al precio que se puede pagar por ello”*.¹³

Se convierte la academia en una fábrica de obras artísticas, que al mismo tiempo produce no sólo arte, sino que también genera y transmite conocimiento. Esto generará una carga importante en el desarrollo y vinculación con las mayores instituciones de conocimiento, las Universidades.

¹³ GRAW, Isabelle. “In the grip of the market? On the relative heteronomy of art, the art world, and art criticism”. En: LIND, María (comp.). *Contemporary art and its commercial markets, a report on current and future scenarios*. Estocolmo: Stenberg Press y Tensa Konsthall, 2012, p. 184.

“Only when the work of art is charged with a great deal of symbolic import, when it is priceless because it cannot be described entirely by commercial categories, are there no limits to the price that may be paid for it”. [Traducción propia.]

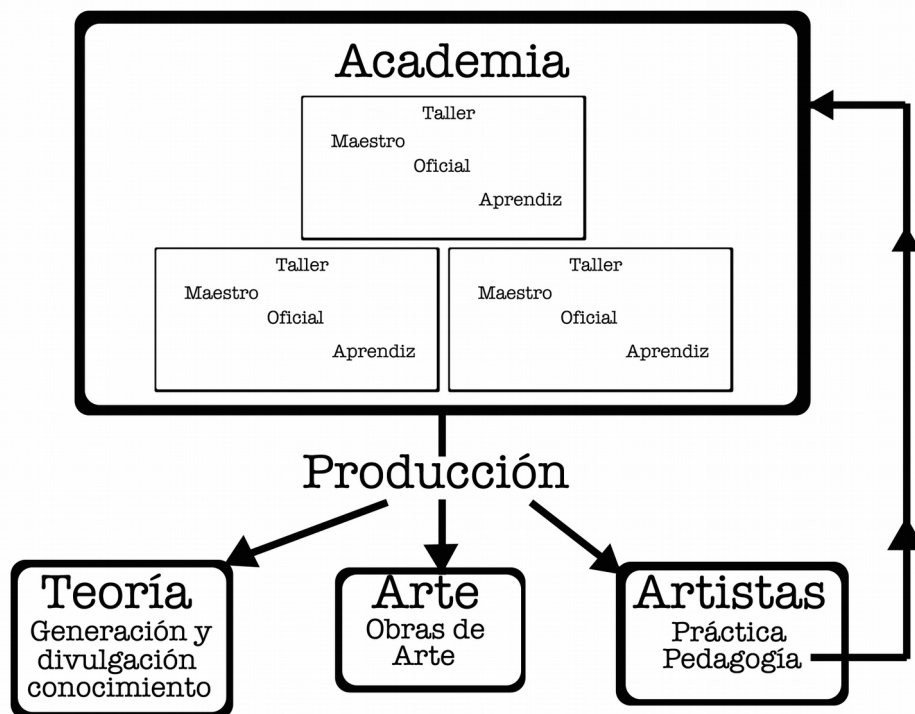


Fig. 4: Las fuerzas productivas durante la creación de las academias.

I.1.2. Las relaciones productivas del arte

Pero eso no es todo, la producción del arte en el sistema capitalista utiliza una parte extraordinaria. La producción no está únicamente determinada por las *fuerzas productivas*, también está delimitada por las *relaciones productivas*.

Woodfin señala que los seres humanos también tienen que trabajar juntos para ser eficaces y que debe haber relaciones entre ellos. “Los seres humanos también tienen que trabajar juntos para ser eficaces, debe haber relaciones entre ellos. A esto Marx llama las “relaciones de producción”. En la historia humana temprana, Marx creía que la gente trabajaba en conjunto en una cooperativa, “el comunismo primitivo””.¹⁴ Así mismo, coincide en que algunas personas fueron capaces de tomar el control de las fuerzas de producción completamente (los campos, los animales, el equipo) y utilizaron el trabajo de los demás sin hacer ningún trabajo ellos mismos. Indica Woodfin que “La explotación se había introducido en la historia humana por primera vez: la capacidad y la voluntad de las personas para sacar provecho de los demás.

¹⁴ WOODFIN, Rupert; Zarate, Oscar. *Marxism a graphic guide*. London: Icon Books, 2009, p. 37.

“Humans must also work together to be effective, There must be relationships between them. These Marx calls the 'productive relations'. In early human history, Marx believed, people worked together in a cooperative 'primitive communism'”. [Traducción propia.]

*Los seres humanos no son egoístas. Esto es algo introducido en la sociedad por un cambio en las fuerzas de producción que llevó a cambios en las relaciones de producción”.*¹⁵

Podemos, en el caso de las artes, relacionarlo directamente con el trabajo del antiguo taller, mismo que hemos explicado antes. Si un joven quería aprender el oficio de la pintura, era entregado directamente al maestro. El maestro recibía un beneficio y trabajaba, el aprendiz lo hacía de la misma manera, pero ambos recibían una retribución en la transformación de su fuerza de trabajo. Es la forma más básica dentro de la producción del arte.

Pero antes de eso, analicemos un poco la situación de la economía hasta este momento, es decir quienes pagaban el arte, para quienes era destinado. “Lo que sucede en el núcleo de la economía (la concentración y centralización que reúne los disperso y permite existencias independientes sólo para la estadística profesional) se introduce hasta en las fibras espirituales más finas a menudo sin que se perciban las mediaciones”.¹⁶

Es importante definir que los conceptos de arte cambiaron durante el paso del tiempo, recordemos que durante la época clásica las artes o τέχνη (techne) se consideraban como oficios no como se hace ahora. El pago de las artes desde la época clásica hasta la caída del Imperio romano, fue por parte de los que la buscaban o solicitaban, existía un trato directo entre el comprador y el productor.

Otra versión de esta actividad era la relacionada con las clases políticas dominantes. Por ejemplo, las esculturas egipcias o la arquitectura, siempre han estado relacionadas con el poder político. Para Gombrich las pirámides “*Nos dicen mucho de su historia. Nos hablan de una tierra que estaba tan bien organizada que es posible apilar estos montículos gigantes en la vida de un solo rey, y ellos nos hablan de reyes que eran tan ricos y poderosos que podrían forzar hasta la fatiga a miles y miles de trabajadores o esclavos, año tras año, para arrastrar las piedras de cantera a la obra, y todo por el más primitivo significado hasta que la tumba del rey estuviera lista para recibirlo*”.¹⁷

¹⁵ *Ibidem*.

“[e]xploitation introduced into human history, for the first time, the ability and willingness of some people to take advantage of others. Humans are not selfish. This is something introduced into society by a change in the forces of production which led to change in the relations of production”. [Traducción propia.]

¹⁶ ADORNO, Theodore W. *Teoría Estética, obra completa*, 7. Madrid: Ed. Akal, 2004, p. 50.

¹⁷ GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, p. 31.

Es ahora que podemos ver claramente la explotación dentro de la producción, sin embargo, recordemos que entramos en una contradicción, pues para los egipcios, las pirámides no eran parte de un concepto de arte. Aun así, podemos advertir cómo la influencia de la economía se desarrolla dentro de la producción de cualquier medio y la producción artística no está lejos de ella.

Gombrich señala que Grecia y Asia Menor eran regiones que no estaba sujetas a ninguna regla. *“Eran los escondites de marineros aventureros, de reyes piratas que viajaban a lo largo y ancho y acumulaban grandes riquezas en sus castillos y ciudades portuarias mediante el comercio y las incursiones marítimas. El centro principal de estas áreas fue originalmente la isla de Creta, cuyos reyes eran a veces lo suficientemente ricos y poderosos como para enviar embajadas a Egipto, y cuyo arte creó e impresionó incluso allí.”*¹⁸

El arte sigue siendo encargado por la estructura jerárquica dominante. No olvidemos que, dentro de la sociedad griega, las clases sociales estaban perfectamente distinguidas a partir de la idea planteada por Marx, sobre la explotación de unos sobre otros.

“[T]ell us of a land which was so thoroughly organized that it was possible to pile up these gigantic mounds in the lifetime of a single king, and they tell us of kings who were so rich and powerful that they could force thousands and thousands of workers or slaves to toil for them year in, year out, to quarry the stones, to drag them to the building site, and to shift them with the most primitive mean still the tomb was ready to receive the king”. [Traducción propia.]

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

“They were the hiding-places of adventurous seamen, of pirate-kings who travelled far and wide and piled up great wealth in their castles and harbour-towns by means of trade and sea-raiding. The main centre of these areas was originally the island of Crete, whose kings were at times sufficiently rich and powerful to send embassies to Egypt, and whose art created and impression even there”. [Traducción propia.]

Jerarquía social de la antigua Grecia



Fig. 5: La jerarquía social de la Grecia antigua.

Durante el gran florecimiento de las habilidades humanas en Grecia, es un factor determinante la existencia de la esclavitud, eso permitía a unos cuantos poder dedicarse de lleno a la generación del conocimiento. En los momentos de la revolución del arte griego, surgió la ciencia, la filosofía, el teatro. Pero como afirma Gombrich, “[l]os artistas en esos días eran de entre las clases intelectuales de la ciudad. Los griegos ricos que gestionan los asuntos de arte en su ciudad, y que pasan su tiempo en la plaza del mercado en discusiones interminables, tal vez incluso a los poetas y filósofos, en su mayoría despreciaban a los escultores y pintores como personas inferiores. Los artistas trabajaban con sus manos, y trabajaron para vivir”.¹⁹ El arte continuará con esta dinámica, donde la clase que encarga, domina y decide que es y que será está formada por el poder político y económico, como pasó en la época del Imperio romano.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

“The artist in those days were the among the intellectual classes of the city. The rich Greeks who managed the art affairs in their city, and who spend their time in the market-place in endless arguments, perhaps even the poets and philosophers, mostly looked down on the sculptors and painters as inferior persons. Artist worked with their hands, and they worked for living”. [Traducción propia.]

No será hasta la época medieval que esta característica se modifique, será la iglesia el mayor y más importante benefactor de las artes. La incursión de la iglesia católica dentro del poder político es una acción del emperador Constantino. Cuando en el año 311 a.C. se estableció la iglesia como un poder del estado, se comenzó a reconfigurar la relación con las artes. *“La Iglesia, por su parte, tuvo que encontrar espacio para toda la congregación que se reunía para el servicio cuando el sacerdote leía la misa en el altar mayor, o daba su sermón. Así fue que las iglesias no fueron modeladas como los templos paganos, sino un tipo de naves de montaje de gran tamaño que se conocía en la época clásica bajo el nombre de "basílicas", que significa más o menos 'salón real'”*.²⁰

Esta situación se mantendrá por muchos años, la arquitectura, las obras que se generarán por encargo de la iglesia católica serán por muchos siglos, muestras de poderío y de ostentación, suntuarias piezas que tratarán de mostrar la grandeza de la institución religiosa. Al mismo tiempo, asumirá dentro de las mismas puertas de sus iglesias muchas de las actividades del Estado. Se convertirán en jueces, tanto civiles como judiciales.

Esta etapa será un gran periodo de producción artística. Por cientos de años la iglesia católica en occidente generará miles de templos, ídolos, y una gran cantidad de piezas tanto en la pintura, escultura, gráfica, manuscritos, filosofía, etc. Aunque para muchos la época medieval no es más que un largo periodo de oscurantismo, se puede ver que muchos de los textos tanto en latín como en griego antiguo, no se perdieron por el trabajo de miles de escribanos enclaustrados en conventos.

²⁰ *Ibid.*, pp. 94-95.

“The church (...) had to find room for the whole congregation that assembled for service when the priest read Mass at the high altar, or delivered his sermon. Thus it came about that churches were not modelled on pagan temples, but on the type of large assembly halls which had been known in classical times under the name of 'basilicas', which means roughly 'royal halls'”. [Traducción propia.]

Jerarquía social del Gótico



Fig. 6: La jerarquía social del Gótico.

Sólo por mencionar un ejemplo importante, durante el siglo XIII se da el florecimiento del gótico. Época que para algunos autores libertarios es muestra de un arte popular. Para Lev Nikoláievich Tolstoi, es clara su posición ante el arte medieval, pues señala que los artistas de este periodo “que vivían en el mismo fondo sentimental y religioso que la masa del pueblo, y que traducían sus sentimientos y emociones a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, el drama, eran verdaderos artistas”.²¹ Para Tolstoi el arte medieval era un arte auténtico, un arte del pueblo entero.

*La catedral es una creación colectiva en cuya edificación, cada capa, cada miembro de la sociedad ha participado. Sólo gracias a la cooperación armoniosa de todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad, ha podido el edificio gótico elevarse y construir la expresión majestuosa de esa comunidad que le ha dado alma. Allí se relevó un espíritu que encontró más fácil seguir su propio impulso creador natural que las leyes de la estética.*²²

²¹ RESZLER, André. *La estética anarquista*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2005, p.15.

²² *Ibidem*.

Dejando aparte el hecho de que Tolstoi era un hombre profundamente religioso –cosa inevitable para su época – la percepción de la participación de la comunidad en la obra final recuerda el Arte Tekitki en América²³, donde se plantea que la participación en igualdad de circunstancias de aquel que planifica la obra y de quien la realiza, genera trabajos totalmente diferentes. El arte tekutki, se configuró a partir de la visión colonizadora de los artistas españoles que llegaron a México y la re-configuración de conceptos que planteaban sobre la visión del indígena, el choque de dos cosmogonías, una conceptual y el otro material. Relaciones productivas entre el explotador y el explotado.



Fig. 7: El arte Tekitki, Pila bautismal, anónimo, Zinacantepec, México, siglo XVI.

²³ AMARAL, Aracy. *A sabedoria do compromisso com o lugar*. Universidade de São Paulo, Revista de Estudos Avançados 9 (23), 1995, pp.19-20.

“Mário de Andrade, escritor e teórico do modernismo brasileiro, nos lembra que há sempre uma dose de criatividade em toda a imitação. E eu diria que o canhestro foi sempre visto na América Latina como a porção de nossa criatividade seja no estilo tekutki mexicano, por exemplo, como na peculiar estilização e relevos planiformes da talha da região peruano-boliviana, como na pintura cuzquenha. O mesmo dar-se-ia na pintura brasileira do século XVIII, tanto no Nordeste açucareiro (Bahia, Pernambuco), quanto na região de Minas Gerais, no período do auge da extração do ouro e diamantes do mesmo século, assim como nas belas imagens hieráticas religiosas, em barro policromo, da região de São Paulo do século XVII”. [Traducción propia.]

I.1.3 Las clases antagonistas

La producción artística se mantiene estable hasta el Renacimiento en Italia. Es allí cuando las relaciones de poder entre Estado e iglesia se vuelven un poco distantes, ello debido a la guerra entre los diferentes principados de la región.

Para Gombrich lo que marcó un punto de ruptura con respecto al arte medieval fue la capacidad de descubrimiento, la curiosidad de los artistas que necesitaban encontrar nuevos efectos y formas. *“Los nuevos descubrimientos que se han hecho por los artistas de Italia y Flandes a principios del siglo XV, habían creado un gran revuelo en toda Europa. Pintores y clientes por igual estaban fascinados con la idea de que el arte no sólo se podía utilizar para contar la historia sagrada de una manera conmovedora, y podría servir para reflejar un fragmento del mundo real.”*²⁴

A su vez, los comerciantes hablaban su lengua nativa y estaban unidos contra cualquier competidor extranjero o intruso. Cada ciudad estaba orgullosa y celosa de su propia posición y sus privilegios en el comercio y la industria. Esta situación es de suma importancia, pues ya se está hablando de una serie de circunstancias complejas. La educación común en las universidades, sin importar la región, así como el crecimiento de los burgos, y sus alianzas comerciales, para la obtención de beneficios.

Dos de los grandes e importantes acumuladores de poder para nuestra época, se estaban formando y separando de la iglesia católica: El Estado y la burguesía. Encontramos que empieza a dividirse la Historia del arte de tal manera que se perciben dos vertientes tal y como lo explica Arnold Hauser en su libro *The social History of Art*: *“(1) entre las sociedades hieráticas, aristocráticas y autoritarias y un tipo de arte que es característicamente plano, simbólico, formal, abstracto y ocupado con los seres espirituales, y (2) entre individualista, mercantil, sociedades burguesas, y un tipo de arte que es característicamente naturalista y realista, emplea la perspectiva, y se preocupa por la vida material de cada día.”*²⁵

²⁴ GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, pp. 183-184.

“The new discoveries which had been made by the artist of Italy and Flanders at the beginning of the fifteenth century had created a stir all over Europe. Painters and patrons alike were fascinated by the idea that art could not only be used to tell the sacred story in a moving way, but might serve to mirror a fragment of the real world”. [Traducción propia.]

²⁵ HARRINGTON, Austin. *Art and Social Theory*. Cambridge, UK: Ed. Polity, 2008, p. 64.

“(1) between hieratic, aristocratic and authoritarian societies and a type of art that is characteristically flat, symbolic, formalized, abstract and concerned with spiritual beings; and (2) between individualistic, mercantile, bourgeois, societies and a type of art that is characteristically naturalistic and realistic, employing perspective and concerned with everyday material life. [Traducción propia.]

Es precisamente la etapa de la historia que nos corresponde estudiar, me refiero a la segunda a la que hace mención Hauser. Es claro que con el Renacimiento se inicia el poder mercantil dentro del poder político. En consecuencia, empieza a ser partícipe de la nueva era del arte, en la cual se iniciaron los diferentes grupos de poder político en varias partes de Europa, principalmente Italia y Flandes. Un gran ejemplo es Florencia, en la cual el poder y mecenazgo de la familia Medici, dio por resultado y en conjunto con el fenómeno del surgimiento de las academias, una *revolución* en el mundo del arte.

Aclaremos el concepto *marxista* que usa Woodfin para definir el *Renacimiento*, como una *revolución*: *“La ley de la transformación de cantidad en calidad. Las cosas tienden a cambiar poco a poco - cuantitativamente - en su mayor parte, pero a veces dan un salto repentino a un estado diferente. Este es un cambio cualitativo que sólo puede ocurrir después de un período de cambio cuantitativo”*.²⁶ Gombrich ejemplifica esta idea con el agua que, al calentarse, aumentará gradualmente su temperatura hasta que, de repente, cambia de un líquido a un gas. Y señala: *“La sociedad cambia de la misma manera. Lentamente, en su mayor parte, pero con transformaciones repentinas. Los Marxistas llaman a estas transformaciones de la sociedad 'revoluciones’”*.²⁷

Aclarado el punto podemos continuar con las diferentes circunstancias que dieron paso al Renacimiento. Entre las diversas circunstancias, fueron las diferentes alianzas y crecimiento económico de ciudades como Florencia, Venecia, Roma, Brujas, Amberes, Ámsterdam. Como dato importante, valga aclarar que la mayoría de ellas contaban con un excelente acceso y tradición marítima, que les permitió ser importantes centros comerciales europeos. En estas ciudades floreció la obra de lo más prominentes artistas europeos de la época. Advierte Harrington que *“No tiene sentido pensar que a estos artistas se les niega la posibilidad de la libertad creativa que de otro modo podrían haber disfrutado de no haber vivido en la obligación de satisfacer los intereses políticos y económicos de sus pagadores”*.²⁸ De manera general: *“podemos decir que las*

²⁶ WOODFIN, Rupert, ZARATE, Oscar. *Op. Cit.*, p. 24.

“The Law of the Transformation of Quantity into Quality. Things tend to change gradually – quantitatively – for the most part, but will sometimes make a sudden leap into a different state. This is a qualitative change that can only happen after a period of quantitative change”. [Traducción propia.]

²⁷ *Ibidem*.

“Society changes in the same way. Slowly for the most part, but with sudden transformations. Marxists call these transformations of society 'revolutions’”. [Traducción propia.]

²⁸ HARRINGTON, Austin, *Op cit.*, p. 62.

“[i]t is not meaningful to thing these artists as being denied the possibilities of creative freedom they might otherwise have enjoyed had they not lived under an obligation to satisfy the political and economic interests of their paymasters”. [Traducción propia.]

condiciones económicas no limitaron las posibilidades artísticas en el sentido de restringirlos o castrarlos. Con estos aspectos, las condiciones económicas permiten la creatividad artística.”²⁹

Con esta apreciación podemos considerar que tenemos ya los tres aspectos fundamentales del *patrocinio*³⁰. Tenemos entonces que proviene el dinero del poder político, léase el Estado, o en su caso, el dinero público y, por otro lado, de comerciantes, o gente interesada y capaz de adquirir o encargarse económicamente una pieza de arte, es decir de dinero privado. Esto nos lleva a la segunda ley del Materialismo Dialéctico:

La Ley de la unidad y lucha de contrarios. Muchas, y tal vez todas las cosas en el mundo existen en oposición. Día y noche, frío y calor, bien y mal, cerca y lejos. Pero en realidad no existen por separado el uno del otro. Forman uniones fuera de las cuales no puede existir. El día no tiene sentido sin la noche, el bien sin el mal. La identidad de cada uno depende de la identidad del otro.

Para los marxistas, la clase propietaria en contra de la clase trabajadora, pero no puede existir uno sin el otro. Los propietarios necesitan de los trabajadores para operar la maquinaria. Los trabajadores necesitan a los dueños para que les den trabajo.³¹

Entendemos a los propietarios como los dueños de los medios de producción, pero al mismo tiempo, pasa algo que no ocurre con otros productos dentro del capitalismo, pues las obras de arte son consumidas en su mayoría por aquellos que son, irónicamente, los mismos que las patrocinan. Nos referimos a que el acceso al arte se ha reducido para gran cantidad de la sociedad. Esa es la parte a la que Tolstoi se refería en su texto sobre la participación y contemplación de las catedrales góticas, pues las consideraba como parte de una actividad pública.

²⁹ *Ibid.*,

“we can say that economic conditions do not constrain artistic possibilities in the sense of curtailing or emasculating them. In these respects economic conditions enable artistic creativity. [Traducción propia.]

³⁰ Uso el término *patrocinio* para hacer referencia a las instancias económicas que pagan por el arte. Pero en general la idea del patrocinio se ha ido modificando con el tiempo, cosa que también analizaremos.

³¹ WOODFIN, Rupert; Zarate, Oscar. *Op. Cit.*, p. 25.

“The Law of the unite of Opposites. Many, and perhaps all things in the world exist in opposition. Day and night, hot and cold, good and bad, near and far. But they do not really exist separately to each other. They form unions outside of which neither can exist. Day has no meaning without night, good without bad. The identity of each depends on the identity on the other.

For Marxists, the property-owning class in opposition to the working class, but neither can exist without the other. The property owners need the workers to operate their machinery. The workers need the property owners to give them Jobs”. [Traducción propia.]

Definimos las relaciones productivas con el siguiente diagrama:

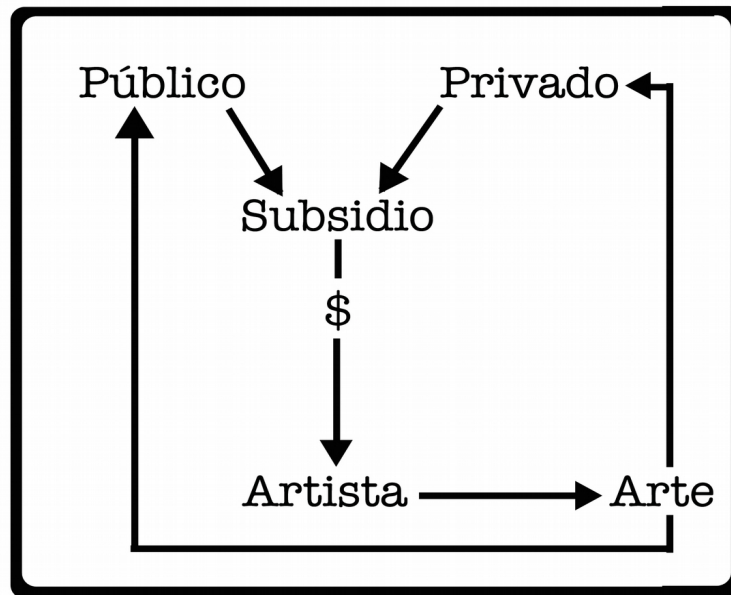


Fig. 8: Esquema de las relaciones productivas de la economía del arte.

El conjunto entre las relaciones productivas de la economía del arte deriva en lo que hoy día se conoce como mercado del arte. Ahora, tenemos un factor fundamental en la implementación dentro del sistema. Debemos recordar que estas relaciones no sólo afectan la situación del arte, sino que a su vez son decisivas en torno a lo que se definirá como arte en cada una de las épocas.

De esta manera podemos diferenciar dos partes dentro de las dinámicas y relaciones productivas hasta ahora: la importancia del taller y la creación de la academia. Durante estos años no hay grandes cambios en los mecanismos en los que se dan estas relaciones productivas. Es decir, que transcurren vinculadas al poder político y económico, la iglesia, el Estado y la burguesía. Como señala Harrington *“Hasta aproximadamente el siglo dieciocho la mayoría de los pintores, escultores, arquitectos y compositores en Europa produjeron sus obras de acuerdo con la solicitud de clientes privados. Estos podían ser los representantes de la iglesia y el papado en varias ciudades y regiones, como obispos, o serían representantes del monarca, emperador o un jefe de un principado, u hombres de la nobleza al servicio de la corte real, como gobernadores de territorios o alcaldes de ciudades.”*³² Más adelante, los mecenas no serán sólo los

³² HARRINGTON, Austin. *Op. Cit.*, p. 72.

miembros de la aristocracia, sino que serán los comerciantes y sus hijos los que invertirán en territorios, propiedades y arte, con el fin de ganar status y ser reconocidos por la aristocracia.

De modo que asumimos que el dinero del Estado es dinero público (o al menos debería serlo no sólo en su origen) y que el dinero privado puede provenir de instituciones como la iglesia o de compañías que ofrecen su mecenazgo con diferentes finalidades, no siempre es por *amor al arte*.

Ello nos lleva al análisis y en consecuencia a la tercera ley del Materialismo Dialéctico: La ley de la negación de la negación.

La ley de la negación de la negación. Cualquier tesis contiene en sí misma problemas y dificultades (contradicciones) que provocarán su caída. Esta caída es realmente alcanzada por la oposición que revela las contradicciones. Por lo tanto, niega la tesis. Pero la antítesis contiene sus propias contradicciones que están expuestas por la síntesis. Así pues, la negación es en sí misma negada. Los Marxistas identifican este proceso que opera en la historia.³³

La búsqueda de *revolución* nos lleva a la transformación de la tesis. Es decir que los procesos, desde el punto de vista marxista, siempre estarán en constante transformación. De tal manera que estos esquemas que tenemos cambian con el paso de los siglos, así como las relaciones entre ellos. Pero básicamente lo que tenemos es el esquema fundamental de cómo se dan las relaciones entre los factores productivos del arte.

“[u]ntil around the eighteenth century, most painters, sculptors, architects and composers in Europe produced their works according to commission by private patrons. These would be representatives of the church and the papacy in various cities and regions, such as bishops, or they would be representatives of the monarch, emperor or a head of a principality, or men of the nobility in the service of royal court, as governors of territories or mayors of cities.” [Traducción propia.]

³³ WOODFIN, Rupert; ZARATE, Oscar. *Op. Cit.*, p. 26.

“The Law of the Negation of the Negation. Any thesis contains within itself problems and difficulties (contradictions) which will bring about its downfall. This downfall is actually achieved by the antithesis which reveals the contradictions. Thus it negates the thesis. But the antithesis itself contains its own contradictions which are exposed by the synthesis. Thus the negation is itself negated. Marxist identify this process operating in history”. [Traducción propia.]

I.1.4 Infraestructura y Superestructura

Los cambios que apreciamos en el desarrollo de las ideas, conceptos y relaciones de las fuerzas productivas, se deben a que el mundo es dinámico, de tal suerte que la actual cartografía que podemos ofrecer, es sólo un breve instrumento al que se le han adjuntado, como en cualquier actividad humana en el capitalismo, actores que sirven y funcionan como intermediarios.

Para Woodfin *“Los fundamentos de toda sociedad consisten en las fuerzas productivas básicas y sus relaciones. Marx llamó a esta subestructura o infraestructura fundamental para la realidad social materialista. Siempre hay una superestructura de leyes, costumbres, religiones, gobiernos y otras instituciones culturales cuya independencia es enteramente una ilusión. La función ideológica de la cultura es únicamente proteger los intereses de la clase propietaria de las fuerzas productivas”*.³⁴

Además, argumenta que *“Las transiciones de un tipo de sociedad a otra ocurren cuando algún cambio tecnológico importante en las fuerzas de producción simplemente no encaja con las relaciones de producción existentes. Los rápidos cambios en la forma en que los bienes son producidos introducen cambios bruscos, violentos y cuantitativos a las formas en que los seres humanos se relacionan entre sí”*.³⁵

Entendamos que la cultura es toda esa forma de superestructura que plantea Marx: las leyes, la iglesia, las religiones, los gobiernos, etc. Todos existen para consolidar y mantener a la clase productiva sometida a un sistema, de cual poco conocen. El taller, la academia y los patrocinios, por poner un ejemplo, terminan por ser los mismos consumidores del arte.

Esto nos lleva al análisis de esa superestructura, en la que tenemos muchos más elementos, todos dentro de un amplio espectro de influencia y de súper-especialización

³⁴ *Ibid.*, p. 40.

“[t]he foundations of any society consist of the basic productive forces and relations. Marx called this the substructure or infrastructure fundamental to the materialistic social reality. There is always a superstructure of laws, customs, religions, government and other cultural institutions whose independence is entirely an illusion. Culture's sole ideological function is protect the interests of the class that owns the forces of production”. [Traducción propia.]

³⁵ *Ibidem*.

“[t]ransitions from one kind of society to another happen when some kind of major technological change in the forces of production simply does not fit with the existing relations of production. Rapid changes in the way that goods are produced introduce sudden, violent and quantitative changes to the ways that humans relate to each other”. [Traducción propia.]

del conocimiento, así como de la fragmentación y delegación de responsabilidades y actividades a otros. Se trata de un tipo de *outsourcing* de la vida artística y cultural.

La producción del arte llega a un espectro que se acopla a la visión marxista, que se trata de una actividad *burguesa*, el acontecimiento más importante que se menciona en los libros de historia contemporánea es el descubrimiento de América en el año 1492. Recalcar la importancia del Renacimiento al ser el periodo en el que se transformó socialmente el oficio del artista, se diferencia al escultor y al pintor como oficios superiores. No podemos dejar atrás el periodo de la Reforma, que negando la tradición pictórica y escultórica de la iglesia romana orilla al artista a la búsqueda de otros mercados en Europa, obligando a los artistas a la auto-organización en gremios y empresas, quienes seguían y mantenían la estructura económica tradicional, contaban con otros artesanos como asistentes o aprendices que dependían de los encargos artísticos realizados por las clases dominantes. Todo esto se debe a que el arte y su participación en los rituales sociales se encontraba ya arraigado en la vida social y del ocio en la época³⁶. Desde esta perspectiva, podemos entender, pero al igual que el resto de trabajadores, el artista no puede más que vender su fuerza de trabajo, su labor y creatividad a la sociedad.

En general los mecanismos de la superestructura que se erigen sobre el sistema del arte, están formados por una gran variedad de actividades en la época contemporánea. Los factores fundamentales de la superestructura del sistema del arte son: galerías, museos, ferias de arte, bienales, concursos, becas, fundaciones, críticos, curadores, colecciones, instituciones privadas, instituciones gubernamentales, corredores de arte, especuladores, inversionistas. Estos factores durante mucho tiempo se dedicarán a definir lo que es el arte, al mismo tiempo que podrán ser capaces de negar lo que les sea menos *ad hoc* a su visión de lo que debería ser el arte. En este sentido, señala Adorno que “[a] la vista de la evidente dependencia de la moda al respecto del interés económico y de su implicación con el negocio capitalista, que llega hasta las llamadas modas artísticas (el comercio artístico que financia a pintores, pero a cambio reclama de manera abierta o disimulada que hagan lo que el mercado espera de ellos) y quiebra inmediatamente la autonomía, la moda es tan impugnable que el arte como el celo de los agentes ideológicos que convierte la apología en anuncios”.³⁷

³⁶ GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, pp. 375-376.

³⁷ ADORNO, Theodore W. *Op. Cit.*, p. 417.

La cuestión fundamental es que, si el sistema no fue planeado, existe una gran cantidad de conceptos, organizaciones y funciones que se han ido creando a partir de la enajenación del poder por parte de la clase dominante. Las claves de esa apropiación de funciones por parte del Estado se ilustran perfectamente en la obra de la Dra. Frances Stonor Saunders³⁸, sobre todo en lo concerniente a la intromisión del mismo con fines totalmente de confrontación política. Los datos que expone Stonor Saunders los utilizaremos más adelante, pero en general lo que nos interesa es vislumbrar el papel medidor del Estado dentro de la superestructura del sistema del arte.

El Congreso para la Libertad Cultural se creó en 1950 y se trataba de una instancia que buscaba atraer artistas e intelectuales durante la post guerra, para que dejaran de simpatizar con la ideología marxista, sobre todo en Francia y Alemania. Asumió “Josselson la tarea de dirigir el congreso por parte de la CIA, a las órdenes de Lawrence de Neufville, que había supervisado desde la sección de Actividades Sindicales Francia de la Agencia. Ambos aceptaron, dimitiendo de sus empleos de tapadera del gobierno de ocupación americano en Alemania, pero llevándose consigo sus nombres en clave, Jonathan F. Saba (Josselson) y Jonathan Gearing (Neufville)”.³⁹ De esta manera podemos darnos una idea de la planificación que significó la creación del Congreso para la Libertad Cultural, las grandes molestias y la cantidad de dinero invertido por el gobierno de los Estados Unidos, para poder, sin saberlo en esos momentos, tomar el control del mundo y sistema del arte mundial. Explica Stonor Saunders que:

No había de ser un centro de agitación política sino una cabeza de playa en Europa occidental desde la cual se pudiese detener el avance de las ideas comunistas. Había de acometer una campaña amplia y unitaria de presión procedente de sus propios colegas para persuadir a los intelectuales de que se separasen de los comunistas o de las organizaciones que les apoyaban. Había que favorecer que los intelectuales desarrollaran teorías y argumentos no dirigidos a las masas, sino a una pequeña elite de grupos de presión y hombres de Estado de los que, a su vez dependía la política de ellos gobiernos. No era una fuente de información, y se prevenía a los agentes de otras divisiones de la CIA para que no intentasen utilizarlo con ese fin. Había de servir

³⁸ Frances Stonor Saunders se licenció en la Universidad de Oxford en 1987. Ha trabajado como productora de cine independiente y entre sus documentales podemos citar la serie de cuatro horas de duración: *Hidden Hands: A different History of Modernism*. Su novela corta *Big Things*, se publicó en 1998. Actualmente vive en Londres. El libro al que nos referimos *La CIA y la Guerra Fría Cultural* fue publicado en 1999 y explica ampliamente la relación de la CIA con la fundación de lo que conocemos como *arte moderno*, desde la fundación del *Congreso para la Libertad Cultural*, hasta el uso de dinero de la CIA en fundaciones “no gubernamentales”. Por la extensión del libro, sólo nos basaremos en una serie de capítulos.

³⁹ STONOR, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Madrid: Ed. Debate, 2001, p. 129.

de apoyo “independiente” a los objetivos de la política exterior estadounidense de promover una Europa unida (mediante la pertenencia de los países de la OTAN y del Movimiento Europeo, este último sustancialmente financiado por la CIA), que incluía una Alemania unificada. Habría de ser emisario de los logros de la cultura americana, y había que trabajar para socavar los estereotipos negativos prevalecientes en Europa, en Francia, en particular, sobre la esterilidad cultural de los Estados Unidos. Finalmente había que responder a las críticas negativas de otros aspectos de la democracia americana, incluida la trayectoria del país en materia de derechos humanos.⁴⁰

Como podemos apreciar esa dinámica de la CIA se transformó, mutó en una relación de control, sobre todo porque debemos apreciar un aspecto fundamental de la clarificación de objetivos del Congreso por la Libertad Cultural, cuando se menciona la *esterilidad de la cultura de los Estados Unidos*. Un factor que los llevará a la manipulación por medio de becas, patrocinios y un sin fin de actividades, publicaciones y exhibiciones. Pero una de las mayores ideas de la oficina responsable fue el impulso de Jackson Pollock como un artista *original* estadounidense. El gran mito de su sangre indígena, sus visiones y su estado de trance de indio americano, no dejan de ser una creación de la CIA.

Era, afirmaban sus apologistas, una aportación específicamente estadounidense al arte moderno. En fecha tan temprana como 1946, los críticos ya estaban aplaudiendo el nuevo arte por ser “expresión auténtica, independiente, autóctona de la voluntad, el espíritu y el carácter nacionales. Parece que en cuanto a carácter estético, el arte de Estados Unidos ha dejado de ser un lugar dónde se acumulan las influencias europeas, que no es una mera amalgama de “ismos” foráneos, reunidos, compilados y asimilados con mayor o menor sapiencia.⁴¹

Hasta aquí hemos abordado cómo es que la intervención del Estado se hace visible dentro del periodo de la Guerra Fría. Esta parte es únicamente para ejemplificar que *la superestructura es un mecanismo del sistema en el que coexisten leyes, religiones y otras instituciones culturales, para perseverarse en el poder*. Dejando esto claro, podemos seguir con el análisis de la superestructura del sistema del arte.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 353-354.

La superestructura se transforma en los medios y filtros del sistema para que las obras lleguen a un mercado. Es decir que para que el artista tenga los recursos, el reconocimiento y el aval del sistema para seguir su producción debe cumplir con los requisitos necesarios para ello. El primer paso dentro de estos filtros son las escuelas y academias, así como las universidades. Cada universidad invierte una cantidad de dinero anual en sus estudiantes y dependiendo de la región del mundo, esa educación puede estar financiada totalmente por universidades públicas, por el Estado como en Argentina, Brasil, Egipto, Dinamarca, Grecia, México, Polonia, Paraguay, Uruguay, Finlandia, Suecia, Noruega, entre otras. Los estudiantes de artes de las mismas poseen un aval institucional que ofrece la academia. Entendamos a la academia como la tradición, pues muchas de estas instituciones poseen centros de investigación sobre arte o estética.

El financiamiento de los gobiernos hacia las universidades es un factor fundamental para el desarrollo de las actividades y capitalización de sus propios estudiantes dentro de un mercado del arte. Sin embargo, la propia naturaleza de la crítica y de la superestructura genera dinámicas propias del *materialismo dialéctico*, por ejemplo: durante la exposición oficial del Salón de 1863, artistas que pertenecían a la academia se negaron a participar, consiguiendo que las autoridades mostraran los trabajos de los que fueron rechazados por el jurado dentro de una exposición temporal al que llamaron el *Salón de los Rechazados*, la mayoría de los asistentes despreciaban a los artistas que se habían negado a aceptar las decisiones de aquellos considerados con mayor autoridad, este momento marcaría el inicio de un conflicto que llevaba tres décadas esperando estallar⁴².

La crítica decide que es lo que debe o no debe ser el arte, y los artistas deben asumir ese rol, para el sistema capitalista es normal, no para el artista. De esta manera podemos ver que el apoyo de instituciones contribuye a la inmersión de jóvenes talentos al mercado del arte. Este conflicto no se detendrá, es *la lucha de opuestos*, desde la perspectiva marxista no es posible evitarla.

Por otro lado, existen las escuelas y academias privadas que, entre otras cosas, son parte de la *superestructura* del capitalismo a mayor escala. En consecuencia, integran esa estructura de filtros, empezando con lo costoso que puede llegar a ser una

⁴² GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, pp. 407- 408.

academia o escuela de carácter privado⁴³. De esta manera, escuelas privadas preparan y forman bajo sus ideas a los que más adelante serán parte de una élite (miembros de la *superestructura*), la misma que menciona el agente Walser cuando se refiere a la intervención de la CIA dentro del campo de las artes.

Lo relevante es ver que existen hasta ahora tres mecanismos para entrar y ser parte del sistema del arte, de la *superestructura*. El Estado, como mecanismo regulador de las cosas que ocurren en una Estado-Nación y, por otro lado, el poder económico. Ser parte (por nacimiento) de la burguesía y pertenecer a la élite que económica y políticamente puede y se auto-genera dentro de escuelas e instituciones privadas y cuyo acceso está definido por los bienes que poseen. Sin embargo, el otro elemento que puede integrar esa *superestructura* y por la cual se encuentran más fisuras es definitivamente la academia.

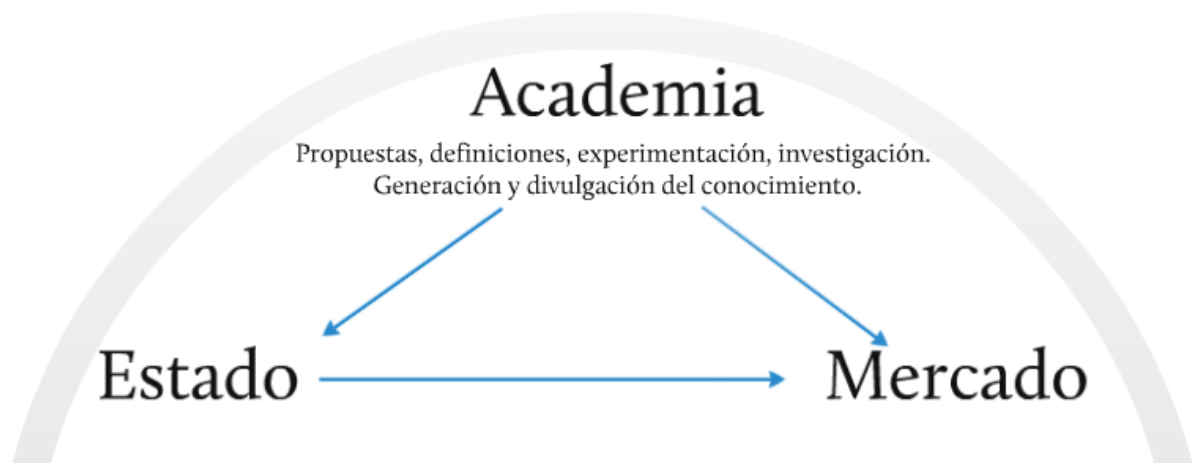


Fig. 9: Relaciones de la superestructura en el sistema del arte, hasta antes de las “Vanguardias”.

Gracias al texto citado de Gombrich podemos ver cómo el Estado reguló, en aquel momento, la discordia entre la crítica y los artistas y cómo servía como intermediario y llegaba a acuerdos. Los cambios en cuanto a estas nociones no se dan hasta la década de los años ochenta del siglo XX.

⁴³ El *Master in Contemporary Art* del Sotheby's Institute of Art en Londres, vale por 3 semestres £25,403, para estudiantes que no posean la nacionalidad británica o de la Unión Europea; £23,600 para aquellos que si la poseen. Consulta de la información en su página de internet. Visitada el 19 /02/2013, 16:50 h. <http://www.sothebysinstitute.com/Programmes/PLondon/PLMasterDegree/PLMContemporaryArt.aspx>

La *superestructura* se transforma con el tiempo, con el crecimiento y desarrollo del capitalismo. La única razón para que la *superestructura* del sistema del arte no se transformara durante muchos años fue la Guerra Fría. La cultura y el arte fueron un arma durante ese periodo. Básicamente se consolidó el mercado del arte, las prácticas artísticas se modificaron y las relaciones entre la *infraestructura* y la *superestructura* se hicieron mucho más visibles.

En el siglo XIX las relaciones del mercado con el arte eran puramente comerciales. Explica Harrington que:

En la pintura y la literatura del siglo XIX, podemos decir que la relación del individuo con la sociedad tiene aspectos más variados y complejos. Aunque todavía es principalmente de clase media, muchos pintores y escritores son cada vez más alienados de su clase y sus valores comerciales e industriales. Una nueva nota de escepticismo y desilusión se puede discernir en sus obras que nos dicen mucho acerca de la relación de la cultura y de la economía en ese período. Esto lo vemos en pintores sociales-realistas como Jean-François Millet y Gustave Courbet, y en la aguda crítica social de escritores preocupados por clase, la pobreza, las mujeres, matrimonio y la familia, como Jane Austen, Stendhal, Balzac Honoré, Gustave Flaubert, Charles Dickens, George Sand, George Eliot, Ibsen Henrik y Émile Zola. (...) Pero ahora vamos a recurrir a un tercer régimen de apoyo económico de las artes, las subvenciones estatales por el mercado en combinación con la filantropía y patrocinio comercial en el siglo XX.⁴⁴

Esto nos lleva a plantear la siguiente relación gráfica:

⁴⁴ HARRINGTON, Austin. *Op cit.*, pp. 77-78.

“In nineteenth-century painting and literature, we can say that the relationship of the individual to society takes on much more variegated and complex aspects. Though still themselves mainly from middle-class backgrounds, many painters and writers become increasingly alienated from their class and its commercial and industrial values. A new note of scepticism and disillusionment can be discerned in their works that tell us much about the relation of the culture and economy in the period. We see this in social realist painters such as *Jean-François Millet* and *Gustave Courbet*, and in the sharp social criticism of writers concerned with class, poverty, women, marriage and the family, such as Jane Austen, Stendhal, Honoré Balzac, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Georges Sand, George Eliot, Henrik Ibsen and Émile Zola. (...) But we will now turn to a third regime of economic support of the arts, market by state subsidies in combination with philanthropy and commercial sponsorship in the twentieth century”. [Traducción propia.]

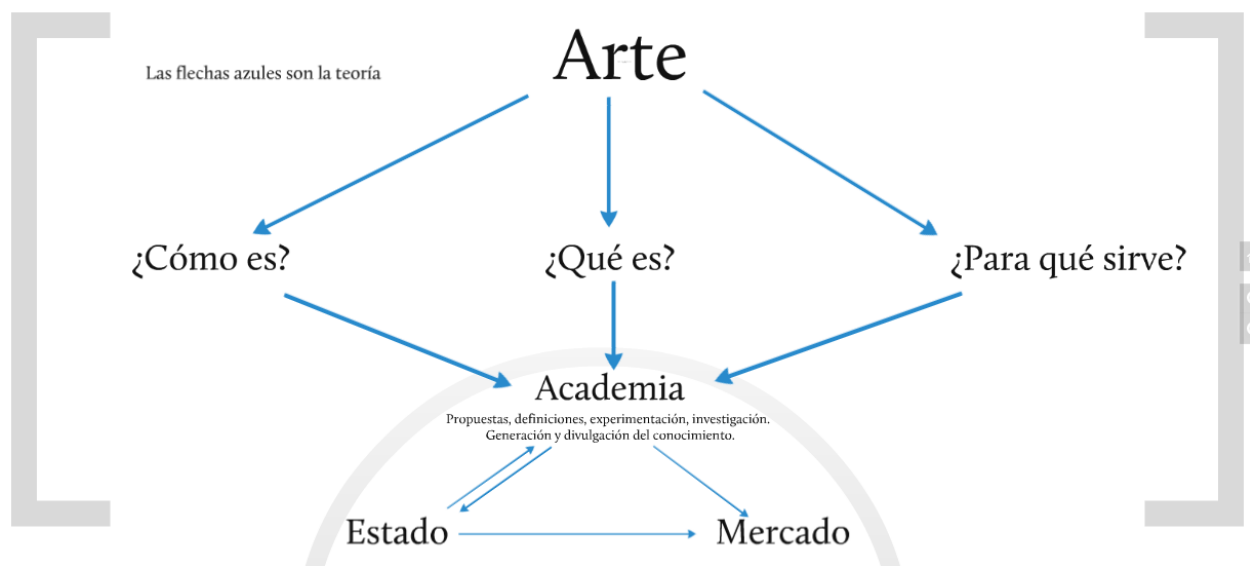


Fig. 10. La superestructura del arte y su relación general con la estética.

Durante el siglo XX todo cambiará, particularmente después de la Segunda Guerra Mundial. No es nuestra intención hablar de todos los cambios que se dieron en el mercado y sistema del arte desde los inicios del siglo hasta la caída del *Tercer Reich*, sin embargo, basta con expresar la gran influencia del mercado en las decisiones, no sólo de formas, sino de fondo, dentro de la estructura académica. El sistema capitalista y especialistas en economía se han dado cuenta que el estudio del mercado del arte capitalista es complejo y hasta imposible de predecir, pues sus mecanismos son totalmente variables y dependen de la especulación.

El grupo de Bloomsbury⁴⁵ le prestó especial atención al mercado de arte, sin embargo, asumían que los modelos económicos tradicionales resultaban insatisfactorios para explicar las dinámicas de tan peculiar mercado:

Por el lado de la oferta se encontraron con que el precio era rara vez el determinante

⁴⁵ El *Bloomsbury Group* o *Bloomsbury Set*, fue un grupo de intelectuales, artistas, escritores y políticos que se reunían en el barrio londinense de Bloomsbury en el primer tercio del siglo XX. Se les llamó así pues todos o la mayoría de ellos vivían en ese barrio, que rodea el Museo Británico y la University College London, o conocida en Londres como la *Universidad Atea*. Las reuniones se iniciaron en casa de Virginia Wolf, y algunos de los asistentes fueron: Leonard Sidney Wolf, los filósofos Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein; los críticos de arte Roger Fry y Clive Bell; el economista John Maynard Keynes; el sinólogo Arthur Waley, el escritor Gerard Brenan, el biógrafo Lytton Strachey, el crítico literario Desmond MacCarthy; el novelista Edward Morgan Foster, la escritora Katherine Mansfield y los pintores Dora Carrington, Vanessa Bell y Duncan Grant. Fueron muy críticos con la nobleza, despreciaban la religión y se consideraban a sí mismos como liberales y humanistas.

*más importante de la oferta - artistas estaban tan ansiosos como cualquiera por una vida decente, pero en su mayor parte, parecían impulsados más por presiones internas psicológicas que por la recompensa económica para producir su mejor trabajo. Los Bloomsburys llegaron a creer que el principal desafío que les preocupaba era la salud de los mercados de arte que deben generar demanda suficiente para sostener a los artistas.*⁴⁶

Sus conclusiones les demostraron que el valor del arte no era la variable independiente que más relevancia tenía. Dentro del grupo de Bloomsbury tomó relevancia Roger Fry, quien lideró las investigaciones sobre la demanda de las artes y de las diferentes variables que influyen dentro de la demanda de las actividades artísticas, así como lo que para ellos resultaba importante, que era la parte que se vinculaba a la psicología de los actores involucrados, tanto en la producción como en el apoyo financiero. “Fry y los demás identificaron una serie de categorías distintas de llamar a quienes les dieron, con su estilo típicamente irreverente, nombres como “snobbists” (después de Thackeray), “filisteos” (después de Arnold), “clasicistas” y “la manada” siguiendo Trotter)⁴⁷. Existió en sus ideas una fuerte sensación por la *Economía Institucional*, en la cual ponían un valor importante dentro de la economía la demanda del arte como un ritual de cohesión social, y agregaban a este factores como el eclesiástico, la aristocracia, los monarcas, los burgueses, y un importante factor estético de la naciente clase media. Esto es una muestra de la importancia que obtuvieron estas ideas en el desarrollo de la identificación de Keynes de los componentes de la demanda agregada en su *Teoría General de la Ocupación, el interés y el dinero de 1936*, la de-construcción que realizaron sobre la demanda de las obras de arte, y la relevancia de la psicología es el precursor metodológico de la insistencia del grupo de los Bloomsbury sobre el papel fundamental de apoyo del Estado en el equilibrio del mercado tanto para las artes como en la macroeconomía.

Estamos entrando en el terreno de las subvenciones y regulaciones del Estado, lo que tuvo mucho sentido a principios del siglo XX. En este periodo, la influencia del marxismo era muy fuerte en múltiples aspectos de la vida, sobre todo en las potencias industrializadas.

⁴⁶ GINSBURGH, Victor A; THROSBY, David. *Handbook of the economics of art and culture*. Amsterdam: Ed. North-Holland, 2006, pp. 63-64.

⁴⁷ *Ibidem*.

Las relaciones del Estado con el mercado se han modificado hasta el grado de que el neoliberalismo ha dejado fuera de todo sistema regulador al gobierno. La base del neoliberalismo es precisamente que el propio mercado puede y se auto-regulará.

Señala Méndez Morales que “el liberalismo económico, también conocido como *laissez faire*, tiene algunas restricciones económicas por parte del Estado, e inclusive hay intereses superiores a los del individuo como la defensa del país de cualquier agresión externa, la salud pública y la moral pública”.⁴⁸ Posteriormente, a partir de 1936, surgió una nueva corriente del pensamiento económico conocida como neoliberalismo que se oponía a la intervención del Estado y cuyo “principal planteamiento afirma que el libre mercado es el único mecanismo que asegura la mejor asignación de recursos en la economía y, en consecuencia, promueve el crecimiento económico; por lo tanto, se debe fomentar el libre mercado sin restricciones estatales”.⁴⁹

En el texto de Méndez Morales, podemos entender cómo desde la década de los años 80 del siglo XX, las diferentes formas y mecanismos se han perdido, han variado para dejarnos con una estructura de mercado de arte diferente, compleja y entregada a los intereses económicos, mucho más que a los correspondientes intereses estéticos o de la misma teoría del arte. Es arte es definido hoy en día por el mercado neoliberal.

La *superestructura* se ha apoderado y ha definido a la infraestructura. Los medios y formas de producir arte están determinados, hoy en día, por los mecanismos del mercado, así como los patrocinios a las artes y los beneficios económicos. El mercado define dentro del neoliberalismo lo que el Estado debe auspiciar, lo que la academia debe enseñar y sobre todo lo que se va a vender y lo que no. Estamos ante una crisis de valores global y el arte forma parte de esa crisis.

Los dominios del mercado del arte son totales dentro de una visión global del sistema del arte. Define la teoría del arte. ¿Qué es? ¿Cómo es? ¿Para qué sirve? Estas preguntas son respondidas por las dinámicas que transcurren en las subastas y ferias de arte. En conclusión, la visión neoliberal está totalmente instalada dentro del mercado del arte desde los años 80 y se lo debemos a Margaret Thatcher y Donald Reagan.

⁴⁸ MÉNDEZ Morales, José Silvestre. *El neoliberalismo en México ¿éxito o fracaso?* Contaduría y Administración, No. 191, 1998. p.68.

⁴⁹ *Ibidem*.

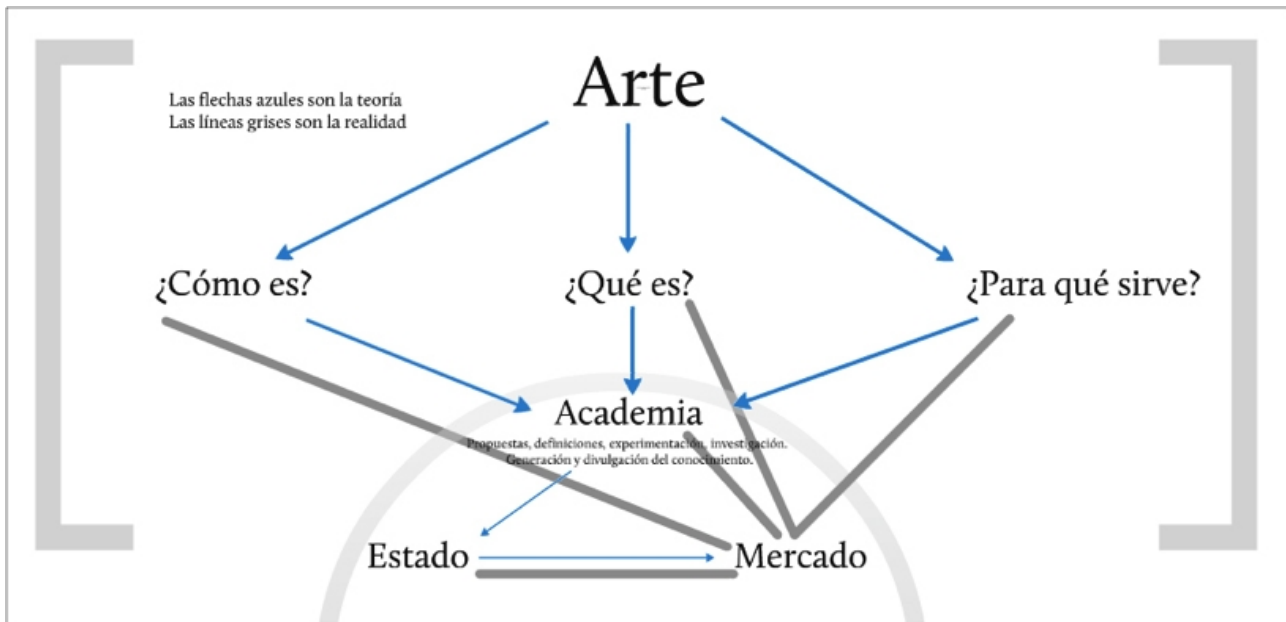


Fig. 11: La superestructura del sistema del arte en la actualidad. El mercado define todo sobre el arte.

I.2. Arte y economía

Las relaciones entre las variables económicas que se han vivido en el mundo del arte y la cultura son enormes. En una primera etapa, la importancia de la economía para los interesados en el arte se dio exclusivamente desde la perspectiva del interés de compra-venta. Sin embargo, esto fue cambiando concretamente en el siglo XVIII, donde el mismo Adam Smith inició con preguntas fundamentales sobre el arte, pues la mayoría de las teorías económicas buscan esclarecer las relaciones del valor y las mercancías. El arte es un gran conflicto para los economistas, pues las relaciones de valor de un bien o de un servicio dependen de las relaciones entre las necesidades y la mercancía.

Para Marx la mercancía es *"una cosa que sus propiedades satisfacen las necesidades humanas de un tipo u otro"*. Un producto puede ser utilizado por el productor o por otra persona. Pero si es el usado por otra persona, debe ser por pago, ya sea por intercambio o por dinero. Por lo tanto, toda mercancía tiene un valor de uso y valor de cambio. El valor de uso es simplemente su propósito, pero el valor de cambio es más complejo *thing that its proprieties satisfies human wants of some sort or another*.⁵⁰ El valor de uso es la finalidad del objeto, eso se determina según las necesidades de las mercancías, es decir, que en realidad el arte como tal no tiene un valor de uso propiamente dicho. Mientras que

⁵⁰ WOODFIN, Rupert; Zarate, Oscar. *Op. Cit.*, p. 44.

"A commodity can be used by the producer or by someone else. But if is use of to someone else, it must be paid for, either by exchange or by money. So, every commodity has a use value and exchange value. The use value is simply its purpose, but the exchange value is more complex." [Traducción propia.]

la sociedad y en general artistas, críticos y demás interesados no definamos cuál es la finalidad del objeto artístico, será imposible establecer su valor de uso.

Cualquier mercancía puede ser cambiada por cualquier otra mercancía, pero en cantidades muy diferentes. Una pila de arena es una mercancía, ya que puede ser usado para algo, tal como la construcción, pero se necesitaría una pila muy grande de arena para ser intercambiados por incluso un pequeño pedazo de platino.

La pregunta se convierte en, ¿qué determina las proporciones en que todos estos productos se intercambian? ¿Lo que es común a todos ellos que determina las tasas a las que se intercambian? ¿Qué es esta tercera cosa que ambos se refieren? El factor común es la cantidad de trabajo que ha ido en su producción. O como dice Marx en El Capital, "El valor de una mercancía es el valor de otro, ya que el tiempo de trabajo necesario para la producción de uno es para el otro."⁵¹

Esto representa para cualquier persona un reto fundamental: ¿el arte realmente vale lo que se paga por él? Pongamos por ejemplo una pieza del artista callejero Banksy, por el que se llega a pagar 27,000 libras esterlinas. ¿Significa eso que la producción de esa pieza le llevó la cantidad de tiempo necesaria para poder venderla en esa cantidad de dinero? A esto le sumamos, por ejemplo, que el uso de maquinaria que acorte los procesos de producción debería abaratar el valor de cambio de la mercancía. Sin embargo, en el proceso económico del mercado del arte las cosas no funcionan así. Para el mercado, el arte posee un valor mucho más allá del uso, posee un valor totalmente simbólico, lo que le da una caracterización diferente en el mercado capitalista.

Podemos retomar algunas ideas al respecto a través de las visiones económicas de diversos autores a lo largo del tiempo. Lo haremos de forma breve, sobre todo valorando fundamentalmente sus trabajos en lo referente a la economía del arte.

⁵¹ *Ibid.*, p. 45.

“Any commodity can be exchanged for any other commodity, but in the very different quantities. A pile of sand is a commodity because it can be used for something, such as building, but it would take a very large pile of sand to be exchanged for even a very small piece of platinum.

The question then becomes, what determines the ratios at which all these commodities are exchanged? What is common to them all that determines the rates at which they are exchanged? What is this third thing that they both relate to? The common factor is the Amount of labour which has gone into their production. Or as Marx states in Capital, “The value of one commodity is to the value of another, as the labour time necessary for the production of one is to the other”. [Traducción propia.]

Para los economistas del siglo XVIII el entendimiento de que la buena administración de los recursos escasos y limitados. Eran conscientes de la delgada línea entre desechar y desperdiciar para producir más o bien producir con un mínimo de recursos lo que podría significar no obtener alguna meta establecida, como lo puede ser el incremento del poder adquisitivo individual o colectivo, o un correcto funcionamiento de la economía de mercado para incrementar el crecimiento. La mejor forma de administrar estos recursos eran garantizando el sustento de la clase obrera, el apoyo al Estado en sus proyectos y permitir la creación de bienes para invertir que garanticen un crecimiento en el futuro.

El Arte y cultura tenían poco lugar en este cuadro, excepto en unos pocos casos como medios para un fin digno, sino que eran en el mejor caso un enigma y en el peor, una molestia. ¿Podrían, preguntaron los críticos, ser más que la extravagancia de la monarquía, la aristocracia y la iglesia, y por lo tanto cada vez más incompatible con la modernidad? ¿No eran ellos (el arte), se preguntaban cómo economistas modernos, a todos los efectos nocivos de bienes y demeritorios? Algunos escritores antiguos lo creían - por varias razones. No había en esta literatura controversia organizada sobre este tema, tanto como comentario desinhibido, indisciplinado y un poco al azar.⁵²

Es importante destacar la relevancia que tiene en el pensamiento económico la visión de lo que se considera como una necesidad. En su momento el pensamiento económico fue una de las más importantes fuentes e ideas del pensamiento moderno, en tanto mantenían una preocupación por el desarrollo de la sociedad a partir de los valores económicos. Pero antes de que la disciplina de la economía figurara como un modelo de pensamiento a final del siglo XVIII, los escritores del tema se enfocaban en lo que llamaron “las pasiones” que consideraban ser el motor de la actividad de los mercados. Como consecuencia de ere razonamiento se cree que estas pasiones económicas son difíciles de controlar por medio del raciocinio, dando origen a algunos vicios, pero que era eso lo que hacía girar al mundo. Por ello no se aconsejaba contrarrestar tanto las pasiones como los vicios que resultaban del desarrollo económico.

La receta de Bernard Mandeville para el crecimiento económico depende en gran medida de despertar y el aprovechamiento de las pasiones, de los cuales la envidia, el orgullo y la codicia tenía gran influencia. "¿Quieres hacer una sociedad de hombres

⁵² GOODWIN, Craufurd. “Art and culture in the history of economic thought”. En: *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam: North-Holland Ed., 2008, p. 29.

*fuertes y poderosos, tienes que tocar sus pasiones. Divide la tierra, aunque nunca haya mucho que perder, y sus posesiones los hará codiciosos: despertarlos, sin embargo, pero en broma, de su ociosidad con alabanzas, y el orgullo les puso a trabajar en serio. Enséñeles oficios y artesanías, y te traen la envidia y emulación entre ellos.*⁵³

Estamos ante el planteamiento de un concepto fundamental, dentro de la economía del arte y la cultura, que será mucho más evidente el proceso de la *globalización* o del neoliberalismo. La fuente fundamental del mercado del arte, desde el punto de vista de Mandeville, fueron la envidia y la ignorancia.

*El hombre mundano, voluptuoso y ambicioso, a pesar de que carece de mérito, prevalece de codicia en todas partes, y los deseos de ser dignificado por encima de su superiores: se pretende palacios espaciosos y jardines deliciosos, y su principal deleite está en sobresalir de otros en majestuosos caballos, entrenadores magníficos, una asistencia numerosa y grandiosos muebles. . . Desea su mesa se puede servir con muchos tiempos, y cada uno de ellos contiene una gran variedad de golosinas que no son fáciles de comprar y abundantes evidencias de una cocina elaborada y juiciosa, mientras que una sinfonía armoniosa y bien redactada es adulación para entretener a su audiencia por turnos*⁵⁴

Un aspecto importante de la crítica de *Mandeville* es que no le otorga una diferencia o relevancia inferior a las artes que al transporte, la gastronomía, o incluso como un bien de lujo destinado a los privilegios de una clase alta, lo consideraba uno de los gustos extravagantes que podían ser menos dañinos para las personas alternativas y sus problemas de salud. Sin embargo, para los estudiosos de la economía de esa época, la inversión en arte era lo mismo que gastar en alcohol o en sexo, se convertía en un derroche.

Johnn Bodin llevó a cabo un ejercicio útil en 1606 para explicar "en lo que los ciudadanos de orden se van a colocar" en las "ceremonias de todas las ciudades", estableciendo así su valor social. Recomendó, por supuesto, que en la primera fila debe soportar el monarca, seguido por el clero, senadores, generales del ejército, y así sucesivamente. En el fondo habría un grupo variopinto, entre los que serían los

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴ *Ibidem.*

*artistas.*⁵⁵

Precisamente en este momento se definen las artes y se acuña el término de bellas artes. En 1747, Charles Batteux por primera vez utilizó el término *beaux art* en el título de su obra *Les beaux arts réduits à un même principe*. En este texto incluía un listado en que mencionaba como bellas artes a la pintura, escultura, música, poesía y danza, más tarde añadió la arquitectura y la elocuencia. “*El término se universalizó. Esto provocó que en el siglo XVIII, los románticos, quienes excluían el concepto de belleza del arte, fue cuando se dejó de llamar a las artes mecánicas también como artes, pasaron a formar parte del término oficios, desde entonces el término arte únicamente incluía a las siete bellas artes*”.⁵⁶

Entendemos que las *Bellas Artes* se consideran una nueva clase de disciplina. Durante la época de la *Ilustración* se da un auge muy importante en cuanto al desarrollo de la razón, de allí que el arte se considere como un bien de lujo, ya que lo era, su costo sólo podía ser cubierto por la aristocracia. Entre tanto los economistas tratan de encontrarle sentido a las relaciones entre el valor de uso y el valor de cambio de estos objetos artísticos. Entre los principales escritores sobre el fenómeno del mercado del arte del siglo XVIII encontramos a David Hume, Anne Robert Jacques Turgot y Adam Smith.

De los pioneros en adjudicar valores y variables a los precios de algunas piezas artísticas, encontramos a Bodin, Mandeville y Galiani. Existió un desprecio natural de los pensadores en economía para los bienes artísticos, considerados como objetos de lujo y con una categoría inferior a aquellos necesarios para la subsistencia, se les consideraba elementos frívolos y el valor era únicamente determinado por un grupo de consumidores. Una de las conclusiones de Bodin fue que algunos productos de lujo subían de precio si eran deseados o favorecidos por el rey.

La gente siempre conforme a la voluntad del rey, y en consecuencia elevar la autoestima y en todo lo que, grandes señores, como el precio, aunque las cosas en sí mismas no son dignas de esa valoración, por ejemplo, el emperador Caracalla dio un valor inestimable al

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ LUGO Martínez, Pablo. *El arte transgresor, un acercamiento a la rebeldía, un valor del arte del siglo XX*, Trabajo de Investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. 2010. p. 44.

*amarillo ámbar, como dice la historia, porque era como el color del pelo de su novia.*⁵⁷

No sería sino hasta tres centurias más tarde que Thorstein Veblen comentaría sobre el consumo excelsa, Bodin ejemplificaba que en ciertos momentos, cuando el mercado de perlas alcanzaban mucha popularidad, estas empezaban a ser despreciadas por los monarcas, lo que llevaba a que la saturación de mercado y la baja demanda del producto, sólo por desprecio del rey, llevaba a que el precio de perlas bajase⁵⁸, y daba acceso a ellas a otra clase social; sin embargo no es el único concepto que propiciaba los altos precios, también consideraba que el derroche de dinero era fundamental para el pago de elevados aranceles por textiles de lujo⁵⁹.

Se reconoció que los altos precios en los bienes de lujo fueron una característica que los mismos consumidores promovieron gracias a sus excesos, que se convirtieron en sinónimo de riqueza⁶⁰. *Mandeville concluyó que cuatro factores fueron más poderosos en la determinación de los precios de las obras de arte: la fama de los artistas, la reputación de sus propietarios, su escasez, y su fidelidad a la naturaleza*⁶¹. De esta manera empezamos a ver los factores decisivos en la valoración de una obra de arte, sin embargo, más adelante se desarrollarán mucho más esas ideas y, desde luego, se transformarán a partir de las modificaciones que se realizan por medio de la estética y el desarrollo de la teoría del arte.

Podemos apreciar las investigaciones que realizó Adam Smith a este respecto, se interesó por descubrir las particularidades que hacían que una actividad artística tuviera más o menos interés de los patrocinadores, descubrió que la pintura era de las formas que obtenían un menor interés que la música. *"Este poder de emocionar y variar los diferentes estados de ánimo y disposición de la mente, que la música instrumental realmente posee en un grado muy considerable, ha sido la fuente principal de su reputación por los grandes poderes imitativos que se han atribuido a ella"*⁶². Sin embargo, esta no es la cualidad que genera un mayor apoyo entre aquellos interesados en participar de la economía de las artes, ya que la imitación no es un factor esencial dentro

⁵⁷ BODIN, Jean. *The responses of Jean Bodin to the Paradoxes of Malestroit and the Paradoxes*, 2a. ed. Country Dollar Press, Washington, 1947, p. 34.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁶¹ GOODWIN, Craufurd. *Op. Cit.*, p. 31.

⁶² *Ibid.*, p.198.

de la música; en realidad, Smith desestimó que la mimesis fuera parte de la música, no existía relación entre las notas musicales y la armonía en la naturaleza, el investigador aseguraba que en el caso de la música la metáfora de la creación, en la música eso no aparecía, para él la música no tenía un discurso preciso, sin saberlo, se establecían las premisas sobre la abstracción del discurso en las artes. Sin embargo sus inquietudes sobre el mercado de las artes era menos sistemático pero eso no impidió que junto con Hume y Turgot concluyeran que era un tema legítimo para que se investigara socialmente.⁶³

Los inicios de los estudios del mercado del arte coinciden con el florecimiento de la institución arte, las bases del estudio y enseñanza de estas a nivel profesional. Es decir, todo el mecanismo de la *superestructura*, mediante el cual se mantiene el control de la clase productiva, se da en esta época. La academia, el mercado y la crítica son quienes deciden y definen el quehacer del arte.

En el siglo XIX encontramos a varios autores entre los que mencionaremos a Matthew Arnold, John Ruskin y William Morris, a este último es a quien revisaremos un poco más a fondo. Podemos decir que Arnold y Ruskin podían ser considerados como un poeta y un crítico de arte que no se encontraba muy bien de sus facultades mentales, pero Morris era un hombre de negocios que supo mover las artes aplicadas al contexto de la burguesía inglesa, pero su fama no termina allí, también es considerado como un talentoso miembro y pionero del movimiento de las *Arts and Crafts*, pero esta situación y su cercanía con los mercados del arte hizo que Morris tuviera una perspectiva pesimista sobre las reformas graduales que tenían en mente los otros dos investigadores. La idea principal de Arnold y Ruskin era que el Estado debía cumplir una parte fundamental en el apoyo a las artes a través de la educación y un modesto apoyo financiero. Morris se negaba a esta situación, su posición era que las artes sólo podían estar en manos colectivas, su posición era una perspectiva anarco-comunista, su propuesta era que eso sólo sería posible por medio de la revolución comunista o un gobierno socialista.

No fue preciso en su descripción de por qué las artes necesariamente florecerían fuera del libre mercado, pero su afirmación era otro desafío fundamental a la ortodoxia económica de su tiempo. Cabe señalar que Morris tenía más que decir acerca de los efectos potencialmente positivos del socialismo sobre las artes de las que hizo el

⁶³ *Ibid.*, p. 41.

*propio Marx o la mayoría de sus discípulos.*⁶⁴

Cosas fundamentales se concluyen de esta cita. La crítica de Morris al sistema productivo es subvertir la estructura productiva, eliminar las barreras entre la *infraestructura* y la *superestructura* productiva del arte. Si los artistas son los que deciden y definen sus actividades, entonces las limitaciones de libertad sobre sus trabajos son únicamente creativas. Sin embargo, difiero con la valoración de Goodwin, cuando alude a una visión socialista o comunista de la producción. Por el contrario, no se manifiesta por qué es el Estado u alguna instancia de este el principal dueño y regulador de los medios de producción del arte. Lo que propone es que son los propios artistas en colectividad. Esta es una visión libertaria de la propiedad. El tema lo ampliaremos más adelante en el tercer capítulo de la tesis.

*Morris es considerado hoy un "profeta" de los efectos del capitalismo sobre el medio ambiente y en la sociedad humana (MacCarthy 1994, 420). Él arremetió contra la explotación de la tierra y de la naturaleza, contra las condiciones insalubres de hacinamiento, de la urbanización, las condiciones de pobreza de la clase obrera, y la producción en masa de bienes de consumo baratos, todo lo cual ofendía a su sensibilidad estética y el sentido básico de los derechos humanos. Era un socialista y un empresario de éxito era una contradicción a la que se enfrentó en varias ocasiones. Él no era un intelectual, sino que articuló y popularizó las ideas que se debatieron durante el siglo XIX e hizo su propia contribución a la teoría social. Su nombre aparece regularmente en la prensa británica corriente hoy en día, invocado por artistas, diseñadores, y los políticos laboristas.*⁶⁵

Las ideas de William Morris están muy vigentes hoy en día, más aún en lo que se refiere al apoyo público de las artes. Y siendo un hombre de su tiempo y religioso, como la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵ UPCHURCH, Anna. *William Morris and the case for public support of the arts*, in *History of Political Economy*, Vol.37, n. 3, 2005, p. 510.

"Morris is considered today a "prophet" of the effects of capitalism on the environment and on human society (MacCarthy 1994, 420). He railed against the exploitation of the land and of nature, against the crowded, unsanitary conditions of urbanization, the impoverished conditions of the working class, and the mass production of cheap consumer goods, all of which offended his aesthetic sensibilities and basic sense of human decency. That he was a socialist and a successful entrepreneur was a contradiction that he faced repeatedly. He was not an intellectual, but he articulated and popularized ideas that were debated throughout the nineteenth century and made his own contribution to social theory. His name appears regularly in the mainstream British press today, invoked by artists, designers, and Labour politicians [Traducción propia.]

mayoría de los hombres de esa época, la cuestión moral es un determinante dentro de su perspectiva, socialista para muchos, libertaria para otros.

De hecho, todas las conferencias de Morris tienen títulos inocuos como "Los objetivos del Arte", "El arte y la plutocracia" y "las artes menores" comienzan inocentemente antes de que él se lance a una descripción de los males sociales y sus consecuencias nefastas que sin duda sorprendió a su principal público de las sociedades provinciales del arte y artesanos profesionales (MacCarthy 1994, 418-20). Todas las conferencias se centran en una idea central, su definición de arte "el verdadero arte es la expresión del hombre de su placer en el trabajo", elaborado a partir de Ruskin (Morris 1915b, 42). Sondea la motivación psicológica para crear e integra tanto la satisfacción y el proceso de la expresión estética en toda obra humana y la vida. La motivación y el proceso son los factores críticos a Morris, y cualquier política económica o política o práctica que inhibe ni hace nada menos que destruir el arte. "En mi mente, no es posible disociar el arte de la moral, la política y la religión", escribe, porque los tres tienen el potencial de afectar la motivación humana y con ello afectar el arte (47).⁶⁶

Así se da inicio a una serie de críticas al sistema del arte, a sus diversos factores y sobre todo al flujo económico que ellas representan. Cabe destacar que esta crítica viene de un joven empresario que considera que el comercio y el capitalismo dentro de las artes les quita lo sustancial y que ello inhibe el potencial creativo del artista.

Nosotros, que hemos aprendido a ver la conexión entre la esclavitud industrial y la degradación de las artes hemos aprendido también sobre la esperanza de un futuro para las artes, desde el día en que sin duda llegará cuando los hombres se sacudirán el yugo, y se negarán a aceptar la mera artificial compulsión del juego de mercado que perder la vida en el trabajo incesante y desesperado, y cuando llega, su instinto para la belleza y la imaginación en libertad junto con ellos, producirá técnica, tales como necesitan, y que dicen que puede que no lo hará en la medida de superar el arte de épocas pasadas como que se las reliquias pobres de lo que nos dejó la era del comercio?⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 312 – 313.

“Indeed, all of Morris’s lectures with innocuous titles like “The Aims of Art,” “Art and Plutocracy,” and “The Lesser Arts” begin innocently enough before he launches into a description of social ills and dire outcomes that no doubt startled his early audiences of provincial art societies and professional craftsmen (MacCarthy 1994, 418–20). All the lectures focus on a central idea, his definition of art—“real art is the expression by man of his pleasure in labour”—drawn from Ruskin (Morris 1915b, 42). It probes the psychological motivation to create and integrates both the satisfaction in and the process of aesthetic expression into all human work and life. Motivation and process are the critical factors to Morris, and any political or economic policy or practice that inhibits either does nothing less than destroy art. “In my mind, it is not possible to dissociate art from morality, politics, and religion,” he writes, because all three have the potential to affect human motivation and thereby to affect art (47)”. [Traducción propia.]

⁶⁷ MORRIS, William. “The Aims of the Art”. En: *The Collected Works of William Morris*. London: Longmans Green and Company, 1915, p. 89.

Para entender la postura de Morris usaremos la sinopsis de la principal obra que determina su postura política y social, nos referimos a su novela *News from Nowhere*. En esta historia el protagonista de la novela visita a la futura sociedad comunista en Inglaterra que supuestamente existiría después de una revolución. La historia inicia cuando el protagonista despierta en su casa de Hammersmith, en una capital británica transformada por lo que él autor considera los nuevos valores de la sociedad y su nueva cultura, una urbe marcada por la carencia de barrios marginales, fábricas y contaminación ambiental. Las consecuencias de la destrucción del capitalismo, la industria y las ideas de la propiedad privada han convertido a la megalópolis en una sociedad comunal, cooperativista, sin cárceles, sin dinero y sin divorcio. Los niños son responsables del comercio, ya que las prácticas de la entrega de servicios y bienes que los ciudadanos requieren es una práctica sencilla. La mayoría de ella población son personas atractivas y juveniles, que habitan en hogares sencillos y tienen la posibilidad de vivir donde quieran dentro del país, y las preocupaciones de la alimentación y el alquiler han desaparecido; el planteamiento general de la novela es que al cancelarse las ideas y valores que el materialismo establece como prioridades en la sociedad, se genera el sentimiento de felicidad y tengan tiempo para dedicar a la salud que se reflejará en la belleza de las personas. Morris es conducido por la ciudad y presentado a los ciudadanos por un guía llamado Dick, quien le presentará a su abuelo, un hombre llamado Hammond de 105 años quién le explicará los cambios ocurridos en varios aspectos de la vida social, cultura y política de Inglaterra.⁶⁸

Este es el fundamento por el cual muchos autores contemporáneos británicos ven en Morris a un utopista, o un liberal sin entendimiento. Poco suele citarse en escuelas de negocios y de arte, se le nombra más como un excelente mercader y comerciante sin considerar que el beneficio que obtuvo dentro de sus fábricas fue a partir de sus políticas libertarias dentro de los procesos de producción.

"El arte o el placer laboral, como se debería llamar, del que ahora estoy hablando, surgió casi espontáneamente, parece que, por una especie de instinto entre las personas, ya no se conduce desesperadamente a un trabajo excesivamente doloroso

"We who have learned to see the connection between industrial slavery and the degradation of the arts have learned also to hope for a future for those arts; since the day will certainly come when men will shake off the yoke, and refuse to accept the mere artificial compulsion of the gambling-market to waste their lives in ceaseless and hopeless toil; and when it does come, their instincts for beauty and imagination set free along with them, will produce such art as they need; and who can say that it will not as far surpass the art of past ages as that does the poor relics of it left us by the age of commerce?" [Traducción propia.]

⁶⁸UPCHURCH, Anna. *Op. Cit.*, p. 521.

*y terrible. Lo mejor que pudieron con el trabajo manual, para hacerlo excelente en su clase; y cuando eso se prolongó un poco, un deseo de belleza pareció despertar en la mente de los hombres, y comenzaron a decorar con rudeza y torpeza las mercancías que fabricaban; y cuando una vez se pusieron a trabajar en eso, pronto comenzó a crecer*⁶⁹

Dejaremos por un momento los textos de William Morris para concluir con el punto de la economía y su relación con el Arte y para esto, retomamos algunas ideas del grupo de los Bloomsburys y de John Maynard Keynes.

Los aportes de Keynes al grupo de Bloomsbury sobre arte, cultura y economía no son de gran relevancia. Sin embargo su posición era de que la economía y la cultura eran un tema que despertaba su interés, pero fueron los conflictos internacionales, la depresión económica, y la necesidad imperante de la construcción de nuevas relaciones internacionales lo que ocupó la mayor parte de sus investigaciones.

There were at least five topics on which Bloomsbury thinking might be categorized as relevant to cultural economics today:

- (i) the place of the arts in human life, including economic life;*
- (ii) the character of the artistic experience, both for artists and for their audience;*
- (iii) the use made of the arts by artists and others to shape behavior in society and the economy;*
- (iv) the nature of the demand for and supply of art works in art markets; and*
- (v) opportunities for experiments with policy change and institutional reform.*⁷⁰

De esta manera se configuran los factores fundamentales de la economía del arte y la cultura, estos cinco aspectos son una excelente aportación del grupo de Bloomsbury para el estudio de los mercados del arte.

⁶⁹ MORRIS, William. *Op. Cit.*, p. 89.

“The art or work-pleasure, as one ought to call it, of which I am now speaking, sprung up almost spontaneously, it seems, from a kind of instinct amongst people, no longer driven desperately to painful and terrible overwork, to do the best they could with the work in hand—to make it excellent of its kind; and when that had gone on for a little, a craving for beauty seemed to awaken in men’s minds, and they began rudely and awkwardly to ornament the wares which they made; and when they had once set to work at that, it soon began to grow” [Traducción propia.]

⁷⁰ GOODWIN, Craufurd. *Op cit*, p. 61.

Había por lo menos cinco temas en los que podrían estar pensando los Bloomsbury, clasificados como relevantes para la economía cultural hoy:

- (i) el lugar de las artes en la vida humana, incluyendo la vida económica;
- (ii) el carácter de la experiencia artística, tanto para los artistas como para el público;
- (iii) el uso de las artes por los artistas y otros para formar el comportamiento en la sociedad y la economía;
- (iv) la naturaleza de la demanda y la oferta de obras de arte en los mercados de arte, y
- (v) las oportunidades de experimentos con el cambio de políticas y una reforma institucional”. [Traducción propia.]

I.2.1 El lugar de las artes en la vida humana, incluyendo la vida económica

Las relaciones que se establecen dentro de la perspectiva social que plantea el grupo de los Bloomsbury implica una visión humanista y trata de ser una revisión del aspecto colonial del Reino Unido y, en general, salirse de esa visión euro-centrista dominante de la época. La mayoría de las opiniones de la época coincidían en que los artistas eran productores de una especie de bienes que eran consumidos cuando la economía y la situación financiera de las personas se encontraba en mejor posición o creaban objetos de lujo que eran adquiridas cuando las necesidades básicas había sido cubiertas, Los Bloomsburys se opusieron rotundamente a estas aseveraciones, aseguraban lo opuesto, todas las personas que son parte de una comunidad puede y deben ser parte del a vida cultural y artística de la sociedad, no solo como consumidores, sino también como practicantes. La relación entre el desarrollo económico y la cultura se veía mermada y se oponían a ello. Su propuesta era contraria: una sociedad civilizada debería fomentar las actividades artísticas y de la cultura, para poder considerarse como una civilización.

Las artes eran una causa no es una condición o consecuencia de ese conjunto peculiar y valioso de civilizar circunstancias que sólo los seres humanos liberados pueden producir. En efecto, "las posibilidades económicas de nuestros nietos" hacia el cual Keynes miró hacia adelante con nostalgia en 1930 consistió necesariamente de "las artes de la vida, así como el fin de las actividades."⁷¹

Parte importante de las aportaciones del grupo de Bloomsbury fue que asumieron los avances tan importantes sobre lo que ellos consideraban logros artísticos importantes de los pueblos no occidentales, eso contribuyó a la absurda creencia de que los bienes culturales son únicamente desarrollables cuando existen altos niveles de ingresos económicos. Roger Fry llegó a generar dos exhibiciones de arte con dibujos infantiles, una de ellas, los autores eran los hijos de artistas, la otra fue con obras inéditas de niños de la ciudad.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 61-62.

“The arts were a cause not a condition or consequence of that peculiar and precious set of civilizing circumstances that only liberated humans can produce. Indeed, “the economic possibilities for our grandchildren” toward which Keynes looked ahead wistfully in 1930 consisted necessarily of “the arts of life as well as the activities of pupose”. [Traducción propia.]

Fry también llevó a cabo dos exposiciones de los dibujos de los niños - uno de los dibujos de los niños de los artistas y la otra de dibujos de niños desinhibidos de la ciudad - en sus Talleres Omega (1913-1919) para demostrar que antes de que tuvieran una amplia exposición a la moderna economía de la capacidad de los niños para la expresión artística estaba en su apogeo .⁷²

Nos queda claro el valor que posee para el grupo de Bloomsbury el arte a nivel social, lo cual nos hace comprender sus opiniones a propósito de las relaciones que existían entre el mercado y la vida cotidiana.

1.2.2. El carácter de la experiencia artística, tanto para los artistas como para el público

Los Bloomsbury escribirán sobre el siguiente mecanismo de valor, como parte de la *necesidad* de un arte en la vida de una comunidad. Entendieron la pertinencia de aclarar la función de este y de justificar las relaciones del arte y la comunidad. Parte de las contribuciones de los Bloomsbury fue una teoría formalista de la estética, fue Fry quien en su libro *An Essay in aesthetics* (1909), y seguido por Clive Bell en su libro *Art* (1914) quienes argumentaron con evidencia que una experiencia estética era fundamentalmente diferente de aquella satisfacción que puede ser lograda por consumir bienes y servicios. Ambos pensadores aceptaban el modelo utilitario de Bentham para la satisfacción de las necesidades biológicas para humanos y otros animales, pero parafraseando a Hume y el uso del término *imaginación* para referirse a la actividad de la mente humana. También se pronunciaban por la idea de que de que una *vida imaginativa* requería un análisis mucha más poderoso y relevante que un simple cálculo de la felicidad. Incluso la mayoría del grupo e Bloomsbury estaba de acuerdo que la implementación llana del modelo de Bentham al sector artístico había provocado una carencia en la la riqueza y certeza de la teoría planteada. Keynes llegó a escribir que posiblemente ellos fueron los primeros de su tiempo en abandonar la tradición de Bentham.

No puede ser parte de este libro de memorias para mí tratar de explicar por qué era

⁷² *Ibid.*, p. 63.

“Fry also held two exhibitions of the drawings of children – one of drawings by children of artists and the other of drawings by uninhibited inner-city children – at his Omega Workshops (1913–1919) to demonstrate that before they had extensive exposure to the modern economy the children’s capacity for artistic expression was at its peak”. [Traducción propia.]

*una ventaja tan grande para nosotros haber escapado de la tradición de Bentham. Pero yo ahora considero que es el gusano que ha estado royendo las entrañas de la civilización moderna y es responsable de su decadencia moral presente.*⁷³

Es importante mencionar las reflexiones del grupo de Bloomsbury para rebasar los paradigmas de Bentham, empezaremos con la idea primaria que se plantearon como un acto de conciencia entre los artistas y escritores sobre que las respuestas a las obras que ellos realizaban eran profundamente diferentes a aquellas que se generaban por el consumo de alimentos o algún otro bien o tal vez algún servicio. Roger Fry habló sobre su interés de pertenecer a algo que llamó una "estética razonada y práctica". Para Fry la idea de la belleza inherente fue algo que rechazó desde el principio, acá aparecen sus primeros rasgos y guiños a la filosofía libertaria, después de leer a el ensayo de León Tolstoy en el que se presentaba el arte como la vía de comunicación de "emoción estética" que le desplazaba de la idea de hablar del arte de la misma forma que se hablaba de un bien o servicio. Fry y Bell creyeron que la "forma" del las piezas artísticas es lo que contribuye a la eficacia de la comunicación, por encima del contenido de la misma. Algunos de los miembros del grupo de Bloomsbury ampliaron sus horizontes referenciales a la psicología, para ayudarse a comprender la experiencia estética recurrieron a autores como Sigmund Freud y Wilfred Trotter, mientras Keynes miró hacía la filosofía y, particularmente, a G.E. Moore quien se especializó en ética. Todo ello para conservar como prioridad del grupo de Bloomsbury el deseo de demostrar que las artes poseen una relevancia particular en el desarrollo de la economía, una labor que ha sido ignorada por los investigadores del mundo angloparlante desde el siglo XVIII.⁷⁴

Es muy importante aclarar un aspecto fundamental, que es lo que se conoce como *The shadow of Bentham*. Se refiere a la crítica que hace Jeremy Bentham a la posición de Adam Smith sobre la regulación del mercado por parte del Estado, que serviría en teoría para regular los precios del mercado. Para Bentham es fundamental incorporar los *bienes* artísticos dentro de esta regulación, no dejarla exclusivamente a las patentes y derechos de autor.

⁷³ *Ibid.*, p. 62.

"It can be no part of this memoir for me to try to explain why it was such a big advantage for us to have escaped from the Benthamite tradition. But I do now regard that as the worm which has been gnawing at the insides of modern civilisation and is responsible for its present moral decay". [Traducción propia.]

⁷⁴ *Ibidem*.

Este tema lo desarrolló en *The Rationale of Reward* o el racionamiento de la recompensa, libro publicado en 1825 tanto en inglés como en francés.

Bentham informó que en su mayor parte no fue persuadido por esas afirmaciones. Comenzó haciendo una sentencia que se repitió muchas veces en el siglo XX, a saber, que el gasto público en las artes era generalmente regresivo en sus efectos sobre la distribución del ingreso y la riqueza. Los ricos despojaban a los pobres para poder satisfacer sus gustos extravagantes. Condenó "el gasto, del dinero, de los artículos, para el alojamiento o la diversión de los relativamente pocos opulentos, a costa de todos, incluyendo, en número prodigioso mayor, lo muchos no opulentos, que son incapaces de participar en los beneficios: la producción de las bellas artes, por ejemplo."⁷⁵

Este es el espectro del que prefiere separarse el grupo de Bloomsbury, ya que consideran un error la visión de Bentham al ver a los bienes artísticos como una *vulgar mercancía*. De ahí que sea indispensable el análisis de los Bloomsburys como parte importante de las relaciones estético-económicas, pues es donde se afinan las características de las obras de arte y se empieza a buscar el *valor de uso* que puede tener una pieza de arte a nivel social o personal.

1.2.3 El uso de las artes por los artistas y otros para formar el comportamiento en la sociedad y la economía

El tercer punto que el grupo de Bloomsbury trata de clarificar tiene que ver con las relaciones entre arte y sociedad. Ambos elementos se mantendrán en tela de juicio y se modificarán sus esquemas de valorización a partir del dualismo *valor de uso* – *valor de cambio*. La economía del siglo XX ha visto al arte y la cultura en una dimensión bastante reducida, sin un interés dentro del consumo humano, principalmente esta idea se arraigó por que era vislumbrado como un bien de lujo sin mayor uso que no fuera más allá de si mismo. Sin embargo para el grupo de Bloomsbury la verdadera importancia de las arte, era la forma en que se moldeaba con el cambio del tiempo, cómo estas ayudaban a

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

“Bentham reported that for the most part he was not persuaded by these claims. He began by making a charge that was repeated often in the twentieth century, namely that public expenditures on the arts were usually regressive in their effects on the distribution of income and wealth. The rich despoiled the poor so that they could indulge their extravagant tastes. He condemned “Expenditure, of money, on articles, for the accommodation or amusement of the comparatively opulent few, at the expense of all, including, in prodigiously greater number, the unopulent many, who are incapable of participating in the benefit: productions of the fine arts, for instance”. [Traducción propia.]

moldear la sociedad, la política y la economía. esta era la piedra angular que mantenía la cohesión del grupo, los artistas, novelistas y científicos sociales, veían en las obras de arte mensajes ocultos intencionales que influenciaban el comportamiento de los espectadores.

La conexión entre las obras de arte y de la literatura y de los asuntos sociales y económicos fue explorado por casi todos los Bloomsburys, pero sobre todo por los artistas Duncan Grant, Vanessa Bell y Roger Fry, los novelistas Virginia Woolf, E.M. Forster y David Garnett, el biógrafo Lytton Strachey, y el teórico político Leonard Woolf. En los escritos de Keynes hubo repetidas referencias a personajes bíblicos y mitológicos y eventos. Por ejemplo, señaló que "el viejo Adán" en los seres humanos les impide gastar dinero cuando los gastos son necesarios, y el engaño que golpeó el rey Midas sigue causando a los seres humanos para acumular en lugar de hacer circular el oro.⁷⁶

La idea de que las obras de arte presentan al espectador situaciones sociales del pasado, es la forma en la que los Bloomsburys justificaban sus ideas sobre la importancia de estudiar más a fondo la participación económica de las artes en el desarrollo social.

I.2.4 La naturaleza de la demanda y la oferta de obras de arte en los mercados de arte

Podemos ver cómo se relacionan las historias dentro del espectro social y la creación artística desde el punto de vista anti-religioso del *Bloomsbury set*. Entendemos cómo asumen la biblia desde una perspectiva de ficción y la forma en que para ellos la comunidad asume esa ficción como una realidad, que es inamovible e inevitable. El grupo desmonta los mitos y las creencias populares, así como su influencia en la conducta social.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

“La conexión entre las obras de arte y de la literatura y de los asuntos sociales y económicos fue explorado por casi todos los Bloomsburys, pero sobre todo por los artistas Duncan Grant, Vanessa Bell y Roger Fry, los novelistas Virginia Woolf, E.M. Forster y David Garnett, el biógrafo Lytton Strachey, y el teórico político Leonard Woolf. En los escritos de Keynes hubo repetidas referencias a personajes bíblicos y mitológicos y eventos. Por ejemplo, señaló que "el viejo Adán" en los seres humanos les impide gastar dinero cuando los gastos son necesarios, y el engaño que golpeó el rey Midas sigue causando a los seres humanos para acumular en lugar de hacer circular el oro”.

Estos temas se encuentran en la base de la búsqueda por descubrir el *valor de uso* de las obras de arte para poder entender su *valor de cambio*. Sin embargo, estamos cerca de encontrar que el valor de uso del arte es un valor simbólico.

Si el arte es, de acuerdo con su propio concepto, algo que ha llegado a ser, no menos en su concepción como fuente de placer; siendo componentes de una praxis ritual, las preformas mágicas y animistas de las obras de arte estaban, ciertamente más acá de la autonomía; pero al ser sacras no se dejaban disfrutar. La espiritualización del arte estimuló el rencor de los excluidos de la cultura e inició el género del arte de consumo, mientras que al revés la repugnancia hacia este condujo a los artistas a una espiritualización más implacable.⁷⁷

Como mencionamos, para los *Bloomsburys*, la percepción de que el precio era rara vez el factor más importante que determina la oferta del arte, es decir, que los artistas estaban y se sentían con más ansias por tener un trabajo satisfactorio psicológicamente, que por conseguir y generar su mejor obra. En este sentido, la oferta no implicaba y no justificaba los precios de la misma, existía esa variable general que el mercado no podía entender, era el *valor simbólico*, un *valor abstracto*. En el estudio realizado por Fry, quien fuera el más activo del grupo, para encontrar esas variables⁷⁸ concluyeron que se encontraban otros factores fundamentales dentro del mercado. Entre estos factores destacan a los “snobistas”, “los filisteos”, los “clasistas” y “la manada”, así como las estructuras de poder que hemos mencionado anteriormente: la iglesia, la monarquía, la aristocracia, los terratenientes, la burguesía y un componente *estético-sensible* de la clase media.

A partir de estas aportaciones se percibe que las relaciones entre la oferta y la demanda del mercado dependen de factores psicológicos de las diferentes variables que hemos mencionado. Anteriormente, sacar del cajón la noción de *mercancía* al arte, sitio en el cual estaba gracias a Jeremy Bentham, era una dinámica muy complicada.

I.2.5 Las oportunidades de experimentos con el cambio de políticas y una reforma institucional

⁷⁷ ADORNO, Theodor W. *Op. Cit.*, p. 26.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

Las propuestas del *Bloomsbury set* son de un cargado toque libertario, se alejan de la representación del Estado y buscan el desarrollo de instituciones autorreguladas y gestionadas por ellos mismos. Esto es un principio fundamental dentro de conceptos como la ayuda mutua y la fraternidad como se evidencia en la fundación de asociaciones como la *London Artists' Association*, o la *Contemporary Art Society*.

Una de las conclusiones que el grupo de Bloomsbury obtuvo es que los artistas estaban mal capacitados, formados y sin los conocimientos mínimos para configurar un sistema de trabajo que les permitieran configurar de manera efectiva una comercialización de las obras dentro de la complejidad que representan los posibles compradores. De los experimentos que realizaron fue la expansión de dispositivos innovadores del mercado dirigidos a las artes. Algunos ejemplos son:

Los Omega Workshops iniciados por Roger Fry y la Asociación de Artistas de Londres dirigida por Keynes trató de asegurar un ingreso mínimo regular para aquellos artistas que estaban dispuestos a limitar sus salidas y el comercio fuera, de alguna manera una oportunidad de venta para una seguridad económica. Uno de los experimentos más interesantes del sector privado (con el que Keynes estaba involucrado también) fue diseñado para tener en cuenta el papel de la crítica, un asunto sobre el que los Bloomsburys creyeron fuertemente.

De las propuestas que los Bloomsburys crearon debemos destacar la Sociedad de Arte Contemporáneo creada en 1909 con Fry y con Bell como miembros fundadores, dentro de las actividades de la SAC, las cuales consideraban pedagógicas para su país. Algunas de las actividades propuestas era la creación de “sellos de aprobación” para artistas británicos tanto vivos como para aquellos que han fallecido, dichos sellos sería emitidos por artistas, especialistas y críticos de arte que certificarían la autenticidad de las piezas de arte para generar confianza en aquellos compradores que no tuvieran el conocimiento para empezar a invertir. También se pensaba invertir parte de las cuotas de inscripción en obra y con esas piezas se organizarían exposiciones, publicidad y préstamo a museos locales, lo cual ayudará a promocionar a los artistas miembros de la SAC y a mejorar su posición en el mercado. Eso contribuía a a corregir lo que se considera un fiasco del mercado único en los mercados de arte. Los fundadores decidieron que esto era una posibilidad para colaborar con la reputación artística, eso ayudaría a evitar que un artista

terminara su carrera por culpa de la pobreza. La SAC corregía el vacío de información y contribuía así a garantizar el apoyo a los artistas que merecían sobrevivir.⁷⁹

Hemos revisado algunas propuestas de destacados economistas, artistas, escritores, filósofos que se adentran con conocimiento de causa a generar propuestas de mecanismos de relación entre productores y consumidores de arte. Se trata de reflexiones a propósito de las relaciones entre la *infraestructura* y la *superestructura* del sistema del arte. A pesar de que la intención es correcta, la búsqueda de los *Bloomsburys* por hacerse un espacio dentro del sistema que controla y decide el mercado, los lleva a generar mecanismos de intermediarios, lo cual cambiará con el tiempo a sectores privados del arte. A la larga son mecanismos de *autoridad* que dejarán al artista mucho más indefenso ante los procesos de trabajo y de construcción de alternativas viables. No está de más recordar y vincular con estas nociones la visión positivista, que alude a que las forma y mecanismos más aceptados son los que se conectan con la competencia y la búsqueda de la productividad y eficiencia. Estos factores están totalmente ligados al desarrollo económico y pensamiento colonial.

Para los Bloomsbury la investigación y educación en las humanidades y las artes eran algo deseado y confiaban en que fuera una actividad que involucrara tanto al sector privado como al público. La implicación del Estado dentro de la educación en las artes liberales era una necesidad social como parte de una formación profesional, de ella misma manera podemos entender la educación técnica en el campo, ya que eso ha aumentado las mejoras productivas de las regiones, tanto para los bienes como los servicios vinculados a los recursos, con el mismo interés y bajo las mismas premisas se asumía que las artes forman parte de la transformación que precisan los seres humanos para obtener una mejor calidad de vida otorgada por la participación en las artes y las ciencias.

La labor de los especialistas en arte se justificaba en la idea de que existía una distinción entre arte bueno y malo, así como con la escritura, la actividad principal de los especialistas fue que ellos podían discernir esas diferencias. Se adjuntaba a esa actividad la búsqueda de las posibilidades de aumentar el uso y profundidad de las artes en la sociedad. Asumían que sería posible dejar la educación artística en manos de la filantropía privada y del mercado; una vez que aquellos que poseían recursos suficientes entendieran la necesidad de una educación e investigación artística. Sin embargo, sería

⁷⁹ GOODWIN, Craufurd. *Op cit*, p. 64.

indispensable que si el sector privado fuera insuficiente el Estado debería actuar para solventar el gato en esa inversión.⁸⁰

Los mecanismos planteados por el grupo apuntan, evidentemente, a una búsqueda de participación y generación de una estructura multidisciplinar. Aunque se trate de un concepto muy contemporáneo le hacía falta vislumbrar las diferentes necesidades de la comunidad a las que se dirigían. Las diversas formas de contribuir a la sociedad por parte del arte, y sus diversas necesidades, tanto dentro del mundo del arte como sus relaciones con la sociedad.

La iniciativa de política pública sectorial más conocida, con raíces en el Bloomsbury set, fue el British Council Arts, establecido después de la Segunda Guerra Mundial como un mecanismo de financiación pública con Keynes y Kenneth Clark como presidentes [Moggridge (2005), Goodwin (2005).] Al canalizar el apoyo público a las artes, principalmente a través de los intermediarios del sector privado, el Consejo expresó la esperanza de fortalecer el apoyo público para las artes, así como aligerar la pesada mano de la burocracia gubernamental.⁸¹

Entramos pues en una nueva etapa de la producción y de las relaciones del sistema, la intervención de la iniciativa privada no daba el impulso necesario a la creatividad, ni a la realización de nuevas propuestas que dependían claramente de instituciones más centradas en las relaciones entre conocimiento-práctica. Me refiero a nuevas escuelas, nuevas prácticas, nuevos mecanismos formados desde la ruptura con la academia. Las relaciones de conocimiento y reflexión se salen del campo cerrado y autoritario para formarse y vincularse con otras formas centradas en la *libre asociación*. A partir de esta idea se dan las vanguardias artísticas, lo que conocemos como los *ismos*.

El sistema del arte se modificará por la existencia de estas células de artistas que piensan, discuten y generan obra y conocimiento, apartadas de las formas de control normales: el Estado (inhabilitado principalmente por las guerras) y las academias (inhabilitadas por su misma visión única del arte). El mecanismo que queda es el mercado

⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁸¹ *Ibidem*.

“The best-known public sector policy initiative with roots in Bloomsbury was the British Arts Council, established after World War II as a public funding mechanism with Keynes and Kenneth Clark as chairmen [Moggridge (2005); Goodwin (2005).] By channeling public support for the arts mainly through private sector intermediaries the Council hoped to strengthen public support for the arts but lighten the heavy hand of governmental bureaucracy.”. [Traducción propia.]

que no es capaz de arriesgarse demasiado por las nuevas propuestas. En economía es algo fundamental para el capitalismo las inversiones de riesgo, que no son la forma más popular de invertir.

Es esta la base por la cual los Estados inician una participación mucho mayor en la estructura del sistema, forzados desde luego por la gran oleada de apoyo gubernamental que poseían las artes oficiales en estados del bloque comunista. No debemos olvidar que la Guerra Fría inicia en la primera mitad del siglo pasado y no concluirá hasta el año 1991 con la caída del muro de Berlín.

El ejemplo más claro de un intento de racionalizar los medios materiales de subsistencia de los artistas se encuentra en la Rusia soviética después de 1917. El comunismo soviético es el caso más claro de un proyecto de "modernidad organizada", marcada por un intento de colocar a todos los sectores del sistema social bajo la administración racional, incluyendo la vida cultural y artística, así como la vida económica y política (Wagner 1994). El movimiento comunista que se extendió por Europa después de la Primera Guerra Mundial condujo a la idea de que, si el artista podría recibir fondos del estado, serían liberados de los caprichos del mercado capitalista. (...) Pueden experimentar como los dictados de su conciencia, como miembros auténticos no alienados de la sociedad. Esta idea se hizo una política para el primer comisario de Lenin para la cultura en la década de 1920, Lunacharsky. Es justo decir que durante ocho años fue responsable de una ola extraordinaria de experimentación modernista en el arte soviético.⁸²

Esta relación de las artes con el gobierno favorece un vínculo entre la economía de subsistencia que niega otra posibilidad que no sea la asimilación al mercado del arte. Esta es una de las principales causas que condujo, durante la época del gobierno de Lenin, a una de las grandes ideas del arte moderno: el Constructivismo Ruso.

Toda la labor de Lunacharsky se desmoronó con la llegada del régimen de Stalin, pues sus mecanismos ideológicos movieron las necesidades del arte hacia una forma

⁸² HARRINGTON, Austin. *Op. Cit.*, p. 78.

“The clearest example of an attempt at rationalizing artist' material means of subsistence is found in Soviet Russia after 1917. Soviet Communism is the clearest case of a project of 'organized modernity', marked by an attempt to place all sectors of the social system under rational administration, including cultural and artistic life as well as economic and political life (Wagner 1994). The communist movements that swept through Europe after the First World War led to the idea that if artist could receive funding from the state, they would be liberated from the vagaries of the capitalist market-place. (...) They could experiment as their consciences dictated, as authentic non-alienated member of society. This idea become a policy for Lenin's first commissar for culture in the 1920s, Lunacharsky. It is fair to say that for about eight years it was responsible for a remarkable wave of modernist experimentation in Soviet art”. [Traducción propia.]

autoritaria. Para ser parte del Estado y gozar de su protección, debían los artistas alinearse a los dictados del gobierno. Fue lo que devino en la creación de la corriente conocida como *Realismo Socialista*.

Muy pronto, después de la muerte de Lenin, no obstante, la realidad del apoyo del Estado para el artista en la Rusia soviética sorprendentemente salió de las proclamas oficiales. Bajo Stalin, la doctrina de la Unión Soviética requiere que el artista persiga sus experimentaciones exclusivamente en su condición de representantes de las masas proletarias. El Estado apoyará únicamente al artista en la medida en que él veía al Estado como guardián del pueblo. Todas las notas de sentimiento subjetivo puramente personal, expresadas a través del uso ambivalente o cómico de la intervención formal, fueron denunciados fueron denunciadas como regresiones a la "decadencia" y "formalismo burgués". So pena de deportación, los artistas se vieron obligados por la fuerza a crear en el nombre del "realismo social". En la práctica esto significó imágenes propagandísticas de obreros y campesinos felices e historias narrativas del capitalista corrupto frente a los revolucionarios socialistas, y similares.⁸³

Sin embargo, este esquema es asumido por diferentes gobiernos. La Guerra Fría usa todas las piezas que posee la sociedad a su alcance para hacer de ellas un arma de combate contra el bloque opuesto. De esta manera se vuelve tácita la intromisión del Estado como una fuerza centralizadora de las críticas y fuerzas del arte. En el caso de los países del bloque comunista, era evidente el trato que se les daba a los artistas que se vinculaban con el Estado, así como el trato opuesto para aquellos que se oponían al mismo.

El trato era también diferente para aquellos países que se auto-proclamaban como libres. Las naciones capitalistas usaban los mismos mecanismos que los comunistas, pero enmascarados. El patronazgo y los medios en los que se presentaba eran totalmente modificados para poder hacer de ellos una versión *libre* o lo que para ellos era algo libre, es decir sin la influencia del Estado. Sin embargo, las fundaciones que ofrecían

⁸³ *Ibid.*, pp.78-79.

“Very soon after Lenin's death, however, the reality of state support for the artist in the Soviet Russia strikingly departed from official proclamations. Under Stalin, Soviet doctrine required that artist pursue their experimentations solely in their capacity as representatives of the proletarian masses. The state would support artist only in so far as artist looked to the state as the guardian of the people. All notes of purely personal subjective feeling, expressed through ambivalent or comic uses of formal intervention, were soon denounced as reversions to 'decadence' and 'bourgeois formalism'. On pain of deportation, artist were forcibly compelled to create in the name of 'social realism'. In practice this meant propagandistic images of happy factory workers and farmers, and narrative stories of corrupt capitalist versus socialist revolutionaries, and the like”. [Traducción propia.]

ciertos beneficios económicos estaban ligadas ya sea abierta o secretamente al gobierno. Es decir que el Estado en ambos casos utilizó al arte como un mecanismo de propaganda y adulación a su propio sistema económico.

En los estados socialdemócratas de la posguerra de Europa occidental, los mayores patrocinios de las artes provenían de los organismos estatales semiautónomos administradoras de fondos de impuestos generales. Este sistema alcanzó su punto álgido en los años 1960 y 1970, pero hoy en día es mucho más restringido. En los EE.UU. de hoy, algunos fondos artes derivan de los subsidios federales, en particular del Fondo Nacional de las Artes, fundado en 1965. Sin embargo, la mayor parte de la financiación de las artes en los Estados Unidos siempre ha dependido de donaciones filantrópicas por parte de empresarios, como las fundaciones Rockefeller, Carnegie y Guggenheim, así como en el sistema federal de excepciones fiscales para las empresas a cambio de donaciones a instituciones culturales y educativas.⁸⁴

Como podemos ver, la injerencia del Estado en la definición de lo que es o no es el arte se dio en ambas partes del conflicto económico- político de esa época. Pero en el caso del mundo capitalista, las fundaciones “filantrópicas” no eran más que tapaderas y mecanismos por lo cuales los gobiernos garantizaban un acercamiento y crecimiento de artistas cercanos a su visión del mundo. Los hacían partícipes de la Guerra Fría.

Este fenómeno marcará la historia del arte, así como sus definiciones y finalidades, la entrega total al mercado se da a partir de la inoperatividad del sistema cultural generado como mecanismo de contra-inteligencia durante la postguerra por parte de la *Central Intelligence Agency (CIA)*. Cabe especificar que nunca existió un plan maestro de lo que debería ser o cómo debería trabajar o concluir los trabajos del grupo especial que creo en ese entonces la *Office of Strategic Services (OSS)* que más tarde se transformaría en la CIA, sobre la vida cultural o artística del mundo. En realidad, se trató de una serie de acciones enfocadas a concretos objetivos. Entre los que se encontraban principalmente, alejar a los intelectuales y artistas alemanes de la simpatía que generaba

⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

“In the postwar social-democratic states of western Europe, most sponsorship of the arts came from semi-autonomous state agencies administering funds from general taxation. This system reached its high point in the 1960s and 1970s, but is today much curtailed. In the US today, some arts funding derives from federal subsidies, notably from the National Endowment for the Arts founded in 1965. However, the greatest part of American arts funding has always depended on philanthropic endowments by entrepreneurs, such as the Rockefeller, Carnegie and Guggenheim foundations, as well as on federal system of tax exceptions for business corporations in return for donations to cultural and educational institutions”. [Traducción propia.]

en ellos el sistema político comunista, y evitar el apoyo y la divulgación de las ideas que se gestaban en la Rusia soviética.

El 19 de diciembre de 1947, la filosofía política de Kennan adquirió carácter legal en una instrucción del Consejo de Seguridad Nacional de Truman, la NSC-4. En un apéndice ultrasecreto a esta instrucción, NSC-4 ordenaba al director de la Inteligencia Central emprender “acciones psicológicas encubiertas” en apoyo de la política anticomunista americana. Sorprendentemente poco claro sobre los procedimientos a seguir para coordinar o par aprobar tales actividades, este apéndice fue la primera autorización formal de la postguerra para la realización de operaciones clandestinas. Derogado en junio de 1948, por una nueva instrucción más explícita, redactada por George Kennan, la NSC-10/2, estos fueron los documentos que condujeron a la inteligencia estadounidense hasta las pantanosas aguas de la guerra política secreta durante las décadas venideras.⁸⁵

Las actividades de la CIA dentro del lo que la autora Frances Stonor Saunders ha llamado “la Guerra Fría cultural”, van desde la creación y financiación del Congreso por la Libertad Cultural; la edición de la revista *Encounter*; la generación de premios y becas, que se ofrecían concretamente a simpatizantes del marxismo con la finalidad de que vivieran en los Estados Unidos; la *invención de un estilo* de pintura “puramente estadounidense” con el desarrollo e impulso a el *Expresionismo Abstracto* cuyo principal exponente el más conocido y popular es Jackson Pollock. Crearon fundaciones tapaderas para distribuir premios, becas y una cantidad extraordinaria de dinero para apoyar a los artistas e intelectuales para que se apartaran del pensamiento comunista y *modificaran* la manera en la que se veía a los EE. UU. como un país de una desierta cultura o vida artística.

No entraremos a fondo en este tema, sólo es importante dejar claro cómo el sistema económico del arte y el mecenazgo y el patronazgo se utilizaron descaradamente por las grandes fuerzas políticas como una herramienta de combate ideológico. Esta es la causa por la cual no existieran diversas investigaciones sobre el mercado del arte después de la posguerra, ni sus relaciones entre la economía y la demanda. Estos temas estuvieron bajo la lupa gubernamental como un mecanismo delicado que no podía dejarse en manos de los mismos artistas, de acuerdo con el responsable de estas operaciones, el agente Michel Josselson.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

Esta situación se mantendrá y extenderá por muchas partes del globo, tanto por parte del gobierno estadounidense como por parte del soviético y sus respectivos aliados harán lo mismo. Huelga decir que las dictaduras militares controlaron absolutamente todo lo que se consideraba público. Un ejemplo es la relación de cercanía que llegó a tener Salvador Dalí con el dictador Francisco Franco, después de sus años como *comunista*.

Estas dinámicas se verán afectadas en los años 80, durante las relaciones y el surgimiento del neoliberalismo promovido por Margaret Thatcher en el Reino Unido y de Donald Reagan en los Estados Unidos.

I.3. Globalización y arte

El proceso por el cual se implementó el liberalismo económico con nuevas vertientes, es decir, la no intromisión del Estado en asuntos económicos, así como la venta de toda empresa estatal al capital privado, se conoce como *Neoliberalismo*. El fenómeno se ha repetido en diversos países y continentes, en todos ellos en diferente medida, pero la aplicación de políticas económicas que reducen o anulan la participación del gobierno en la regulación económica, se ha expandido por todo el globo. Este fenómeno es el que se conoce como *Globalización*. La globalización no es más que la aplicación del neoliberalismo en todo el mundo, dejando vía libre al capital, al flujo económico de grandes cantidades de dinero, a las mercancías, a la explotación de la tierra y de las personas, para el beneficio de unos pocos.

Otro planteamiento importante del neoliberalismo económico es la apertura comercial; esto es la libertad de comerciar entre distintos países sin ninguna restricción o limitación de tipo económico o de cualquier otro tipo, que es el mismo planteamiento del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT), ahora Organización Mundial del Comercio (OMC).

Con base en estos planteamientos teóricos, así como cuestiones ideológicas y de mercadotecnia, cada país o más bien grupo de gobernantes de cada país, ha ido construyendo su modelo neoliberal. En este caso se habla de este modelo no desde el punto de vista teórico científico, sino como un modelo ideal; es decir del deber ser, que no explica la realidad sino la justifica; pretende hacer pasar como real, lo que no

*es real y muchas veces se queda en el discurso de quienes elaboran el modelo.*⁸⁶

Esta tendencia es básicamente *improvisación*. El modelo no existe, pues al replantearse cada uno la visión de cómo debe ser, deja de existir un modelo. Es imposible la existencia de un modelo cuando no existen bases generales, puesto que las que unos aplican otros no las siguen. Existe una excelente explicación clara y mucho muy concreta que presenta Durito, por medio del Subcomandante Marcos en uno de las entregas de sus manifiestos:

¡Es un problema metateórico! Sí, ustedes parten de que el "neoliberalismo" es una doctrina. Y por "ustedes" me refiero a los que insisten en esquemas rígidos y cuadrados como su cabeza. Ustedes piensan que el "neoliberalismo" es una doctrina del capitalismo para enfrentar las crisis económicas que el mismo capitalismo atribuye al "populismo". ¿Cierto? Durito no me deja responder.

*¡Claro que cierto! Bien, resulta que el "neoliberalismo" no es una teoría para enfrentar o explicar la crisis. ¡Es la crisis misma hecha teoría y doctrina económica! Es decir que el "neoliberalismo" no tiene la mínima coherencia, no tiene planes ni perspectiva histórica. En fin, pura mierda teórica.*⁸⁷

Desde esta perspectiva, es preciso hacer una breve revisión del proceso por el que se llegó de la participación abierta, discreta y hasta secreta del Estado a una política de no injerencia total. En primer plano tenemos la transformación de la política proteccionista de un Estado benefactor al liberalismo económico. Dicho proceso se da de forma más fuerte en la época de la presidencia de Donald Reagan y de Margaret Thatcher, en los Estados Unidos y en el Reino Unido respectivamente. Siendo mucho más doloroso para el Reino Unido, pues las reformas establecidas por la primera ministra, destruyeron miles de trabajos y llevaron a la nación a una fuerte crisis social. La entrada en el gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido en 1979 y en los Estados Unidos de Donald Reagan en 1981 marcadas por unas legislaturas donde se priorizó a la industria privada y se redujo el gasto público. Las políticas privatizadoras que marcaron sus agendas políticas en ambos países, no fueron únicamente un problema para la vida económica y social del Reino Unido y de los Estados Unidos, también influenciaron fuertemente la vida cultural y artística. La idea de que el derecho al acceso al arte era igual que cualquier otro servicio público al cual estaba sometido el Estado de bienestar, y que se consideraban derechos

⁸⁶ MÉNDEZ Morales, José Silvestre. *Op. Cit.*, pp. 2-3.

⁸⁷ MARCOS, Subcomandante. *Comunicado del 11 de marzo de 1995*. <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=509> [Consulta: 13 agosto 2014.]

fundamentales de cualquier ciudadano se vio afectado de forma estrepitosa. Esto fue especialmente perjudicial en el Reino Unido donde el *Arts Council of Great Britain* se había ocupado de los gastos operativos de todo el sector cultural desde 1945.

*En los años de Thatcher, las instituciones de arte con financiación pública se vieron obligadas, les gustara o no, a exponerse a las fuerzas del mercado y adoptar el espíritu competitivo de la libre empresa. Para ajustar el mundo del arte a la cultura de empresa, tanto la Administración de Reagan como el gobierno Thatcher recortaron el presupuesto de ayudas directas al arte, sobre las que existía la percepción no sólo de que habían debilitado la iniciativa y creado una cultura de dependencia cobarde entre los organismos subvencionados, sino también que habían disuadido o ahuyentado apoyos potenciales del sector privado.*⁸⁸

De acuerdo con Wu “al colocar a sus hombres de negocios predilectos en los patronatos, el gobierno Thatcher inyectó su visión y prácticas empresariales en estas instituciones artísticas, a la par que recortaba sus subvenciones públicas y las empujaba, quisieran o no, al mercado libre”.⁸⁹ De esta manera nos acercamos a la visión y actividad del Estado que condujo a entregar esa gran red de apoyos que tenía, así como la inversión económica a la inversión privada. Se trataba de formas y mecanismos afianzados en el proceso del *corporativismo*, con lo cual, las formas y mecanismos son entregados a los grupos o personas que están de acuerdo o pertenecen a las mismas líneas del pensamiento. El escritor Roberto Bolaño, lo llamó *la cuatificación*⁹⁰. Esta situación continuará y se acrecentará en ambos extremos del atlántico.

Es de suma importancia que entendamos que la perspectiva de participación y de apropiación de los espacios culturales por parte de las empresas, no es más que la visión de generar ganancias. No existen registros que aludan a que las compañías que participan en las diversas organizaciones filantrópicas o patronatos de los museos, no formen parte de un mecanismo de *maquillaje social* o de una descarada especulación con el mercado del arte. El caso del Whitney vale la pena mencionarse, cuando algunos “miembros empresarios” formaron parte del patronato y generaron acuerdos *quid pro quo* entre sus empresas y el museo.

⁸⁸ WU, Chin-tao. *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁹⁰ Roberto Bolaño en su novela *Los Detectives Salvajes* define la *cuatificación* como las relaciones que se dan en México únicamente entre “cuates”. Es un mexicanismo empleado para decir que alguien es un amigo incondicional, parte del argot del Distrito Federal y se deriva de un amigo que es un hermano, que es un gemelo, un cuate.

George Weissman, presidente del consejo de Philip Morris Inc., y Benjamin D. Holloway, vicepresidente de la Equitable Life Assurance Society y presidente y director ejecutivo general de Equitable Real State Group, entraron en el patronato del Whitney en 1980 y 1984 respectivamente. No solo ambas empresas hicieron generosas aportaciones al museo, sino que, de manera más concreta, ambos hombres fueron decisivos en la creación de una sucursal Whitney dentro de la sede de sus respectivas empresas. Estos patronos procedentes del mundo empresarial contribuyeron a crear en la década de 1980 el fenómeno de la proliferación de sucursales del Whitney que hizo que el museo se ganara el apodo por todos conocido del “McDonald’s del mundo de los museos.”⁹¹

Es importante destacar que este proceso es el mecanismo por el cual se va insertando el pensamiento neoliberal en las industrias culturales. Y progresivamente ha ido dejando un gran problema en el desarrollo del pensamiento y de las diversas formas y mecanismos de actuación del arte frente al mercado. El problema radica en ver cómo y de qué manera el mercado se ha insertado en la vida cultural de las sociedades y cómo la han transformado en un producto, con todas las características que eso implica, es decir, que se le adjunta un *valor de uso* y un *valor de cambio* de acuerdo a la especulación que ellos mismos generan.

Tenemos que diferenciar las formas en las que entran las corporaciones en el mercado y el sistema del arte. En primer lugar, hay que dividir las que son de manera directa y las que son indirectas. Directamente encontramos los concursos y becas, que las empresas emiten o lo hacen por medio de fundaciones *independientes*, cosa que evidentemente no son, pues los consejos administrativos de las empresas son los responsables de definir el consejo directivo de sus propias fundaciones. Otro mecanismo que actúa de forma indirecta tiene que ver con las aportaciones y donaciones de las empresas a museos que, comúnmente, se justifican como *publicidad por emplazamiento benéfica*. Este término significa que el público conserva una imagen positiva de la empresa por ser “generosa” en el mundo social y cultural de un país, región o comunidad. Las dos formas anteriores conservan la idea de mantener a nivel social una imagen de empresas *solidarias*, o de *buen nivel moral*, lo cual no quiere decir que lo sean, es sólo publicidad. Sin embargo, el impacto que tiene la primera impresión es directo. Lo que

significa que una fundación privada de arte conservará los beneficios de becar u otorgar un premio y, al mismo tiempo, obtendrá de él un beneficio directo. Por ejemplo, explica Hunter que: “Nuestra decisión fundamental como empresa no iba dirigida al fomento del arte; nuestra decisión fundamental como empresa era que teníamos que ser únicos y tener una personalidad y una identidad diferente de la del resto de la industria [tabacalera], anclada a la tradición”.⁹²

Las palabras de George Weissman, presidente del consejo de Philip Morris Inc. hace evidente el interés puramente económico que surgió y se impulsó desde el gobierno de los diferentes países. De manera indirecta/secreta, la participación de los directivos de empresas, o de importantes ejecutivos de las mismas en los patronatos de museos o de galerías.

Al igual que sucede con los miembros del patronato, que tiene que aportar una importante suma de dinero al año, a estas personas se les recluta por su “peso” financiero. Aunque es posible que individualmente no sean tan ricas como los miembros del patronato (principal motivo de que no formen parte de este), su elevada posición en una empresa les asegura con frecuencia oportunidades únicas para establecer contactos y acceso a otros fondos empresariales. De acuerdo con un informante del Whitney, con una gala benéfica organizada por una empresa en el Museo, se recaudaba más de un millón de dólares en 1994 y entre 500,000 y 600,000 dólares en 1995. Habitualmente, los presidentes o los directores generales de las grandes empresas que formaban parte del Corporate Council del Museo eran quienes, escribiendo a sus socios y contactos de negocios, ayudaban a vender los cubiertos, que en algunos casos llegaban a costar 10,000 dólares.⁹³

Los miembros de los patronatos tienen acceso a las ventas y beneficios directos con las colecciones a través de préstamo para oficinas o casa corporativas, así como beneficios en la adquisición de obra. No sólo a nivel personal, sino que generalmente son ellos los que deciden las obras que deben comprarse.

Esto lleva a un conflicto sustancial del *neoliberalismo* que es la supuesta búsqueda de competencia y una regulación que la promueva. Sin embargo, se ejerce y el sistema propicia una gran cantidad de secretismos y *conflictos de interés*.

⁹² HUNTER, S. *Art and business, The Philip Morris Story*. Nueva York: Abrams and BCA, 1979, p. 172.

⁹³ WU, Chin-tao. *Op. Cit.*, p. 116.

Por ejemplo, cuando Alfred Taubman compró Sotheby's en 1983, no sólo formaba parte del patronato del Whitney, sino también del Museum's Painting and Sculpture Committee (al igual que Leslie H. Wexler, copropietario de la casa de subastas). ¿No afectan las adquisiciones y exposiciones del museo a la reputación de los artistas cuyas obras, de subastarse luego, se venderán a un precio más alto? ¿Hasta qué punto Taubman influía en la elección de exposiciones y adquisiciones que hacía el museo? Sin embargo, este tipo de preguntas rara vez se plantean. Se dice que Taubman informó a sus compañeros de patronato de sus intereses comerciales en Sotheby's y ellos al parecer decidieron que "no había conflicto de intereses" y que debía permanecer en el patronato. De manera contradictoria, Flora Biddle, presidenta del patronato, defendió la postura de Taubman con disculpas.⁹⁴

Resulta interesante también un hecho relacionado con la hegemonía que se vive dentro del mercado del arte:

*Leonard A. Lauder, por entonces vicepresidente del Whitney Museum y director general de Estée Lauder Inc., dijo al recordar una deslumbrante adquisición de 1980: "¡compremos un cuadro de un millón de dólares! Si vamos a comprar cuadros, tenemos que causar sensación". No es el cuadro concreto en cuestión lo que domina el pensamiento de estos magnates, si no su precio. Tres miembros del patronato del Whitney, junto con un donante anónimo, aportaron un total de 825,000 dólares, y lo que faltaba se completó con los fondos generales del museo. El cuadro sugerido a continuación por el director, Tom Armstrong, fue *Three Flags*, de Jasper Johns, que se convirtió así en la obra de un artista estadounidense vivo por la que más se había pagado hasta aquel momento. Se dice que Lauder dijo también: 'desde entonces, la gente se ha tomado en serio nuestros esfuerzos coleccionistas'.⁹⁵*

Es importante mencionar que los otros dos miembros del patronato que dieron parte del dinero para la adquisición de la pieza, eran S. Gilman González-Falla y Alfred Taubman, quien comprará tres años más tarde la casa de subastas Sotheby's.

Podríamos extender este tema, pero resulta más apropiado hacer un resumen de las grandes modificaciones del sistema del arte en la última veintena de años del siglo

⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

XX, vinculadas a su relación con la apertura de los mercados y las políticas gubernamentales neoliberales. Entre las principales encontramos:

a) La búsqueda de una publicidad por emplazamiento benéfica, es decir, que se note la presencia de la compañía, nombre o logotipo dentro de la muestra. Estas acciones les llevará a un beneficio social en tanto empresa comprometida con la sociedad y el arte.⁹⁶

b) Relaciones de *status quo* entre la sociedad y la visión de clase social. El arte y la cultura están ligados y relacionados desde años con el poder, el dinero y la aristocracia.⁹⁷

c) Alquiler de las instalaciones de los museos para diferentes eventos. Las instalaciones de los museos se ofrecieron y se alquilaron como si se tratara de un salón de fiestas.⁹⁸

d) Visitas guiadas para altos cargos de empresas y visitas previas a las inauguraciones de las mismas.⁹⁹

e) Hacer más amplia la relación del mercado y de los artistas, diseñando y participando del mundo empresarial.¹⁰⁰

f) Aumento de premios y concursos de arte por parte de empresas, de las cuales ellos mismos son responsables de las decisiones y por supuesto de un jugoso premio que incluye, entre otras cosas, que la *obra* del artista pase a ser parte de la colección de la compañía. En ocasiones se agrega una posible exhibición individual en algún museo o galería de la cual algún corporativo es parte del patronato.¹⁰¹

g) Concursos para *limpiar la imagen* es una práctica muy frecuente, cuando una empresa necesita minimizar los daños por alguna mala práctica o escándalo, se recurre a hacer un concurso de arte, desde luego con un excelente premio.¹⁰²

h) Muestras de arte contemporáneo en las empresas.¹⁰³

i) Beneficios fiscales, por patrocinio, apoyo y donaciones de dinero a instituciones artísticas.¹⁰⁴

j) La clara relación entre donador- receptor hace que los museos y espacios de arte estén a merced de quienes dan el dinero.¹⁰⁵

⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰² *Ibid.*, p. 204.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 229.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 234.

k) La creación y aumento de las colecciones de arte en empresas. Esta idea puede parecer inofensiva y hasta estimulante, pero el principal problema es que no suelen contar con una gran o minuciosa idea de lo que presentan o de lo que las empresas adquieren, en consecuencia, siguen y mantienen un gusto conservador del arte, lo que minimiza dentro del mundo del arte las posibilidades de desarrollo de proyectos arriesgados o de investigación.¹⁰⁶

l) El manejo del arte como un bien capitalizable. El arte se convierte en una inversión para las empresas, pues no es considerada un bien que se deteriora o caduca, es, por el contrario, una inversión. Para una empresa la compra de arte representa que esa pieza valdrá más en el futuro, ello condujo a que sus colecciones fueran cada vez más grandes, que fueran amortizables, y que obtuvieran hasta créditos federales para la compra de obra.¹⁰⁷

m) Entre las catastróficas relaciones que se dan entre el mundo del arte y el mundo financiero o empresarial, existe la idea errónea de que las muestras de arte dentro de la empresa las puede posicionar como una empresa “sofisticada”. Estas acciones no contribuyen o no son un indicio de una sensibilidad cultural particular. Sin la mínima intención son ellos los que al tener el poder económico han ido posicionando dentro de las relaciones capitalistas de la oferta y la demanda las “tendencias” del consumidor. Y así han ido generando una vertiente totalmente de acuerdo a una mentalidad conservadora que ha menospreciado las investigaciones en arte, así como diversos procesos y otras formas de búsqueda. Lo que ha llevado a que las empresas son esa parte que legitima el arte contemporáneo.¹⁰⁸

Estas cuestiones desembocarán en una cadena de innegable decadencia del mundo artístico. Los artistas buscarán hacer las obras que se demandan y ello incentivará una producción a gran escala de las *modas artísticas*, que son un mecanismo de copiar o buscar la imitación de obras o movimientos artísticos anteriores, que ya gozan de una cotización en el mercado del arte. Adorno advierte que la dependencia de la moda y su relación con los intereses financieros así como la intrincado de este negocio con cualquier otra forma de visión capitalista permea el mundo artístico y su comercialización, obligando o presionando, a veces abiertamente y en otras de forma sutil, que los productores

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 256-270.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 299-305.

artísticos respondan a las necesidades del mercado. Esto es importante porque se destruye cualquier indicio de autonomía que el artista pueda tener.¹⁰⁹

Si recordamos la definición del Subcomandante Marcos sobre el neoliberalismo, podemos ver cómo la teoría se va adaptando al sistema. Esta es la parte que más nos ocupa, a saber, las formas y mecanismos que indican cómo el arte se convirtió durante la globalización en una mercancía, en un bien. Precisamente el problema principal radica en la manera en la que estos mecanismos se perpetúan y a quiénes le trae beneficios

Aunque las dos casas de subastas occidentales, Christie y Sotheby's, siguen siendo, con mucho, los líderes mundiales, siete de cada diez casas de subastas más importantes son ahora chinas. La dominación de China en el mercado actual del arte contemporáneo es espectacular, tiene una parte mucho más importante del mercado que los Estados Unidos: en el período entre julio de 2010 a junio de 2011, el volumen de negocios alcanzó los € 390 millones en China, € 227 millones en los EE.UU., € 177 millones en el Reino Unido, y € 20 millones en Francia. Si el € 9 millones hecho en Taiwan y € 7 millones realizados en Singapur se suman a los resultados de China, la participación de Asia representa más de la mitad de la cifra de negocio de las subastas de arte contemporáneo del mundo.¹¹⁰

El mundo del comercio está totalmente relacionado con la definición y gestión del mundo del arte. A través de los patronatos, los mecenazgos, la adjudicación de presupuestos, compra y venta de obra, se ha incrementado tanto el valor que se le otorga al arte, que se considera un mecanismo de inversión para fondos de interés como los activos económicos. Es este uno de los principales fenómenos económicos que se dan a partir de la década de 1990, cuando se empieza a aceptar y a hacer más compartida la idea del arte como un bien en el que se puede invertir. Esto se debe a que han pasado dos importantes cambios en la forma de ver el arte, se ha aceptado que el arte es un activo con valor intrínseco, y también por que los activos convencionales son insuficientes para

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Op. Cit.*, p. 417.

¹¹⁰ QUEMIN, Alan. *The internationalization of the contemporary art market: the role of nationality and territory in supposedly "globalized" sector*. En LIND, María; Velthuis, Olav (comp.) *Contemporary art and its commercial markets a report on current conditions and future scenarios*. Brandenburgo. Alemania: Stenberg Press, 2012, p. 63.

“Although two Western auctioneers, Christie's and Sotheby's, are still by far the world leaders, seven out of ten most important auctions houses are now Chinese. China's domination of today's contemporary art market is spectacular; it holds a far more important share of the market than the United States: for the period from July 2010 to June 2011, turnover reached €390 million in China, €227 million in the US, €177 million in the UK, and €20 million in France. If the €9 million made in Taiwan and the €7 million made in Singapore are added to the Chinese results, Asia's share represents more than half the turnover of contemporary art auctions in the world”. [Traducción propia.]

un mercado global en crecimiento, y que además el rendimiento de los activos artísticos están fuera de lo convencional, y ofrecen rendimientos muy atractivos en tiempos de periodo muy corto.

Algunos observadores creemos que la reciente volatilidad de los mercados mundiales de valores más importantes y de corto plazo y su sobre-reacción a las noticias, son síntomas de una corrección inminente. Este nerviosismo sólo ha servido para acentuar el atractivo de las clases de activos relativamente no-volátiles duros como el arte, sobre todo porque gran parte de las noticias sobre el mercado del arte de llegar a la prensa de la época actual refuerza la percepción de su fortaleza subyacente.¹¹¹

Ciertos fondos de pensiones usan la compra de arte para obtener ganancias y beneficios altos de la compra venta. Algunos ejemplos los encontramos en el British Rail Pension Fund, ABN Amro, entre otras. Tanto es así que existe The Mei Moses Fine Art Index, un índice que muestra los beneficios económicos del mercado del arte, con actualizaciones constantes, creado por los estudiantes Jianping Mei y Michel Moses de la escuela de negocios de la Universidad de Nueva York. A continuación, citaremos una serie de ejemplos.



Fig. 12: Fig. 12. *The Riva degli Schiavoni*, Giovanni Antonio Canal (Canaletto), 1730.

¹¹¹ ECKSTEIN, Jeremy. *Investing in art, Art as an asset class*. En: ROBERTSON, Iain; Chong, Derrick. *The Art Business*, Abingdon. UK: Routledge, 2008, p. 70.

“Some observers believe that the recent volatility of the world's major stock markets and their short-term over-reaction to news, are signs of an impending correction. This nervousness has only served to emphasize the attractiveness of relatively unvolatile hard asset classes such as art, especially since much of the news about the art market reaching the press at the present time reinforces the perception of its underlying strength”. [Traducción propia.]

Comprado en junio de 1975, £ 220,000. Vendido en enero 1997, \$ 4.1 millones. Ganancia de 11.9 por ciento, regreso real, 4.5 por ciento después de la inflación.



Fig. 13: Figura Sancai de cerámica vidriada de caballo enjaezado, anónimo, dinastía Tang (618-907).

Comprado en julio de 1978, £131,400. Vendido en diciembre 1989, £3.4 millones. Ganancia de 32.9 por ciento, regreso real, 23.3 por ciento después de la inflación.



Fig. 14: Plato imperial con base rosa, Marca y periodo Kangxi (1654-1722).

Comprado en mayo de 1976, £ 29,700. Vendido en mayo de 1989, HK\$ 8 millones (£615,400). Ganancia de 26.2 por ciento, regreso real, 16.2 por ciento después de la inflación.



Fig. 15: Caja de tabaco alemana con esmalte y oro, anónimo, circa siglo XVIII

Comprado en noviembre de 1975, FF 187,000 (£ 20,800). Vendido en mayo de 1990, SFr 700,000 (£297,900). Ganancia de 20.1 por ciento, regreso real, 10.3 por ciento después de la inflación.

Como podemos ver, el crecimiento de los precios del arte en menos de dos décadas ha aumentado, aún con la inflación, en enormes porcentajes. Eso ha ayudado a que se vea en el mercado del arte un excelente mecanismo de inversión y deja a las artes como uno de los activos más seguros de inversión. Debido a que es muy fácil incrementar los precios de un artista, como ya hemos visto, la especulación de los bienes artísticos siempre está al alza, aun cuando el artista deja de producir o muere, el valor del activo pasa se incrementa. Si observamos el fenómeno, podemos ver que desde una perspectiva histórica para algunos pensadores del siglo XVIII, como Schiller, Kant y Wincklemann, quienes defendían que la concepción del arte era muy particular y que su propósito era inexistente, podemos ver que eso ayudó a la comercialización de las obras. En efecto podemos apreciar que la aparición y desarrollo del mercado del arte moderno, como lo conocemos hoy y la concepción que se tiene del arte moderno aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII. Fue sólo cuando el arte es liberado de la función, y en consecuencia de la valoración de utilidad y con ello de la calificación de útil, o no útil se puede pronunciar por un efecto mucho mayor, la estética se establece como un fenómeno superior a la utilidad, y eso permite la explotación comercial más allá de las condiciones de su creación.

Un producto vinculado a objetivos específicos que deben cumplir, por ejemplo, a los requisitos establecidos por los gremios no puede ser lo que el mercado quiere. Sólo cuando el trabajo del arte está cargado con una gran cantidad de importancia simbólica, cuando no tiene precio, ya que no se puede describir en su totalidad por categorías comerciales, no hay límites para el precio que se pagó por él mismo. La noción de no precio es la base, por así decirlo, por su capacidad para recuperar sumas astronómicas en una subasta.¹¹²

¹¹² GRAW, Isabelle. *Op. Cit.*, p. 184.

“A product tied to specific purposes that must conform, say, to the requirements set by the guilds cannot be what the markets want. Only when the work of art is charged with a great deal of symbolic import, when it is priceless because it cannot be described entirely by commercial categories, are there no limits to the price that may be paid for it. The notion of pricelessness is the basis, as it were, for its ability to fetch astronomical sums at auction”. [Traducción propia.]

Así que tenemos que por definición al mercado del arte le conviene esa incapacidad para definir lo que el arte es, ya que no existe un límite del arte, todo puede ser arte y, en consecuencia, todo puede ser subastado. Se llenan con cifras de múltiples ceros las arcas privadas de fundaciones o las obras pasan a formar parte de los activos de las firmas comerciales.

Podemos concluir que el mercado es básicamente el mecanismo que está deshumanizando el arte. Ninguno de los autores que citamos, ni economistas, ni críticos — a excepción de Isabelle Graw— mencionan la relevancia de la postura crítica del arte con el mercado.

La visión neoliberal del sistema político contemporáneo y global ha llevado desde los años 80 a la *mercantilización* brutal de la obra de arte, alejándola de toda concepción de la teoría del arte. Ya no es tema de teóricos y artistas lo que el arte es, se ha delegado esa tarea al mercado y por lo que hemos visto no le interesa responder esa pregunta. Por el contrario, lo que le interesa y motiva es dejarla sin respuesta.

El neoliberalismo lo transforma todo en un producto de consumo que debe generar muchas ganancias, o de lo contrario, debe hacerse caduco, con una fecha de vencimiento. El arte le da por el contrario un *objeto* en el que pueden invertir grandes sumas de dinero y que, a la larga, le dará grandes beneficios y retribuirá económicamente sin la menor inversión extra. Es pues el arte, una mercancía extraordinaria, ya que no posee valor de uso. Sin embargo, al ser ese valor de uso algo simbólico puede obtener un valor de cambio totalmente inimaginable. Es la materia perfecta para la especulación y la práctica de negocios en un ambiente de total libertad al más puro estilo neoliberal. Es pues el mercado del arte globalizado el paraíso del neoliberalismo económico del siglo XXI.

I.4. Conclusiones

Para concluir podemos acercarnos a las estructuras que se conforman el sistema del arte. Entendemos el sistema del arte como una estructura de instituciones que a lo largo de los años se han ido configurando como mecanismo que legitima el arte, decide lo que es y lo

que no es el arte, así como los procesos de definición y concreción en el mercado. Es un sistema material porque es la descripción de algo real, físico, que podemos encontrar en la vida. Está compuesto por más de un objeto y personas, lo que lo convierte en un sistema social y es parcialmente artificial, pues las relaciones que se dan entre los componentes son de manera *no natural*. Es decir, fue creado por el hombre para dar solución a una parte de las necesidades que él considera.

El sistema del arte está compuesto por personas, artistas, galeristas, marchantes, críticos, curadores, coleccionistas, espectadores, artesanos, etcétera. También lo integran: objetos, materiales de trabajo, obras de arte, registro de las mismas, espacios de exhibición. Estos últimos se formalizan en instituciones encargadas de diferentes funciones, de educar, exhibir, catalogar, financiar, filtrar, generar, divulgar y muchas otras actividades.

El sistema del arte tiene su base en la infraestructura, es decir en la base de la producción artística. *Las fuerzas productivas* del sistema del arte se encuentran en el taller, espacio que se estructura de la siguiente manera:

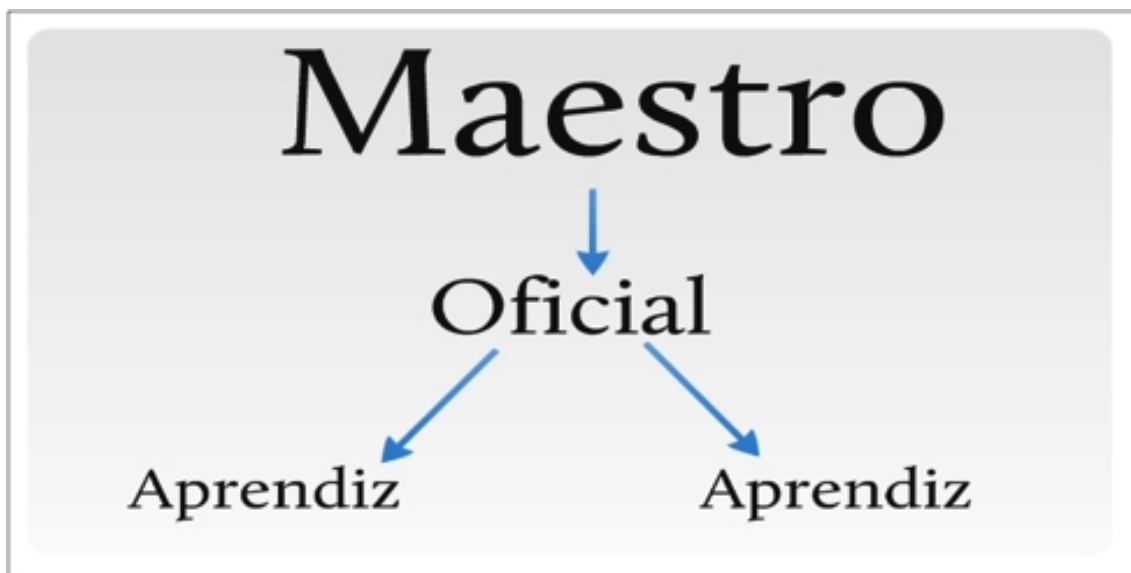


Fig. 16: *Las fuerzas productivas del arte y su jerarquía.*

El maestro es el responsable de las piezas, creación y supervisión de las mismas, así como el espectro del reconocimiento social y económico.

El oficial es responsable de la factura de las piezas, mismas que serán supervisadas por *el maestro*. Percibirá una mínima parte del beneficio económico y comúnmente ningún reconocimiento social.

El aprendiz es el responsable de las labores de limpieza y mantenimiento del taller, no percibe beneficios económicos y está allí para “aprender” el oficio.

Esta estructura cambiará con la creación y fundación de las academias durante el siglo XVII y quedando de la siguiente manera:

Esta evolución convirtió a la academia en una fábrica de obras artísticas, que no sólo produce arte, sino que también genera y transmite conocimiento. Tales modificaciones conducirán a una importante vinculación con las mayores instituciones de conocimiento, las universidades.

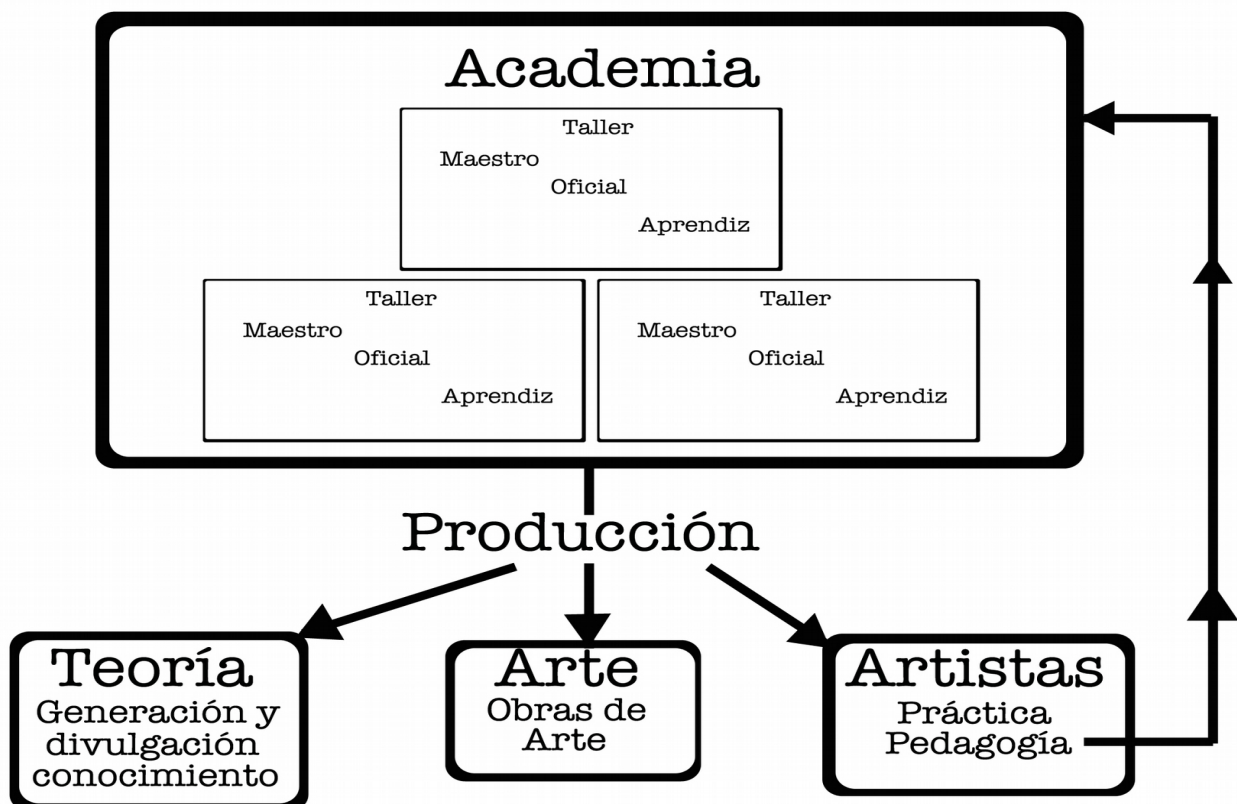


Fig. 17: Las fuerzas productivas del sistema del arte con la creación de las academias.

Definimos las *relaciones de las fuerzas productivas* del sistema del arte, la forma en que estas se establecen y los vínculos que se generan con quienes encargan o

compran las obras de arte. Encontramos que durante muchos años eso se debió al poder de los regímenes políticos y económicos regionales y posteriormente al poder de la iglesia católica. El patrocinio o patronazgo es la acción de influir mediante el poder económico en las decisiones de lo que se producirá como arte.

A partir de esta apreciación, podemos considerar que hemos dado con los aspectos fundamentales del *patrocinio*: el dinero proviene del poder político, léase el Estado, o en su caso, el dinero público; y, por otro lado, de comerciantes o gente interesada y capaz de adquirir o encargar económicamente una pieza de arte, entonces nos referimos a dinero privado.

Asumimos que el mercado del arte es irónicamente un mercado cerrado que es patrocinado por aquellos que son los únicos capaces de consumirlo. Se retroalimenta y se autoconsume.

La superestructura del sistema se compone por una red muy grande de instituciones y de organizaciones que se relacionan entre sí, como una base delimitadora de lo que es el arte. En esta organización existen muchos más elementos, todos dentro de un amplio espectro de influencia y de súper-especialización del conocimiento y de fragmentación y delegación de responsabilidades y actividades a otros, un tipo de *outsourcing* de la vida artística y cultural.

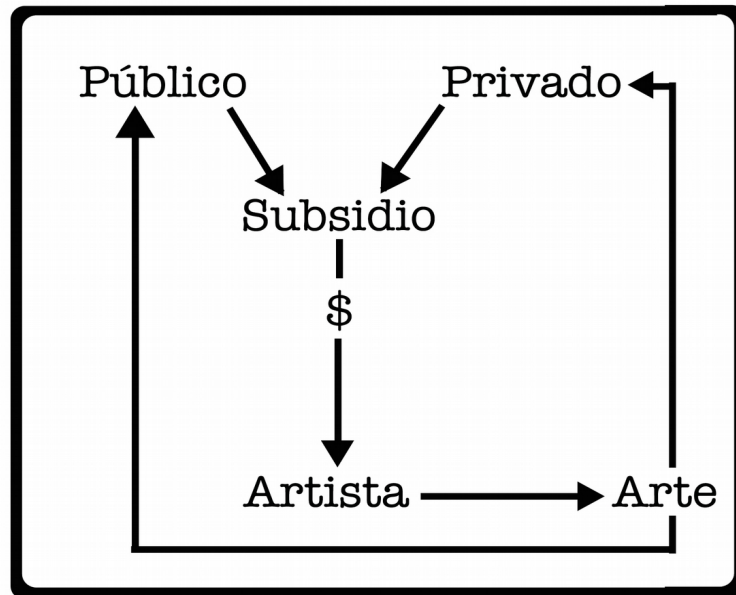


Fig. 18: Esquema de las relaciones productivas de la economía del arte.

También entendemos esta estructura como una trama que se fue planificando por medio de diferentes capas de gobierno, principalmente por las agencias de inteligencia estadounidenses. Progresivamente se fue concretando la superestructura del sistema del arte como una serie de filtros y de trabas que definirían lo que el arte era y sería.

Puntualizamos que la superestructura del sistema del arte está formada por tres capas sociales básicamente integradas por factores que definen y filtran las obras y artistas. En primer lugar, tenemos la academia, donde se definirán por medio de la legitimación y apoyo, o la carencia de este, lo que serán los artistas y su producción futura. En segundo lugar, se encuentra el mercado, que incluye el patrocinio público o privado y las concesiones económicas. Y finalmente en tercer lugar ubicamos al Estado, como uno de los mecanismos de legitimación y de financiamiento, así como de participación internacional.

Con ello concluimos que la superestructura del sistema del arte se puede manifestar de la siguiente manera:

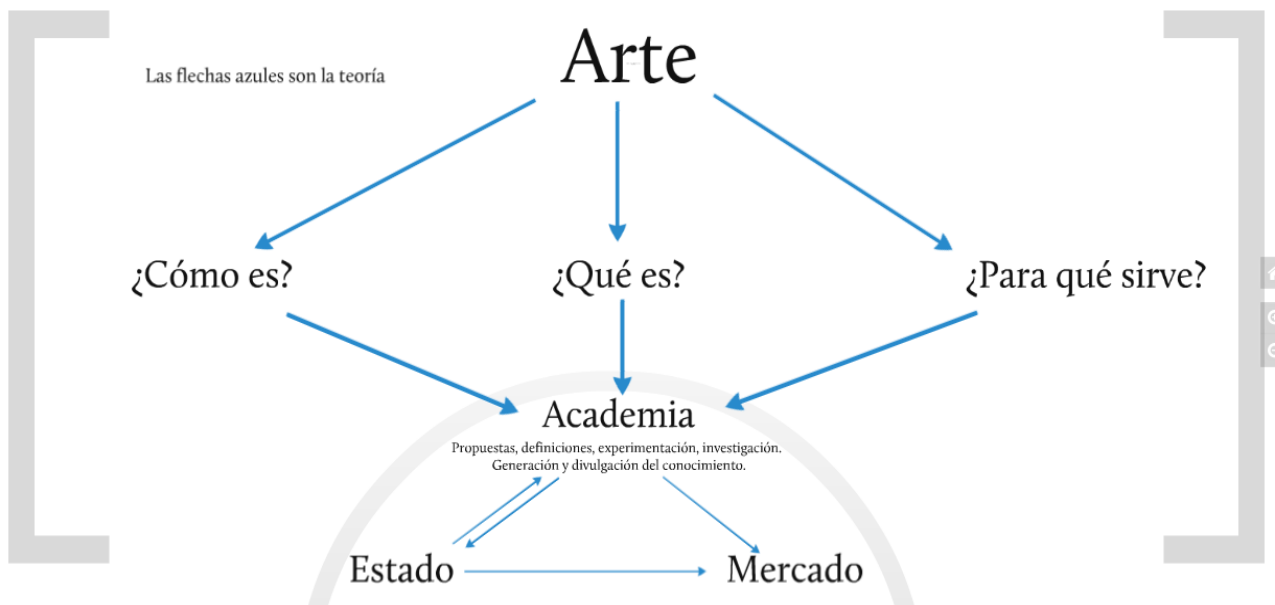


Fig. 19: La superestructura del arte y su relación general con la estética.

Los procesos siempre estarán en constante transformación, de tal manera que estos esquemas que tenemos cambian con el paso de los siglos. Pero básicamente es este el esquema fundamental de cómo se dan las relaciones entre los factores productivos del arte.

En la época actual el mercado del arte es quién define toda relación del arte, tanto su definición como sus participantes. Para entender esto analizamos la situación económica del arte, las relaciones que existen entre arte-mercancía-ganancia-inversión-especulación.

El arte no posee un *valor de uso*, es decir que las personas no necesitan de él para vivir, cosa que no pasa con el aire o el agua, que poseen un valor de uso muy elevado. Sin embargo, el *valor de cambio* del arte es exponencial y que eso se debe a que posee en lugar del valor de uso un valor simbólico. Este valor abstracto le permite al capitalismo poder hacer de él objeto de especulación sin límite.

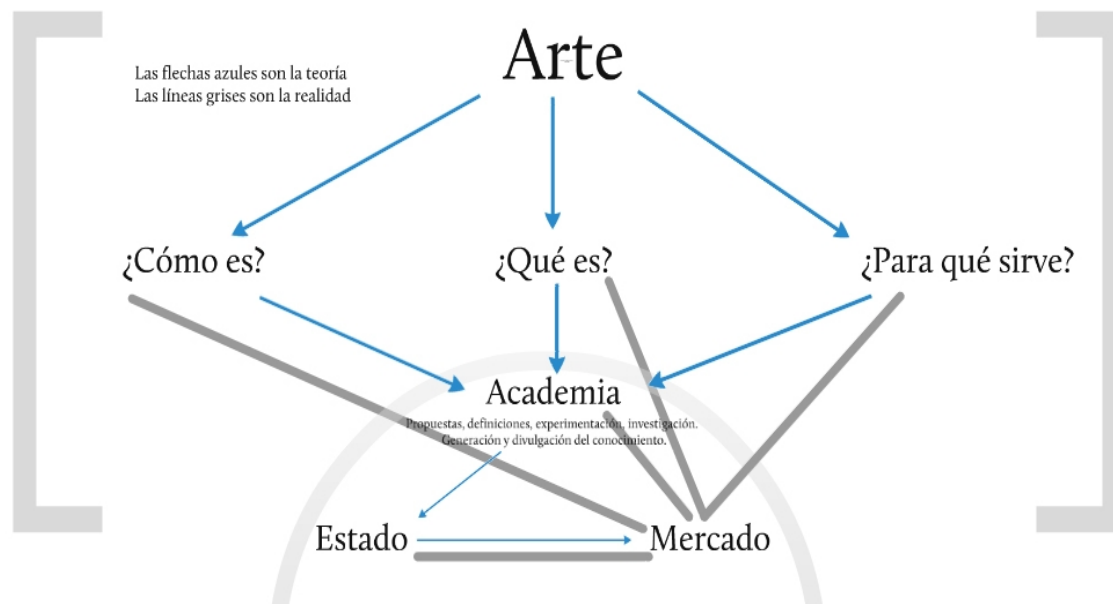


Fig. 20: La superestructura del sistema del arte en la actualidad. El mercado define todo sobre el arte.

Las necesidades económicas del artista que le obliga a ser parte del sistema y poseer una libertad de creación constituye un elemento importante. Después de la Segunda Guerra Mundial el Estado buscará apoyar desde las instituciones artísticas públicas. En este punto se valora el arte como un bien público.

La aportación del grupo de Bloomsbury es fundamental. Se preocuparon por la necesidad de participación de la comunidad en la vida artística y cultural y ubicar al Estado como una herramienta reguladora del mercado. Además, fueron de gran valor las propuestas y acciones que tomaron organizando asociaciones de artistas de manera independiente al estado, actuaron como reguladoras y gestores del mercado. Para el grupo, el arte y su influencia en la sociedad es de carácter extraordinario. Puede alterar el comportamiento social de maneras variables, ya sea de una forma positiva o de una manera negativa. Por ello proponen un mecanismo de regulación del arte y le trasladan esa responsabilidad al Estado.

La naturaleza del arte en el mercado contemporáneo se define a través de una relación infinita entre el *valor simbólico* y el *valor de cambio*, pues lo simbólico puede ser infinitamente valioso, dependiendo de aquel que recibe o recauda ese valor. El *valor simbólico* que el arte posee se ha vinculado con las relaciones del arte y el dinero, es decir, la posesión de una obra supone una valoración de status en la sociedad debido a que es un bien de lujo no asequible para todos.

Para consolidar el valor estético que confería el grupo de Bloomsbury a las artes y su influencia en la sociedad, proponen que se establezcan las relaciones del Estado con la creación artística. Para ello se crean diferentes mecanismos, y entre ellos la creación de asociaciones artísticas privadas que buscan ser “mediadoras” de lo que el arte debe ser. Aquí se vislumbra el problema de la no-regularización que propone el capitalismo. Algunas de las asociaciones¹¹³ propuestas son de un marcado estilo libertario que se evidencia al tomar las actividades del Estado como propias y haciendo patente la participación de los propios actores del arte, es decir, de los artistas como parte activa en la toma de decisiones dentro de una estructura principalmente multidisciplinar. Ese intento de regularización económica posteriormente se convirtió en un mecanismo de autoritarismo.

La participación del Estado como mediador provocó desde la muerte de Lenin —quien desde su labor de dar autonomía económica a los artistas produjo una de las mayores transformaciones de las escuelas y movimientos, propició la emancipación artística y la búsqueda de un lenguaje puramente plástico, el Constructivismo ruso— que el arte y las subvenciones estatales fueran un mecanismo de control más. El arte se convirtió en un mecanismo de propaganda. Esta práctica fue aplicada tanto por parte de los comunistas como de los capitalistas; los primeros lo hicieron de manera abierta, los segundos de forma secreta.

El uso del arte de manera propagandística, para alentar y promover las virtudes de cada uno de los sistemas políticos, condujo a lo que se conoce como la Guerra Fría cultural. El lapso transcurrió desde 1947 con la creación del Congreso por la Libertad Cultural y hasta 1980 con la inclusión de las políticas neoliberales dentro de las potencias capitalistas, que llevarían al resto de naciones a replicar las prácticas. La caída del muro de Berlín y del bloque socialista, en 1991, provocó que no existiera un modo diferente de hacer o de contrapeso político mundial.

El proceso de globalización o del neoliberalismo económico llevó a la venta o entrega de todas las funciones que durante años sirvieron a los gobiernos de las

¹¹³ Es de suma importancia la creación de este grupo de asociaciones que buscan legitimar el arte fuera de la academia, del Estado y del Mercado. Generan unas nuevas reglas, una visión propia de la teoría del arte o de la estética y hasta forjan un mercado alternativo.

diferentes potencias, como estratagemas de control y definición del arte. Una red de trabajo y control pasó en el transcurso de 4 a 6 años a manos privadas.

La desvinculación del gobierno en cuanto a sus deberes culturales y sociales, vino acompañada del afianzamiento de la mentalidad de empresa. Las instituciones culturales tuvieron que enfrentarse a la crudeza del mercado, buscar patrocinios, establecer contactos, conseguir donaciones y generar mecanismos para su subsistencia.

Las relaciones cercanas entre los patronatos y las empresas, que en la década de los años 90 se hicieron responsables de la financiación de museos públicos, crean una especie de brazo publico-privado que gestiona las exposiciones y las obras de arte, que después serán base de la especulación dentro del mercado del arte.

Las empresas usan el arte como un mecanismo de publicidad, de legitimación social y algunas como un medio de inversión. El arte se convierte en el siglo XX en un elemento que enfatiza la nueva visión de grandeza de las naciones, se vincula con una perspectiva capitalista del lujo, la ostentación y del beneficio económico.

La creación de fondos de inversión que se fundan en obras de arte como activos, muestra a gran escala cómo es el proceso de mercantilización de la obra de arte. Se trata de un logro más de la política neoliberal implantada a nivel mundial.

Las relaciones en el ámbito de la producción del arte se han vuelto más comerciales. Los talleres y artistas están produciendo para formar parte de la élite cultural de las sociedades. No existen sitios que permitan una gran exploración de la rama del conocimiento. Las artes se han convertido en un mecanismo de inversión financiera, el mercado no acepta riesgos y al capitalismo no le gusta la pérdida de dinero. Esto ha impulsado a los creadores a la búsqueda de la supervivencia económica, al igual que cualquier otro ser humano en la tierra, alejándolos de la investigación, la práctica creativa, la búsqueda de la innovación y del desarrollo de la experiencia estética.

Con ello confirmamos la teoría del grupo de Bloomsbury, que es preciso un mecanismo de financiación para los artistas que les permita una autonomía y garantice su bienestar en pro de la investigación y del desarrollo artístico de un sitio, comunidad o nación.

Capítulo II

II. Filosofía política-libertaria

Por mucho tiempo, la humanidad ha estado sumergida en diversos sistemas políticos tratando constantemente de hacer funcionar y buscar la mejor manera de conseguir objetivos, desde cubrir las necesidades más básicas hasta la generación de diversas labores e industrias inútiles que se enfocan en el lujo. Lo que ha diferenciado a múltiples de estos sistemas es la eficiencia final de los mismos. Es decir, se busca la eficacia y que las labores de producción de bienes sean lo más satisfactorias posibles, eso significa reducir tanto el trabajo, el tiempo y los costos de producir un bien, como ya hemos visto en el capítulo I. A lo que nos referimos con la finalidad de la eficiencia es: ¿Quién o quiénes serán beneficiados con dicha economización de los factores productivos?

Cuando vemos al beneficio como una línea, podemos apreciar que dicho beneficio se puede establecer hacia dos extremos: el beneficio colectivo y, en contraparte, el beneficio individual. Según estas nociones, presentamos el siguiente diagrama:

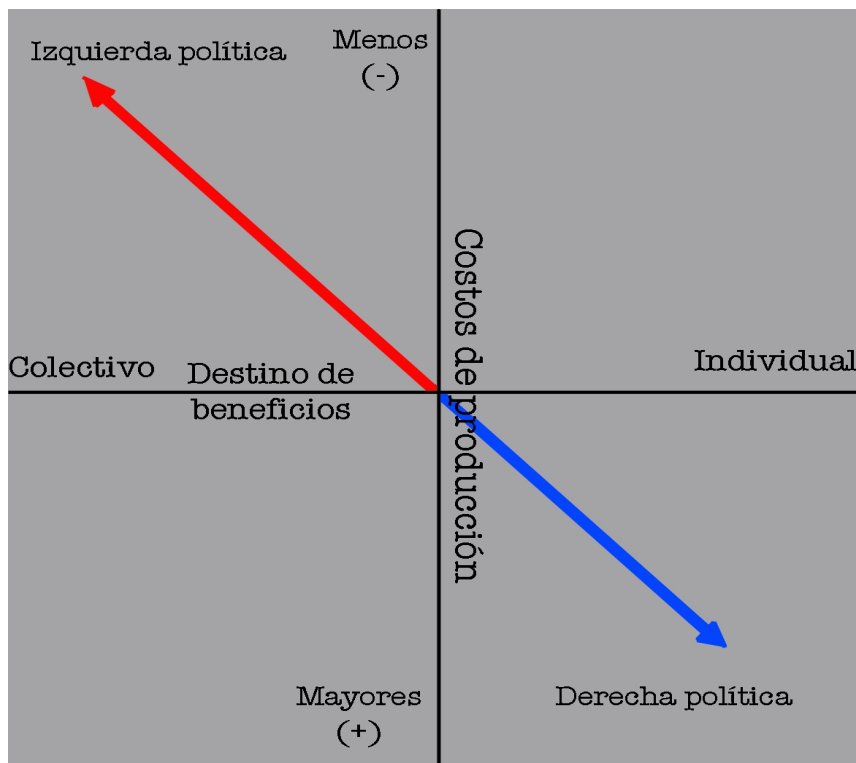


Fig. 21. Relaciones entre economía y beneficio.

A diferencia con el capítulo anterior, el tema que nos encarga ahora es el de los valores que se usan socialmente para la distribución de esa riqueza, misma que es generada por

los beneficios del avance tecnológico en materia de producción de bienes. La parte de la economía quedó atrás. Sabemos que los sistemas económicos se basan en la explotación de recursos, herramientas y mano de obra, con lo cual se genera riqueza. Ahora nos enfocaremos en las circunstancias que llevan al hombre a la acumulación irracional.

En este punto, la cuestión no es cómo puede el individuo satisfacer sus necesidades sin dañar a los otros, más bien, cómo pueda satisfacer sus necesidades sin dañarse a sí mismo, es decir, sin reproducir a través de sus aspiraciones y satisfacciones su dependencia de un aparato explotador que, satisfaciendo sus necesidades, perpetúa su esclavitud. El advenimiento de una sociedad libre sería caracterizado por el hecho de que el aumento del bienestar se resuelva en una vida de calidad sustancialmente nueva, lo que significa la ruptura con el entero complejo de vida tradicional.¹¹⁴

Estas nociones nos sitúan en el entramado de las relaciones que diferencian al *marxismo* del *anarquismo*, concretamente en lo que respecta a los valores éticos. Una de las grandes diferencias que se marcaron entre Karl Marx y Mikhail Bakunin son las relaciones que establecían como bases fundamentales de los procesos revolucionarios. Marx hablaba del cambio del uso del beneficio económico manejado por el Estado para el bienestar general. Sin embargo, para Bakunin eso no era relevante, el principal problema era una situación de valores éticos y morales. Dicha preocupación la compartía con Piotr Kropotkin. Según ellos, orillaban a las personas a ser desconsideradas con los demás y a asumir la riqueza para sí mismos.

Por último, el vasto campo de las instituciones humanas, costumbres y leyes, supersticiones, ciencias e ideales, la Historia, el Derecho y la Economía Política, estudiadas desde un punto de vista antropológico, han proyectado una luz tal, que bien puede decirse que la aspiración a la felicidad del mayor número ha dejado de ser un sueño utópico. Su realización es posible y está, por lo tanto, demostrado que la felicidad de un pueblo o de una clase cualquiera no puede basarse, ni siquiera provisionalmente, en la opresión de las demás clases, naciones o razas.

La ciencia contemporánea ha conseguido de ese modo un doble objeto. Por una parte, ha dado al hombre una preciosa lección de modestia, enseñándole que es tan solo una partícula infinitamente pequeña del Universo. Con ello, lo ha sacado de un

¹¹⁴ MARCUSE, Herbert. *Ensayo sobre la liberación*. Editorial Gutiérrez: Buenos Aires, 1969, p. 11.

estrecho y egoísta aislamiento. Disipó su ilusión de creerse centro del Universo y objeto de la preocupación especial del Creador. Le enseñó que sin el gran Todo nuestro <<Yo>>, no es nada y que para determinar el <<yo>>, un cierto <<tú>> es imprescindible. Y al propio tiempo la ciencia ha mostrado cuán grande es la fuerza de la Humanidad en su evolución progresiva cuando sabe aprovechar la infinita energía de la naturaleza.¹¹⁵

Nos acercamos a la base del pensamiento anarquista cuando establecemos que la *relevancia y diferencia* se ejercen instintivamente en la relación que mantenemos con los demás y que no basta con la transformación del origen del beneficio económico. Lo que se necesita es la transformación general de las ideas en un espectro mucho más incluyente que aleje al pensamiento humano de la mercadería.

La diferencia cualitativa entre la sociedad existente y una sociedad libre interesa a todas las necesidades y satisfacciones por encima del nivel animal, es decir, todas las necesidades que son necesarias a la especie humana, al hombre como animal racional. Todas estas necesidades y satisfacciones son consecuencia de la exigencia del provecho y de la explotación. La esfera íntegra de las explotaciones competitivas y de la diversión standarizada (sic), todos los símbolos de status, del prestigio, del poder, de la virilidad, de la fascinación llevada a la propaganda, de la belleza comercializada. Toda la esfera mata en los ciudadanos la disposición mínima, los órganos mismos necesarios para ejercitar la alternativa: libertad sin explotación.¹¹⁶

De lo que estamos hablando es de la transformación de la moral. No basta con la transformación del sistema económico, sino que también es preciso un cambio en los sistemas de valores. Es importante entender que lo que se propone no es estar en contra del automóvil, o la televisión o cualquier aparato electrónico, en lo que se está en contra es de la producción de dichos aparatos bajo las exigencias del “cambio por el provecho” en donde la obtención de dichos aparatos es una forma de “realización”, en consecuencia la búsqueda de lo esencial está disponible en el mercado.

La famosa ley de la oferta y la demanda establece la armonía entre gobernantes y gobernados. Esta armonía en realidad, se establece de antemano en la medida en que los patrones han creado el público que pide sus mercaderías, y las pide tanto más insistentemente cuanto más pueda descargar en ellas su frustración y la agresividad

¹¹⁵ KROPOTKIN, Piotr. *La moral anarquista*. Gijón, España: Ed. Biblioteca Júcar, 1978, p. 55.

¹¹⁶ MARCUSE, Herbert. *Op. Cit.*, p. 24.

Para comprender la presente idea, es necesario establecerla desde un punto de vista gráfico, con ello, podremos acercarnos a las ideas sobre las que se planteaban estos pensadores.

Las grandes discrepancias entre el *marxismo* y el *anarquismo* se evidencian en las relaciones que se establecen entre los procesos. La mayor parte de la crítica se enfoca en las relaciones de un Estado y sus partes autoritarias. Sin embargo hay que destacar que ambos tenían ideas en común. Los dos hicieron hincapié en la necesidad de los trabajadores para que se organizaran en la revolución social y así conseguir el derrocamiento del capitalismo. Se promovía por ambas partes la necesidad de la propiedad colectiva y de sus medios de producción. No dudaron en dejar en manos de los propios trabajadores su lucha por la emancipación. La principal divergencia no es en el fin, sino en los medios para conseguir esas ideas, es decir, la divergencia es la práctica. Los anarquistas creen que la historia ha dado la razón a Bakunin lo que confirma sus aspectos críticos al Marxismo.

*Entonces, ¿cuál era la crítica de Bakunin del marxismo? Hay seis áreas principales. En primer lugar, está la cuestión de la actividad actual (es decir, si el movimiento obrero debe participar en la "política" y la naturaleza de la organización revolucionaria de la clase obrera). En segundo lugar, está la interrogante sobre la forma de la revolución (es decir, si debe ser una continuación de carácter económico político, o si debe ser ambas cosas a la vez). En tercer lugar, está la predicción de que el socialismo de Estado será la explotación, en sustitución de la clase capitalista con la burocracia estatal. En cuarto lugar, está el tema de la "dictadura del proletariado". En quinto lugar, está la cuestión de si el poder político puede ser aprovechada por la clase obrera en su conjunto o si sólo puede ser ejercido por una pequeña minoría. En sexto lugar, estaba la cuestión de si la revolución debe estar centralizada o descentralizada en la naturaleza.*¹¹⁸

¹¹⁸An Anarchist FAQ Collective. *Have anarchists always opposed state socialism?* <http://www.anarchy.be/faq/secH1.html> [Consulta: 5 abril 2014.]

“So what was Bakunin's critique of Marxism? There are six main areas. Firstly, there is the question of current activity (i.e. whether the workers' movement should participate in "politics" and the nature of revolutionary working class organisation). Secondly, there is the issue of the form of the revolution (i.e. whether it should be a political then an economic one, or whether it should be both at the same time). Thirdly, there is the prediction that state socialism will be exploitative, replacing the capitalist class with the state bureaucracy. Fourthly, there is the issue of the "dictatorship of the proletariat." Fifthly, there is the question of whether political power can be seized by the working class as a whole or whether it can only be exercised by a small minority. Sixthly, there was the issue of whether the revolution be centralised or decentralised in nature”. [Traducción propia.]

Para los libertarios, la historia les ha dado la razón a los anarquistas. Las críticas de Bakunin al proyecto marxista no sólo se realizaron, sino que se cumplieron con creces. Para poder entender estas diferencias, debemos adentrarnos en el espacio e ideas de la filosofía anarquista.

II.1 Bases del pensamiento ácrata

Es primordial clarificar los diversos significados que se le dan a esta política filosófica. Entre ellos, encontramos que se llama *ácrata*, que viene del griego *a*, que significa “sin” y *κράτος*¹¹⁹ que significa “gobierno”. También se usa el término *anarquía*, del griego *ἀναρχία*¹²⁰, que igualmente significa “ausencia de poder”. Por último, el término *libertario*¹²¹, que implica la libertad absoluta y, por lo tanto, la inexistencia de un poder o cualquier tipo de gobierno. Básicamente hablamos de sinónimos cuando nos referimos a términos como *ácrata*, *libertario* o *anarquista*.

La no jerarquía de las relaciones humanas se establece por tres principios básicos: la libertad, la igualdad y la solidaridad. Este tipo de relaciones genera entre los individuos una serie de vínculos horizontales basados en la cooperación y el apoyo mutuo. Como resultado, muestran la diferencia estructural de la sociedad.

Una de las bases fundamentales del pensamiento libertario es la idea de que una vida sin gobierno es posible, sin embargo, popularmente se cree que ocasionaría un caos y un conflicto en la organización de la vida social. Esto último es correcto, pero se debe a la inexperiencia que tenemos sobre la responsabilidad social de los individuos.

En el sentido vulgar de la palabra, el concepto de anarquista surge de un uso peyorativo, que a la larga fue asumida por los Anarquistas como una forma de identidad. Pero en general la idea ácrata de asumirse es la carencia y nulidad de un gobierno como órgano indispensable de la vida social y política, esto genera la idea de caos para algunos representa una lucha constante entre los que son fuertes y abusivos y contra aquellos que estarán buscando vengarse. Considerando que el ser humano es un ser que aprende

¹¹⁹ Diccionario de la Real Academia Española (23.a ed.). <https://www.rae.es/> [Consulta: 5 abril 2014.]

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

hábitos y costumbres así como los transmite, es un ser que aprende y enseña, aquellos que se crían dentro de un sistema opresor, crecerán creyendo que esa es la única forma de vida, la idea de libertad le parecerá absurda, inalcanzable, imposible. Si a todo esto se le agrega la educación recibida del mismo sistema al cual debe servir, o de los religiosos, quienes asumen que el sistema en el que viven es necesario e indispensable, y sumando a otros miembros de ese sistema de opresión como al juez, al policía que contribuyen silenciando cualquier manifestación de oposición, o forma divergente de pensar contribuirá a que el entendimiento escaso con el que cuenta la mayoría de la población sobre esto, consigue la perpetuidad de un sistema opresor.

Y cuenta que el hecho no carece de precedentes en la historia de las palabras. En las épocas y países donde el pueblo ha creído necesario el gobierno de uno solo (monarquía), la palabra república, que significa el gobierno de la mayoría, se ha tomado siempre por sinónima de confusión y desorden, según puede comprobarse en el lenguaje popular de casi todos los países.

Cambiad la opinión, persuadid al público de que no sólo el gobierno dista de ser necesario, sino que es en extremo peligroso y perjudicial [...] y entonces la palabra anarquía, justamente por eso, porque significa ausencia de gobierno, significará para todos orden natural, armonía de necesidades e intereses de todos, libertad completa en el sentido de una solidaridad a sí misma completa.¹²²

Para que eso ocurra, deben considerarse muchas variables más y en ellas radica el pensamiento ácrata. Es preciso ajustar las ideas y no permitir que divaguen en el amplio espectro de la gran imaginación.

En este supuesto la palabra Estado significa por tanto como gobierno, o se quiere, la expresión impersonal, abstracta de este estado de cosas cuya personificación está representada por el gobierno: las expresiones abolir el Estado, sociedad sin estado, etc. responden, pues, perfectamente a la idea que los anarquistas quieren expresar cuando hablan de la abolición de toda organización política fundada en la autoridad y de la constitución de una sociedad de hombres libres e iguales fundada en la armonía de los intereses y sobre el concurso voluntario de todos, a fin de satisfacer las necesidades sociales [...]

¹²² MALATESTA, Errico. *Amor y anarquía*, https://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_gen_cl/MSdocgencl0016.pdf, pp. 1-2. [Consulta: 22 agosto 2014.]

*Por Estado comprendase también la administración superior de un país, el poder central, distinto del poder provincial y del poder municipal, por lo cual otros estiman que los anarquistas desean una simple descentralización territorial, dejando intacto el principio gubernamental, lo cual equivale a confundir la anarquía con el cantonalismo y el comunalismo.*¹²³

El principal conflicto de intereses entre el anarquismo y la sociedad capitalista se basa en los criterios de autoridad. Los principios de gobierno del sistema capitalista y del sistema marxista se localizan en criterios, existencia y aplicación de autoridad de diversa índole, pero comúnmente una autoridad punitiva y coercitiva, es decir, hay alguien por encima del resto que basa sus criterios para establecer y definir necesidades del resto.

*Los gobernantes, en una palabra, son los que tienen la facultad en grado más o menos elevado de servirse de las fuerzas sociales, o sea de la fuerza física, intelectual y económica de todos, para obligar a todo el mundo a hacer lo que entre en sus designios particulares. Esta facultad constituye, en nuestro sentir, el principio de gobierno, el principio de autoridad.*¹²⁴

Este es uno de los principios sobre los que se basa el espectro del pensamiento libertario, sin embargo, encontraremos en algunos momentos una relación con el *marxismo*, pues en ocasiones el intercambio entre las dos filosofías no es muy divergente. Hasta cierto punto, para Engels, el gobierno era un medio para obtener la libertad del hombre.

Engels dijo en su Anti-Dhüring que el Estado debe desaparecer tras la victoria de la revolución socialista. Sobre tal base, tras la victoria de la revolución socialista en nuestro país, los eruditos fieles a la letra y los talmudistas de nuestro partido comenzaron a exigir que el partido mismo adoptase medidas para la extinción más rápida de nuestro Estado, para la disolución de los órganos del Estado, para la abolición del ejército permanente. Sin embargo, los marxistas soviéticos, tras el estudio de la situación del mundo de nuestra época, llegaron a la conclusión de que mientras existiese el cerco capitalista, mientras la revolución socialista sólo hubiese vencido en un país, mientras en todos los restantes países dominase el capitalismo, mientras todo eso existiera el país de la revolución victoriosa no solamente no debería debilitar su Estado, ni sus órganos estatales, ni los órganos de servicio de defensa, ni

¹²³ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 3.

*el ejército, sino, por el contrario, fortalecerlos con todos los medios.*¹²⁵

esta es una cita de Iósif Stalin, en la cual hace referencia a uno de los vicios del poder. Se asume que la participación de un Estado —llámese como sea, la de la revolución victoriosa, por ejemplo— es la de ejercer poder sobre el resto de los países que generaran una fuerza de liberación externa. Esto se traduce, desde nuestro punto de vista, como una intervención autoritaria en lo que hoy consideramos una etapa global.

En general, esta es una de las principales críticas que el pensamiento libertario hace al *marxismo*: la relevancia que establece en el poder, en el *Estado*. Dada la posición de desigualdad, es un tema irreconciliable: el autoritarismo y la libertad.

Las relaciones humanas son más fuertes y sólidas cuando la fraternidad de los miembros de las comunidades se enlazan por medio de la lucha social, es este fenómeno el que acrecenta el amor, la solidaridad y destruye la lucha individualista para obtener alguna ventaja sobre la naturaleza, lo cual se considera deleznable.

*La solidaridad, es decir, la armonía de intereses y de sentimientos, el concurso de cada uno al bien de todos y todos al bien de cada uno, es la única posición por la cual el hombre puede explicar su naturaleza y lograr el más alto grado de desarrollo y el mayor bienestar posible. Tal es el fin hacia el que marcha sin cesar la humanidad en sus sucesivas evoluciones, constituyendo el principio superior de capaz de resolver todos los actuales antagonismos, de otro modo insolubles, y de producir como resultado el que la libertad de cada uno no se encuentre límite, sino complemento y las condiciones necesarias a su existencia, en la libertad de los demás.*¹²⁶

La solidaridad es la forma de entendernos y llevar a la práctica la igualdad entre los seres humanos, compartiendo responsabilidades, educación, actividades y obligaciones cotidianas. Por eso el énfasis anarquista no se puede fundamentar en el autoritarismo de las instituciones jerárquicas, pues se basan en una relación fija de inequidad; la distribución del trabajo se hace con base en criterios discriminatorios, no criterios solidarios o éticos.

¹²⁵ STALIN, Iosif. “El Marxismo y los problemas de la lingüística”. En: *El libro rojo y negro, Marx y Engels*. Gijón, España: Ed. Biblioteca Júcar, 1977, p. 67.

¹²⁶ MALATESTA, Errico. *Op. Cit.*, p. 10.

En aras de su espíritu de investigación se lanza por caminos desconocidos, enriquece nuestro saber con descubrimientos imprevistos: crea nuevas ciencias.

Pero el enemigo inveterado del pensamiento —el gobernante, el curial, el religioso— se rehace en seguida de la derrota. Reúne poco a poco sus diseminadas fuerzas, modifica su fe y sus códigos, apartándolos a nuevas necesidades; y, valiéndose de ese servilismo de carácter y de pensamiento que él ha tenido buen cuidado de cultivar, aprovecha la desorganización momentánea de la sociedad, explotando la necesidad de reposo de estos, la sed de riquezas de aquéllos, los desengaños de los otros —sobre todo los desengaños—, comienzan de nuevo y con calma su obra, apoderándose desde luego de la infancia, por la educación.¹²⁷

Encontramos una relación importante dentro de la crítica y accionar ácrata. La construcción del sistema político se da desde la base y por medio de la educación es como se generan o se alteran los procesos sociales. Para concluir, las ideas se llaman de formas diferentes, pero son la misma, por ello, aclararemos que la noción de solidaridad, apoyo mutuo o fraternidad se emplean para fundamentar la misma idea: La solidaridad es una forma de expresar los mayores niveles de seguridad y bienestar, una forma de aproximarse a esta idea es que el egoísmo propio del individuo el que lo llevará a un estado de solidaridad.

El hombre descubrió que podía, hasta cierto punto, y para las necesidades materiales y primordiales, únicas hasta entonces sentidas por él, realizar y aprovecharse de las ventajas de la cooperación, sometiendo a los demás hombres a su capricho en lugar de asociarse con ellos, y con los instintos feroces y antisociales, heredados de antepasados simiescos, latían potentes todavía en él, forzó a los más débiles a trabajar en su provecho, dando preferencia a la dominación sobre la asociación. Pudo suceder, y en la mayoría de los casos sucedió, que explotando a los vencidos se dio cuenta el hombre por primera vez de las ventajas que la asociación podría aportarle, de la utilidad que el hombre podría obtener del apoyo el hombre.¹²⁸

Conforme entendemos las relaciones sociales entre los diferentes actores en la vida social libertaria, vemos que no hay un poder autoritario, pues todos los individuos de la

¹²⁷ KROPOTKIN, Piotr. *Op. Cit.*, p. 21.

¹²⁸ MALATESTA, Errico. *Op. Cit.*, p. 10.

sociedad se consideran entre ellos iguales y son partícipes de las responsabilidades políticas, sociales y económicas de su comunidad. No hay autoridad porque entre ellos existe la noción de igualdad, nadie es más o menos que el resto, eso genera la fuerza de la solidaridad o el apoyo mutuo.

Para conseguir el pleno significado de la vida, debemos cooperar y, para cooperar, tenemos que llegar a acuerdos con nuestros semejantes. Pero suponer que tales acuerdos significan una limitación de la libertad es sin duda un absurdo, por el contrario, son el ejercicio de nuestra libertad. "Si vamos a inventar un dogma que llegar a acuerdos es dañar la libertad, entonces a la vez la libertad se convierte en tirana, porque prohíbe a los hombres el tomar los placeres cotidianos más comunes. Por ejemplo, no puedo ir a dar un paseo con mi amigo porque que está en contra del principio de la libertad, yo estoy de acuerdo en estar en un lugar determinado en un momento determinado para reunirme con él. No puedo en absoluto extender mi propio poder más allá de mí mismo, porque para hacerlo tengo que cooperar con otra persona, y la cooperación implica un acuerdo, y que está en contra de la Libertad. Se verá en seguida que este argumento es absurdo. no limito mi libertad, sino simplemente la ejerzo cuando estoy de acuerdo con mi amigo para ir a dar un paseo. Si, por el contrario, decido por mi conocimiento superior que es bueno para mi amigo hacer ejercicio y, por lo tanto, trato de obligarlo a ir a dar un paseo, entonces empiezo a limitar la libertad. Esta es la diferencia entre el libre acuerdo y el gobierno.¹²⁹

La libre asociación es de vital importancia para el desarrollo de las comunidades. Esta manera de relacionar la estructura, la base fundamental de las responsabilidades personales y en consecuencia colectivas es un patrón estructural del anarquismo. Ideas que han sido recapituladas y tomadas durante muchos años a partir de la noción de la construcción de un mundo horizontal sin bases en jerarquías.

¹²⁹ BARRETT, George. An Anarchist FAQ Collective, *Are anarchists in favour of organisation?* <https://theanarchistlibrary.org/library/the-anarchist-faq-editorial-collective-an-anarchist-faq-02-17> [Consulta: 11 enero 2015.]

"To get the full meaning out of life we must co-operate, and to co-operate we must make agreements with our fellow-men. But to suppose that such agreements mean a limitation of freedom is surely an absurdity; on the contrary, they are the exercise of our freedom. "If we are going to invent a dogma that to make agreements is to damage freedom, then at once freedom becomes tyrannical, for it forbids men to take the most ordinary everyday pleasures. For example, I cannot go for a walk with my friend because it is against the principle of Liberty that I should agree to be at a certain place at a certain time to meet him. I cannot in the least extend my own power beyond myself, because to do so I must co-operate with someone else, and co-operation implies an agreement, and that is against Liberty. It will be seen at once that this argument is absurd. I do not limit my liberty, but simply exercise it, when I agree with my friend to go for a walk. If, on the other hand, I decide from my superior knowledge that it is good for my friend to take exercise, and therefore I attempt to compel him to go for a walk, then I begin to limit freedom. This is the difference between free agreement and government". [Traducción propia.]

*Una vez más se argumenta si la naturaleza humana se puede cambiar, ¿no debería el amor a la libertad ser cultivado fuera del corazón humano? El amor a la libertad es un rasgo universal y la tiranía, hasta el momento, no ha tenido éxito en su erradicación. Algunos de los dictadores modernos podrían intentarlo, y de hecho están tratando con todos los medios de crueldad a su disposición. Incluso si deben durar el tiempo suficiente para llevar a cabo tal proyecto, lo cual es difícilmente concebible, hay otras dificultades. Por un lado, las personas a las que los dictadores están tratando de entrenar tendrían que ser separados de todas las tradiciones de su historia que pueda sugerirles los beneficios de la libertad. Ellos también tendrían que aislarlos del contacto con cualquier otro pueblo del que podrían obtener ideas libertarias. El mismo hecho, sin embargo, que una persona tiene una conciencia de sí mismo, de ser diferente de los demás, crea un deseo de actuar libremente. El ansia por la libertad y la libre expresión es un rasgo fundamental y muy dominante.*¹³⁰

La base que fundamenta todo el pensamiento y filosofía anarquista está relacionada con un trato de iguales entre los seres humanos. Un trato como el planteado llevará irremediablemente a relaciones no jerárquicas entre las personas, relaciones establecidas no por la coerción, sino por el acuerdo libremente ejercido, relaciones libres e implementadas por propia voluntad, y el trabajo será productivo en cuanto sea para satisfacer las necesidades, placeres y actividades comunitarias. Eso es lo que llamamos solidaridad o apoyo mutuo.

La relación en una sociedad no jerárquica es sencilla. La gente pertenece a una sociedad o comunidad por voluntad. En cualquier momento es libre de abandonar esa comunidad si es que no le gusta, al no estar obligado a una labor o una actividad — porque el sistema de gobierno así lo impone—, es libre y debe tomar ciertas decisiones, las cuales deben realizar una serie de análisis que lo vincule con su responsabilidad.

(El anarquismo) Propone rescatar la autoestima y la independencia del individuo de toda restricción e invasión de la autoridad. Sólo en libertad puede el hombre [sic]

¹³⁰ GOLDMAN, Emma. *Red Emma Speaks*. New York: Ed. Humanity Books, 1998, p.439.

“Again it is argued that if human nature can be changed, would not the love of liberty be trained out of the human heart? Love of freedom is a universal trait, and no tyranny has thus far succeeded in eradicating it. Some of the modern dictators might try it, and in fact are trying it with every means of cruelty at their command. Even if they should last long enough to carry on such a project -which is hardly conceivable- there are other difficulties. For one thing, the people whom the dictators are attempting to train would have to be cut off from every tradition in their history that might suggest to them the benefits of freedom. They would also have to isolate them from contact with any other people from whom they could get libertarian ideas. The very fact, however, that a person has a consciousness of self, of being different from others, creates a desire to act freely. The craving for liberty and self-expression is a very fundamental and dominant trait.” [Traducción propia.]

*crecer hasta su plena estatura. Sólo en libertad aprende a pensar y moverse, y dar lo mejor de sí mismo. Sólo en libertad se dará cuenta de la verdadera fuerza de los lazos sociales que unen a los hombres, y que son los verdaderos fundamentos de una vida social normal.*¹³¹

El primer beneficio de una sociedad no jerárquica es la libertad y la correspondiente relación con la responsabilidad, como lo deja ver Emma Goldman en sus escritos. En segundo lugar, tenemos el beneficio de la igualdad. Una sociedad en la que los hombres son tratados por todos como iguales, con respeto a sus ideas, opiniones y necesidades lleva a una relación de equidad, pues todo individuo percibe que las necesidades y deseos básicos son los mismos y, como tal, se sensibilizan a propósito de cuestiones universales. La sociedad se convierte en un espejo positivo de lo que un ser humano es capaz de llegar a ser; son preceptos y valores éticos del trato y relaciones entre humanos. Y, en tercer lugar, dentro de estas bases libertarias, se encuentra la solidaridad, la práctica de la igualdad en el mundo cotidiano. La solidaridad se hace imperativa cuando el ser humano encuentra y se realiza como un igual al resto de sus semejantes. Precisamente por esa relación igualitaria, de una manera libre se hace partícipe de ayudar a solventar las necesidades comunitarias, cubrir y luchar por un beneficio común, pues entiende, asume y participa de la idea de que el beneficio de uno será el beneficio de todos. Desde luego que el trabajo distribuido entre una comunidad requerirá menor esfuerzo y, a su vez, generará mayor beneficio.

II. 2 El gran espectro del pensamiento libertario

Dentro del pensamiento ácrata encontramos variables y, entre ellas, se consideran las diferencias que existen en las relaciones de importancia que se otorgan al espectro del interés colectivo o individual. Están planteadas como una base de pensamiento que emerge desde lo individual. Se pone énfasis en la importancia de la conciencia personal y la emancipación de la ética, desarraigándola del pensamiento capitalista, de la búsqueda del beneficio personal y llevándola hasta la incansable labor del trabajo individual para el bien común, el beneficio de la sociedad y colaboración.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

“(Anarchism) Proposes to rescue the self-respect and independence of the individual from all restraint and invasion by authority. Only in freedom can man [sic] grow to his full stature. Only in freedom will he learn to think and move, and give the very best of himself. Only in freedom will he realise the true force of the social bonds which tie men together, and which are the true foundations of a normal social life”. [Traducción propia.]

Dentro del pensamiento anarquista, existen diversas escuelas de pensamiento o diferentes variantes de pensamiento libertario. Es importante destacar que varias de estas escuelas se encuentran en desacuerdo entre ellas. Los desacuerdos están más enfocados en las relaciones, en las formas de activación y en las formas finales de la organización social, pero, definitivamente, la principal división es la manera en cómo sería una sociedad libre.

Como hemos establecido, la mayor parte de los anarquistas comparten ideas claves y dependiendo de los acuerdos económicos se pueden dividir en muchas categorías, pero conservando ideas económicas centrales.

Al igual que los fundadores del socialismo, los anarquistas piden la abolición de todos los monopolios económicos, así como la propiedad común de la tierra y todos los otros medios de producción, cuyo uso debe estar disponible para todos, sin distinción; la libertad personal y social es concebible sólo sobre la base de las ventajas económicas de igualdad para todos. Dentro del movimiento socialista en sí los anarquistas representan el punto de vista de que la guerra contra el capitalismo debe ser al mismo tiempo una guerra contra todas las instituciones del poder político, ya que en la historia de explotación económica siempre ha ido de la mano de la mano con la opresión política y social. La explotación del hombre por el hombre y la dominación del hombre sobre el hombre son inseparables y cada uno es la condición de la otra.¹³²

En lo general, esta es la base en la que los anarquistas entran en desacuerdo: las maneras para alcanzar y reforzar las ideas mediante la práctica. Entre el anarquismo existen dos grandes divergentes de pensamiento: los anarquistas-individualistas y los anarquistas-sociales. Estos últimos son los más extendidos dentro del campo y percepción del mundo. Como su nombre lo indica, la diferencia radica en las tácticas por las que se llegará a una sociedad sin un poder jerárquico. Para los anarco-socialistas, las prácticas comunitarias son las mejores soluciones a problemas sociales, así como una visión común de lo que implica el bien social. Para los anarco-individualistas, la mayor

¹³² ROCKER, Rudolf. An Anarchist FAQ Collective. *What types of anarchism are there?* <https://anarchism.pageabode.com/afaq/secA3.html>, p. 82. [Consulta: 22 julio 2014.]

“In common with the founders of Socialism, Anarchists demand the abolition of all economic monopolies and the common ownership of the soil and all other means of production, the use of which must be available to all without distinction; for personal and social freedom is conceivable only on the basis of equal economic advantages for everybody. Within the Socialist movement itself the Anarchists represent the viewpoint that the war against capitalism must be at the same time a war against all institutions of political power, for in history economic exploitation has always gone hand in hand with political and social oppression. The exploitation of man by man and the domination of man over man are inseparable, and each is the condition of the other”. [Traducción propia.]

fuerza de injerencia surge de las prácticas individuales, soluciones y una visión más concentrada desde el punto de vista individual.

Estas prácticas son normales en un contexto de pensamiento libre no jerárquico. La diferencia es requisito de enriquecimiento tanto cultural, como intelectual. Sin embargo, no se queda en este espectro simple, es mucho más complejo. Las siguientes diferencias se pueden encontrar en temas como: sindicalismo, pacifismo, estilo de vida, derechos de los animales, entre muchos otros. Lo importante es entender estos procesos de diferencia no como una ruptura, sino como un movimiento de constantes cambios que se transforma con el tiempo y en el espacio. Las diferencias de los diversos pensamientos de las escuelas libertarias son básicamente las relaciones del pensamiento contemporáneo y sus esferas públicas. Es una idea general que se enfoca y modifica hacia lo local, es la herramienta perfecta para combatir la globalización y el neoliberalismo.

Podemos enumerar los grupos dentro del anarquismo, claro está que se corre el riesgo de ignorar algunos o de que no se tenga suficiente información de ellos, así como algunos otros que se encuentren en una idea terciaria y que se introduzcan en un contexto secundario. Pero veamos una breve —y no es única ni absoluta— relación de propuestas libertarias.

- a) Anarco-feminismo
- b) Anarquismo ecologista
- c) Anarco-sindicalismo
- d) Anarco-comunismo
- e) Anarquismo tecnológico
- f) Anarco-individualismo
- g) Mutualismo
- h) Neozapatismo

Estas son las posturas en las que se puede —en mayor y menor medida— establecer de alguna manera las relaciones entre el pensamiento libertario. Desde luego, existen muchos otros grupos y pensamientos que, si bien no se pueden enunciar todos, se basan en características fundamentales filosóficas. El análisis que hemos realizado nos entrega que estas corrientes del pensamiento anarquista poseen las bases

estructurales de la filosofía ácrata, son la columna vertebral del anarquismo, así mismo encontramos que otros movimientos o grupos de afinidad se desprenden o son modificaciones del actuar o de la finalidad de estos conceptos.

Decidimos estudiar estas partes del pensamiento ácrata por ser estructuralmente los más importantes. Históricamente podemos hablar de cuatro elementos fundamentales en el marco del pensamiento ácrata: el anarco-comunismo, anarco-individualismo, anarco-sindicalismo y mutualismo. Estos son los principios básicos del pensamiento anarquista clásico. En la modernidad se establecen patrones que cambian conforme a la sociedad, y ello genera cambios importantes en el pensamiento libertario, se vislumbran nuevos patrones de opresión y se responde a ellos. El anarco-feminismo, el anarquismo ecologista, anarquismo tecnológico, neozapatismo son respuestas contra el patriarcado, y la globalización.

Para entender las propuestas generales de cada uno de estos movimientos y comprender la manera en la que se han generado estas naturales divergencias del pensamiento, veamos cada una.

II.2.1 Anarco-feminismo

A lo largo de la historia de la oposición contra el Estado, encontramos que, desde el siglo XIX, la voz de diversas feministas se ha caracterizado por hacerse sentir en el marco de la lucha por la igualdad de derechos. Más recientemente, encontramos que en los años sesenta del siglo XX se genera el nuevo movimiento feminista a partir de un sinnúmero de transformaciones políticas y sociales. Este movimiento basó sus prácticas en diversas y generales prácticas libertarias. De aquí es de donde proviene el término de *anarco-feminismo*, ya que enfatiza la participación de las mujeres, tanto en las actividades y pensamiento feminista, como en el movimiento anarquista.

El modelo feminista moderno y contemporáneo fue construido con cimientos anarquistas por hombres y mujeres. De hecho, tanto el anarquismo como el feminismo siempre han tenido una estrecha relación. Por ejemplo, compartieron ambas prácticas la pionera feminista británica Mary Wollstonecraft, autora de *A Vindication of the Rights of*

*Woman: With Structures on Political and Moral Subjects*¹³³, Louise Michel —la comunera de París— y las anarquistas Voltairine de Cleyre y Emma Goldman.

Freedom, el periódico anarquista más antiguo del mundo fue fundado por una libertaria, Charlotte Wilson, en el año de 1886, quien fuera estudiante de *Cambridge University* y cuyo principal libro *Work* fuera erróneamente atribuido a Kropotkin.¹³⁴

Virgilia D'Andrea, poeta, activista político y anarquista italiana, amplia promotora del “amor libre” y fuerte opositora del régimen fascista de Benito Mussolini, murió exiliada por cáncer de mama en Nueva York en 1933.¹³⁵

Rose Pesotta, quien fuera emigrante ucraniana y que, después de su participación en el sindicato estadounidense *International Ladies' Garment Workers' Union*, fue responsable de la organización sindical de migrantes mexicanos en Los Ángeles, California, el cual culminaría con *Los Angeles Garment Workers Strike of 1933* y le llevaría a ser vicepresidente del sindicato en 1934. En 1937, sería pieza fundamental en la formación del mismo sindicato en Montreal.¹³⁶

Es indispensable hacer mención del trabajo y labor de *Mujeres Libres*, el movimiento iniciado en España en el año de 1936. Un rasgo fundamental de la Confederación Nacional del Trabajo fue que, a pesar de definirse dentro de los parámetros de igualdad, las mujeres obreras decidieron hacerse cargo de la publicación de la revista; llegó a tener más de 20 mil integrantes para 1938. La editorial de la revista decía:

[...] Encauzar la acción social de la mujer, dándole una visión nueva de las cosas, evitando que su sensibilidad y su cerebro se contaminen de los errores masculinos. Y entendemos por errores masculinos todos los conceptos actuales de relación y convivencia: errores masculinos, porque rechazamos enérgicamente toda responsabilidad en el devenir histórico, en el que la mujer no ha sido nunca actora,

¹³³ *Vindicación de los derechos de la mujer: con estenosis en temas políticos y sociales* es una respuesta a los teóricos de la educación y políticos del siglo XVIII que aseguraban que la educación para las mujeres era un desperdicio de recursos. Mediante el libro, Wollstonecraft establece la postura de que la mujer es más que un objeto ornamental, es un ser humano.

¹³⁴ WALTER, Nicolas. *Wilson, Charlotte Mary (1854-1944)*. Oxford Dictionary of National Biography doi:10.1093/ref:odnb/45776

¹³⁵ GRANCHAROFF, Jack. *Forgotten anarchists No. 9: Virgilia d'Andrea*. <https://www.katesharpleylibrary.net/flvj8p> [consultado 15 de junio 2013.]

¹³⁶ *Rose Pesotta, Anarchy Archives*, http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/pesotta/pesotta.html [consultado 16 de junio 2013.]

*sino testigo obligado e inerme [...] no nos interesa recordar el pasado, sino forjar el presente y afrontar el porvenir con la certidumbre de que en la mujer tiene la Humanidad su reserva suprema, un valor inédito capaz de variar, por la ley de su propia naturaleza, todo el panorama del mundo. [...] Que miles de mujeres reconocerán aquí su propia voz, y pronto tendremos junto a nosotras toda una juventud femenina que se agita desorientada en fábricas, campos y universidades, buscando afanosamente la manera de encauzar en fórmulas de acción sus inquietudes.*¹³⁷

Desde la década de 1860, la crítica al sistema capitalista, sustentado y principalmente dirigido por hombres, ha sido ardua por los anarquistas, principalmente por las mujeres libertarias que reconocen en el sistema la dominación del hombre. En palabras de la anarquista italo-argentina Ana María Mozzoni: *“Encuentras que el sacerdote que te condena es un hombre, que el legislador que te oprime es un hombre, que el marido que te reduce a un objeto es un hombre, que el libertino que te acosa es un hombre, que el capitalista que se enriquece con tu trabajo mal pagado y el especulador que se embolsa con calma el precio de tu cuerpo son hombres”*.¹³⁸

La lucha contra el Estado y el gobierno es una lucha contra la herencia del patriarcado, ésa es una base fundamental del pensamiento libertario y es una de las relaciones que encontramos y por las cuales la mayor parte del movimiento feminista es, en su mayoría, sustentada y parte del movimiento ácrata. De acuerdo con Louise Michel: *“Lo primero que debe cambiar es la relación entre los sexos. La humanidad tiene dos partes, hombres y mujeres, y debemos estar caminando de la mano; en su lugar hay antagonismo, y durará el tiempo que la mitad 'más fuerte' controle, o en creer que controla, la mitad 'más débil’”*¹³⁹

¹³⁷ANTONINA, Rodrigo. *Una mujer libre. Amparo Poch y Gascón, médica y anarquista*. Barcelona: Ed. Flor del Viento, 2002, p. 135.

¹³⁸ MOYA, José. *Italians in Buenos Aires's Anarchist Movement: Gender Ideology and Women's Participation, 1890-1910*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, pp. 197-198.

“Will find that the priest who damns you is a man; that the legislator who oppresses you is a man, that the husband who reduces you to an object is a man; that the libertine who harasses you is a man; that the capitalist who enriches himself with your ill-paid work and the speculator who calmly pockets the price of your body, are men”. [Traducción propia.]

¹³⁹ MICHEL, Louise. *The Red Virgin: Memoirs of Louise Michel*. Alabama: University of Alabama Press, 1981, p. 139.

“The first thing that must change is the relationship between the sexes. Humanity has two parts, men and women, and we ought to be walking hand in hand; instead there is antagonism, and it will last as long as the 'stronger' half controls, or think it controls, the 'weaker' half”. [Traducción propia.]

El entendimiento de que la liberación de la mujer se dará únicamente por medio de la autodeterminación está clara en los aspectos fundamentales de la liberación anarco-feminista. La libertad individual es el camino para la igualdad y la dignidad. Esto es comprensible desde un inicio, cuando se entiende que el conflicto de una sociedad jerárquica empieza con las mujeres como las primeras víctimas.

Los tratos autoritarios son la clave del conflicto de opresión en la mujer y se dan en diferentes aspectos de la sociedad, tales como la dominación, la explotación, la agresión, la competitividad, la desensibilización, etc. Tales aspectos están relacionados con el carácter del hombre, lo cual se ve de una manera positiva, pues el sistema opuesto, las relaciones contrarias a esto, son una marca negativa a nivel social (hoy en día). La cooperación, el intercambio y la ayuda mutua son características femeninas que el Estado y el sistema jerárquico entienden y perciben como negativas. Sin embargo, lo que se propone como una solución dentro del *anarco-feminismo* es la creación de una sociedad no autoritaria: la feminización de la sociedad.

Su desarrollo, su libertad, su independencia debe venir desde ya a través de ella. En primer lugar, mediante la afirmación de sí misma como una personalidad y no como una mercancía sexual. En segundo lugar, al negarse el derecho a cualquier persona a través de su cuerpo; al negarse a tener hijos, a menos que ella los quiera; al negarse a ser un siervo de Dios, del Estado, de la sociedad, del marido, de la familia, etc., haciendo su vida más simple, pero más profunda y más rica. Es decir, tratando de aprender el significado y sustancia de la vida en todas sus complejidades, liberándose del miedo a la condena y opinión pública¹⁴⁰

Tampoco se alude a un conflicto fundamental con el feminismo que el sistema trata de hacer parte, de formalizar, es decir, que no se trata de sustituir un sistema jerárquico masculino por un nuevo sistema jerárquico femenino. El principal interés del *anarco-feminismo* es la anulación del sistema jerárquico. Y eso es precisamente lo que el sistema hace hoy en día: permite a una serie de mujeres acceso a puestos de control.

¹⁴⁰ GOLDMAN, Emma. *Anarchism and Other Essays*. New York: Ed. Dover Press, 1969, p. 211.

“Her development, her freedom, her independence, must come from and through herself. First, by asserting herself as a personality, and not as a sex commodity. Second, by refusing the right of anyone over her body; by refusing to bear children, unless she wants them, by refusing to be a servant to God, the State, society, the husband, the family, etc., by making her life simpler, but deeper and richer. That is, by trying to learn the meaning and substance of life in all its complexities; by freeing herself from the fear of public opinion and public condemnation”. [Traducción propia.]

Está bien que sean mujeres quienes sean partícipes del sistema, mujeres funcionarias, empresarias, colegiadas, juezas y políticas. Ellas son partícipes de un sistema de dominación en el que se consideran como “mujeres de éxito” por que son parte del sistema de control. El sistema utiliza esta visión para generar una ilusión de “posibilidad” y de apertura, de cambio a un sistema nuevo, pero en realidad es un mecanismo para perpetuar el sistema patriarcal.

Lo único que ha cambiado es que, en lugar de ser explotadas por un 100% de hombres, ahora se es explotada por un 95% de hombres y un 5% de mujeres las cuales, a su vez, han tenido que ser partícipes de un sistema masculino y por el cual se les ha exigido que sus actitudes y su vida se “masculinice”. No es el sistema el que cambia, son las mujeres quienes se adaptan al sistema y entran a él como un hombre más. En palabras de la anarco-feminista china He Zhen:

Significa para la igualdad entre los sexos no sólo es que los hombres ya no opriman a las mujeres. También queremos que los hombres ya no sean oprimidos por otros hombres, y las mujeres ya no sean oprimidas por otras mujeres. Así, las mujeres deben por completo derrocar la regencia, forzar a los hombres a abandonar todos sus privilegios especiales y convertirse en iguales a las mujeres, y hacer un mundo sin la opresión de la mujer, ni la opresión de los hombres.¹⁴¹

Esto se relaciona con otra de las causas fundamentales del *anarco-feminismo*: la libre elección, los derechos sexuales y los derechos reproductivos. Una de las consignas importantes realizadas por Ersilia “Grandi” Calvani fue: “Entender que la diferencia de sexos no implica inequidad de derechos”. Ante esto, se reafirma una voluntad fundamental libertaria, el derecho individual y las capacidades que tenemos todos de encontrarnos en situaciones de equidad con los otros, a pesar de nuestras diferencias culturales, sociales o geográficas.

Una de las maneras de lucha fundamentales son las basadas en la crítica del matrimonio, pues se ve como un contrato que siempre ha favorecido al hombre y se ha

¹⁴¹ HE, Zhen; Zarrow, Peter. *Anarchism and Chinese Political Culture*. New York: Columbia University Press, 1990, p. 147.

“Mean by equality between the sexes is not just that the men will no longer oppress women. We also want men to no longer to be oppressed by other men, and women no longer to be oppressed by other women. Thus women should completely overthrow rulership, force men to abandon all their special privileges and become equal to women, and make a world with neither the oppression of women nor the oppression of men”. [Traducción propia.]

instituido como una herramienta de dominación y hasta como un contrato de propiedad sobre la mujer. Por ello, encontramos entre las pioneras de los derechos reproductivos de la mujer a la periodista anarquista británico-ucraniana, Rose Witcop, quien fuera de las primeras en promover el control natal. Prisionera de conciencia por su oposición a la Primera Guerra Mundial y por la distribución de un panfleto sobre el control natal, *Family Limitation*, tuvo un matrimonio de común acuerdo, pero no deseado, con su pareja para evitar la deportación a Rusia.¹⁴²

*Nosotros no necesitamos ninguno de sus títulos [...] No queremos ninguno de ellos. Lo que sí queremos es conocimiento y educación y libertad. Sabemos cuáles son nuestros derechos y los exigimos. ¿No estamos de pie al lado de ustedes luchando la lucha suprema?, ¿no son lo suficientemente fuertes, los hombres, para hacer parte de esa suprema lucha una lucha por los derechos de las mujeres? Y entonces hombres y mujeres juntos obtendrán los derechos de toda la humanidad.*¹⁴³

La percepción de dominación que existe en el sistema jerárquico fue una gran herramienta para darse cuenta de un detalle: el patriarcado, como sistema de dominación, no se conforma con el uso a gusto de las mujeres, sino que también lo hace con la naturaleza. Esto se debe a que la mujer y la naturaleza han tenido —por muchos años y en diferentes culturas— lazos innegables, tanto filosóficos, antropológicos y etnológicos, sólo por mencionar algunos. Por ejemplo, para la filósofa eco-feminista Carolyn Merchant:

*La tierra femenina era central en la cosmología orgánica que fue socavada por la revolución científica y el surgimiento de una cultura orientada al mercado [...] para los europeos del siglo XVI, era la metáfora fundamental que vinculaba a uno mismo, la sociedad y el cosmos era un organismo [...] la teoría organicista enfatizó la interdependencia entre las partes del cuerpo humano, la subordinación del individuo a los propósitos comunes de la familia, la comunidad y el Estado, y lo vital de la vida impregna el cosmos y hasta la piedra más humilde.*¹⁴⁴

¹⁴² WALTER, Nicolas. *Op. Cit.*, p. 359.

¹⁴³ MICHEL, Louise. *Op. Cit.*, p.142.

“We do not need any of your titles [...] We want none of them. What we do want is knowledge and education and liberty. We know what our rights are and we demand them. Are we not standing next to you fighting the supreme fight? Are you not strong enough, men, to make part of that supreme fight a struggle for the rights of women? And then men and women together will gain the rights of all humanity”. [Traducción propia.]

¹⁴⁴ MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature, Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Ed. Harper, 1980, p. 278.

“The female earth was central to organic cosmology that was undermined by the Scientific Revolution and the rise of a market-oriented culture [...] for sixteenth-century Europeans the root metaphor binding together the self, society and the cosmos was that of an organism [...] organismic theory emphasized interdependence among the parts of the human body, subordination of individual to communal purposes in family, community, and state, and vital life permeate the cosmos to the lowliest stone”. [Traducción propia.]

Una última característica a analizar es la corriente conocida como *feminismo-tribal*. No es de ninguna manera algo cercano a un grupo de Amazonas que generan una nueva sociedad sin la presencia masculina. La idea principal del pensamiento feminista-tribal proviene de las perspectivas matriarcales que poseen las tribus originarias de diferentes regiones del mundo. En la década de los ochenta del siglo XX, la investigadora, feminista y activista Paula Gunn Allen se dio a la tarea de adentrarse a la cultura oral de las tribus nativas estadounidenses, en las cuales las mujeres poseían —según las conclusiones de la académica— un gran poder en la toma de decisiones, pues muchas de ellas se regían por una *ginococracia* (matriarcado), pero que en muchas otras culturas adoptaban papeles no jerárquicos y de equidad con sus compañeros.¹⁴⁵

La diferencia que se critica en esta forma de relaciones sociales es que no se ataca la jerarquía, simplemente se cambian algunos roles de relaciones entre autoridades. El campo de estudio más amplio que existe sobre el tema, con una relación sumamente diferente, es en la India. En algunos casos, se toman las referencias de tribus originarias de los pueblos en la India como base de estudio:

*En la cultura dominante, identificarse como "feminista" ha sido una moda. El feminismo abarca todos los problemas que degradan y privan a las mujeres de sus causas en la sociedad con relación a los miembros masculinos y ha comenzado una cruzada contra las atrocidades a las mujeres de todo el mundo. Por tanto, se considera como sinónimo de un movimiento y de la revolución para defender y promover los temas relacionados con la mujer. Sin embargo, las preocupaciones que el feminismo plantea parecen ajenas a los habitantes tribales en el distrito de Koraput de Orissa, porque, sin saberlo, son sus defensoras. Sus principios están arraigados en su propia cultura. Ellos practican y siguen el feminismo como una cuestión de hábito que ha venido a ellos por siglos. Ellos no siguen por miedo, compasión, iluminación, educación o compulsión, sino que es una necesidad que viene naturalmente a ellos. Ha sido espontáneo e indígena.*¹⁴⁶

La relevancia de estos nuevos estudios se está dando en torno a las relaciones existentes dentro de lo que se considera ser feminista, a nivel de clase y en torno a la globalización.

¹⁴⁵ RASSETT, Michelle; Lappen, David. *Paula Gunn Allen, Biography*, Minnesota: Voices from the Gaps. Obtenido del University of Minnesota Digital Conservancy, <http://hdl.handle.net/11299/166060> [consultado el 12 agosto 2014.]

¹⁴⁶ MOHAPATRA, Anil Kumar. "Theory of Feminism and Tribal Women: An Empirical Study of Koraput". En: *Some Issues in Women's Studies, and Other Essays*. Ed. A.R. Singh and S.A. Singh, Jan - Dec 2009, p. 80.

La mayor crítica que realiza el *feminismo-tribal* es lo fácil que es ser una mujer blanca, de clase media y que se muestra como feminista dentro del ambiente social que se lo permite. Uno de los debates mas relevantes es que la mayoría de los estudios sobre la teoría feminista son mujeres occidentales, blancas y de clase media.

El surgimiento de los movimientos de mujeres en el tercer mundo, sin duda, ha cuestionado la asociación de lo occidental con lo feminista. Sin embargo, el problema no se resuelve tan fácilmente, por lo menos en el sur de Asia, los movimientos de mujeres se encuentran precisamente entre las clases medias urbanas occidentalizadas.

Dentro de este contexto, las luchas de las mujeres tribales de la India contra la clase y la desigualdad de género adquieren especial importancia. La noción de "indígena" es especialmente pertinente aquí por las tribus que son consideradas como las primeras habitantes de la India. Por otra parte, la resistencia de las mujeres tribales en general, se ha producido bastanteen los movimientos autónomos feministas urbanos.¹⁴⁷

Es importante destacar que hablamos de un movimiento joven. Este nuevo margen y contexto de pensamiento nos lleva a las percepciones que existen en occidente sobre la lucha de la mujer en otras culturas. La idea del *feminismo-tribal* —como un mecanismo de construcción de un feminismo desde abajo con la cosmovisión propia de los grupos tribales, las actividades y relaciones que se establecen en comunidades pequeñas— lleva a una crítica del tercer mundo hacia la visión colonialista de las pensadoras europeas. Es un llamado de identidad cultural, de resistencia a la homologación del pensamiento feminista considerando que la visión del mundo en la que ser una mujer blanca, occidental, con escolaridad superior, de clase media es un nivel jerárquico con respecto a la mujer originaria de Asia, América, África y Oceanía. Sus necesidades y situaciones son diferentes, en consecuencia, su lucha y percepción de liberación son diferentes.

¹⁴⁷BASU, Amrita. "Indigenous feminism, tribal radicalism and grass roots mobilization in India", *Dialectical Anthropology*, 15, 1990, Kluwer Academic Publisher, Holanda, p. 193.

"The emergence of women's movements in the third world has undoubtedly challenged the association of western with feminist. However the problem is not so easily resolved; at least in South Asia, women's movements are located precisely among the westernized urban middle classes.

Within this context, the struggles of Indian tribal women against class and gender inequality acquire particular significance. The notion of "indigenous" is especially germane here for tribals are considered India's earliest inhabitants. Moreover, tribal women's resistance has generally occurred quite autonomously from urban feminist movements". [Traducción propia.]

Podemos concluir que el anarquismo posee una parte que entiende que la conducta masculina proviene de una jerarquía cultural y, como libertarios, no estamos de acuerdo con aceptarla y trabajamos en la aniquilación de dicha estructura que conocemos como patriarcado. A su vez, dentro de este espectro, el *anarco-feminismo* es la lucha concreta de las mujeres que poseen una visión propia y manifiesta de lo que debe ser la nueva forma de relaciones entre la dualidad hombre/mujer.

También existe el *feminismo individualista*, que se enfoca más al trabajo y labor del desarrollo y transformación desde el punto de vista personal de la mujer. Está claramente vinculado con el pensamiento *anarquista individualista*.

Encontramos en las relaciones existentes entre la perspectiva feminista y la explotación de la naturaleza una similitud dentro del concepto de patriarcado: el dominio, control y sumisión para el beneficio y deseo del hombre. La lucha por la liberación de la mujer y contra la explotación de la tierra es uno de los fundamentos que diferencia al pensamiento eco-feminista.

Las relaciones entre los diversos grupos anarco-feministas y la coincidencia entre todas ellas es que el enemigo no es el hombre, sino la sociedad jerárquica y las relaciones que se establecen dentro de ella. El siguiente esquema nos ayudará a la visualización y comprensión del espectro anarco-feminista.



Fig. 23: Relaciones de sub-grupos dentro del anarco-feminismo

II.2.2. Anarquismo ecologista

La historia del anarquismo y su relación con la ecología se remonta tiempo atrás, mucho antes de la crisis ecológica que vive el mundo hoy en día. Nos referimos a la segunda mitad del siglo XIX y los trabajos de Piotr Kropotkin y Élisée Reclus. Para el primero, la sociedad anarquista debería estar formada por una confederación de comunidades que integrarían dentro de sus actividades económicas labores manuales e intelectuales, así como una descentralización e integración de la agricultura y la industria.¹⁴⁸ La idea de que “entre más pequeño más *hermoso*”, es un precedente para el movimiento ecologista contemporáneo con más de 70 años de anticipación.

De la misma manera, en su obra *La ayuda mutua*, Kropotkin hace énfasis en cómo la cooperación entre especies y su medio ambiente es de mayor beneficio para ellos que la competencia contra él. Los trabajos de Kropotkin, William Morris, los hermanos Reclus, entre muchos otros, han establecido las bases para que el pensamiento ácrata pueda y sea una de las mejores opciones para solventar los problemas ecológicos contemporáneos.

¹⁴⁸ KROPOTKIN, Piotr. *Fields, Factories, and Workshops*. London: Transaction Publishers, 1983, p. 36.

Sin importar esto, la mayoría de las relaciones que se encuentran entre el anarquismo y el movimiento ecologista se dieron gracias a la publicación del ensayo *Ecology and Revolutionary Thought* de Murray Bookchin en 1965. En algunos casos, aún se cree que este fue el trabajo que colocó a la ecología y los problemas ecológicos dentro del pensamiento libertario y que llevó al desarrollo de otros aspectos de la participación, acción y desarrollo del movimiento ecologista a diversas escalas.

*Tanto el ecologista y el anarquista hacen un fuerte énfasis en la espontaneidad y tanto el ecologista como el anarquista, se logra una unidad cada vez mayor por la creciente diferenciación. Un conjunto de expansión se crea mediante la diversificación y enriquecimiento de sus partes. Además, así como el ecologista busca ampliar la gama de un ecosistema y promover la libre interacción entre las especies, el anarquista busca ampliar la gama de experimentos sociales y eliminar todas las trabas a su desarrollo.*¹⁴⁹

De lo que se habla es de la posibilidad que muestra el proyecto libertario con respecto al desarrollo del potencial humano por medio de la descentralización, desarrollo, espontaneidad y diversidad. Estas ideas se relacionan con las que plantean sobre los ecosistemas y el medio ambiente. La jerarquía, centralización, el Estado y la concentración de riqueza son factores que reducen la diversidad y el libre desarrollo de los individuos y sus comunidades por su propia naturaleza. Eso debilita las relaciones que existen entre la sociedad y el ecosistema.

Para Bookchin, el anarquismo es considerado como la aplicación de ideas ecológicas en la sociedad, una forma de empoderar a los individuos y sus comunidades, descentralizar la política, el poder social y económico para asegurar que los individuos y la vida social se desarrolle libremente y así se hace más diversa de forma natural. “*La única tradición política que complementa y, por así decirlo, está conectada integralmente con la ecología —de una manera genuina y auténtica— es el anarquismo*”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ BOOKCHIN, Murray. *Post-Scarcity Anarchism*. Montreal: Ed. Black Rose Books, 1986, p. 36.

“Both the ecologist and the anarchist place a strong emphasis on spontaneity and to both the ecologist and the anarchist, an ever-increasing unity is achieved by growing differentiation. An expanding whole is created by the diversification and enrichment of its parts. Moreover, just as the ecologist seeks to expand the range of an ecosystem and promote free interplay between species, so the anarchist seeks to expand the range of social experiments and remove all fetters to its development”. [Traducción propia.]

¹⁵⁰ MORRIS, Brian. *Ecology and Anarchism*. Londres: Ed. Freedom Press, 1993, p.138.

“The only political tradition that complements and, as it were, integrally connected with ecology—in a genuine and authentic way—is that of anarchism”. [Traducción propia.]

Esto nos lleva a considerar que, en gran medida, todo ser anarquista se identifica como un ser ecologista. De la misma manera, encontramos en textos de Élisée Reclus las bases del movimiento por la Liberación de los Animales y el Vegetarianismo. Él mismo vivió siendo partícipe de esta filosofía.

No es nuestra moralidad, tal como se aplica a los animales, igualmente elástica? Harking en perros para despedazar a un zorro piezas enseña un caballero cómo hacer que sus hombres persiguen al fugitivo chino. Los dos tipos de caza pertenecen al mismo "deporte"; solamente, cuando la víctima es un hombre, la emoción y el placer son probablemente todo el más agudo. ¿Hay que pedir la opinión de lo que recientemente se invocó el nombre de Attila, citando a este monstruo como modelo para sus soldados?

No es una digresión para hablar de los horrores de la guerra en relación con la matanza de ganado y banquetes carnívoros. La dieta de los individuos se corresponde estrechamente con sus modales. La sangre exige sangre. En este punto, cualquiera que busca entre sus recuerdos de las personas a las que ha conocido encontrarán no puede haber ninguna duda posible en cuanto a la diferencia que existe entre los vegetarianos y consumidores gruesas de carne, bebedores ávidos de sangre, en la amenidad de forma, la dulzura de la disposición y la regularidad de la vida. ¹⁵¹

Esto nos lleva a mencionar rápidamente las subcategorías existentes dentro del pensamiento libertario ecologista. Encontramos dos formas de pensamiento principales. Por un lado, la denominada *ecología social* y, por el otro, está lo que se ha llamado el *primitivismo*. Otro de los factores de relevancia que han influenciado dentro del espectro es la *ecología profunda*. Sin embargo, la que más influencia tiene en la comunidad es la *ecología social*, relacionada con el pensamiento de Murray Bookchin, quien había escrito sobre ecología desde los inicios de los años cincuenta del siglo XX y que, en la década posterior, combinó sus ideas con las del pensamiento revolucionario ácrata. Sus obras

¹⁵¹ *Ibid.* p. 152.

“Is not our morality, as applied to animals, equally elastic? Harking on dogs to tear a fox to pieces teaches a gentleman how to make his men pursue the fugitive Chinese. The two kinds of hunt belong to one and the same "sport"; only, when the victim is a man, the excitement and pleasure are probably all the keener. Need we ask the opinion of him who recently invoked the name of Attila, quoting this monster as a model for his soldiers?

It is not a digression to mention the horrors of war in connection with the massacre of cattle and carnivorous banquets. The diet of individuals corresponds closely to their manners. Blood demands blood. On this point any one who searches among his recollections of the people whom he has known will find there can be no possible doubt as to the contrast which exists between vegetarians and coarse eaters of flesh, greedy drinkers of blood, in amenity of manner, gentleness of disposition and regularity of life”. [Traducción propia.]

son variadas, aunque vale la pena resaltar: *Post-Scarcity Anarchism, Toward an Ecological Society, The Ecological Freedom*, entre muchos otros.

Para adentrarnos en las fuentes principales del pensamiento ecologista social, es indispensable entender que uno de sus principales planteamientos es la relación que existe entre la crisis ecológica contemporánea y la dominación entre las personas. La dominación de la naturaleza —igual que lo veían las eco-feministas— es producto de las relaciones humanas basadas en la autoridad y que sólo alcanza dichas proporciones de crisis en el sistema capitalista.

La noción de que el hombre debe dominar la naturaleza emerge directamente de la dominación del hombre por el hombre [...] Pero en las relaciones comunitarias orgánicas eso no existió [...] disueltas en las relaciones de mercado donde el propio planeta se redujo a un recurso para su explotación. Esta tendencia de varios siglos encuentra su más agravado desarrollo en el capitalismo moderno. Debido a su naturaleza inherentemente competitiva, la sociedad burguesa no sólo enfrenta a los seres humanos contra otros, sino que también enfrenta a la masa de la humanidad contra el mundo natural, así es como los hombres se convierten en mercancías, y por lo que cada aspecto de la naturaleza se convierte en una mercancía, un recurso a ser fabricado y comercializado sin motivo [...] el saqueo del espíritu humano por el mercado tiene su paralelo en el saqueo de la tierra por el capital.¹⁵²

Es preciso aclarar que las diferencias de fondo que se plantean entre ambientalistas y anarco-ecologistas se localiza en la perspectiva que tienen de la naturaleza. Para los ambientalistas, la natura sólo representa un medio más para la explotación, el cual hay que cuidar, preservar y tratar de mantenerlo vigente para continuar explotándolo.

[El anarco-ecologismo] busca eliminar el concepto de la dominación de la naturaleza por la humanidad mediante la eliminación de la dominación del hombre por el hombre, el ecologismo refleja una sensibilidad "instrumentista" o sensibilidad técnica en la que la naturaleza es vista simplemente como un hábitat pasivo, una aglomeración de

¹⁵² BOOKCHIN, Murray. *Deep Ecology and Anarchism*. Londres: Ed. Freedom Press, 1997, pp. 24-25.

“The notion that man must dominate nature emerges directly from the domination of man by man [...] But it was not until organic community relations... dissolved into market relationships that the planet itself was reduced to a resource for exploitation. This centuries-long tendency finds its most exacerbating development in modern capitalism. Owing to its inherently competitive nature, bourgeois society not only pits humans against each other, it also pits the mass of humanity against the natural world. Just as men are converted into commodities, so every aspect of nature is converted into a commodity, a resource to be manufactured and merchandised wantonly [...] The plundering of the human spirit by the market place is paralleled by the plundering of the earth by capital”. [Traducción propia.]

*objetos y fuerzas externas, que se debe hacer más "útil" para el uso humano, con independencia de lo que estos usos pueden ser. El ambientalismo [...] no pone en tela de juicio las nociones fundamentales de la sociedad actual, sobre todo que el hombre debe dominar la naturaleza. Por el contrario, se busca facilitar la dominación mediante el desarrollo de técnicas para disminuir los riesgos causados por la dominación.*¹⁵³

La *ecología social* ofrece una idea de la humanidad viviendo en armonía con la naturaleza. No sólo se cuestiona la base de lo que es el sistema capitalista con el entorno, sino que es también una crítica a lo que hace el sistema capitalista al hombre y lo que ocurre con la naturaleza del hombre: la especialización de maquinaria para la explotación de la naturaleza, así como la repetición del fenómeno en lo laboral; la concentración de recursos y personas en las grandes ciudades; la estratificación y la burocratización de las personas, de los seres humanos y de lo humano.

De estas premisas, surgen ideas como la *Ecotopía*, que es el desarrollo de entidades humanas, ecocomunidades que se establecen dentro de un ecosistema de una manera totalmente amigable para ser introducidas de una forma no destructiva.

*Una eco-comunidad [...] sanaría la división entre ciudad y campo, entre la mente y el cuerpo mediante la fusión intelectual con el trabajo físico, la industria con la agricultura en una rotación o diversificación de las tareas de formación profesional. Esta sociedad se basa en el uso de tecnología apropiada y verde, un nuevo tipo de tecnología —o ecotecnología enfatizaría durabilidad y calidad, no construido en la obsolescencia, y la producción cuantitativa insensata de productos de mala calidad, y una rápida circulación de las mercancías fungibles [...] Tal ecotecnología usaría la inagotable capacidad energética de la naturaleza —el sol y el viento, las mareas y cursos de agua, las diferencias de temperatura de la tierra y la abundancia de hidrógeno a nuestro alrededor como combustibles— proporcionar a la eco-comunidad con materiales o residuos no contaminantes que podrían ser reciclados.*¹⁵⁴

¹⁵³ BOOKCHIN, Murray. *Towards an Ecological Society*. Londres: Ed. Black Rose Books, 1980, p. 77.

“[The anarchy-ecologism] seeks to eliminate the concept of the domination of nature by humanity by eliminating domination of human by human, environmentalism reflects an 'instrumentalist' or technical sensibility in which nature is viewed merely as a passive habit, an agglomeration of external objects and forces, that must be made more 'serviceable' for human use, irrespective of what these uses may be. Environmentalism [...] does not bring into question the underlying notions of the present society, notably that man must dominate nature. On the contrary, it seeks to facilitate that domination by developing techniques for diminishing the hazards caused by domination”. [Traducción propia.]

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 68-69.

“[Such an eco-community] [...] would heal the split between town and country, between mind and body by fusing intellectual with physical work, industry with agricultural in a rotation or diversification of vocational tasks. This society would be based on the use of appropriate and green technology, a new kind of technology —or

La *ecología social* no ataca a la civilización, sino al capitalismo y a las maneras jerárquicas de dominación del hombre. Este es uno de los principales diferendos con las ideas anarquistas-primitivistas. Estos últimos sí acusan de todos los conflictos y crisis medioambientales a la civilización y su propuesta es el regreso a un mundo primitivo, donde las principales ideas de desindustrialización sean puestas en práctica.

Muchos anarquistas plantean las relaciones entre la sociedad liberada y la tecnología como un punto en el cual deben aplicarse los diferentes usos y desarrollo tecnológico al bien común y dejar a un lado los lujos y tecnología peligrosa —como lo puede ser la tecnología nuclear— que ha demostrado ser insegura y con daños irreversibles.

Sin embargo, un grupo de eco-anarquistas no está de acuerdo con ello. John Zerzan, John Moore y David Watson se han manifestado por una crítica completa de la civilización desde una perspectiva anarquista.¹⁵⁵ Como lo expresa la idea primaria de sus postulados, el principal deseo y motivación de los primitivistas es la anulación de toda forma de tecnología como: la división del trabajo, la domesticación, el “progreso”, el industrialismo, lo que ellos llaman *mass society* o sociedad de masas y, con ello, algunos aspectos simbólicos de la cultura, entre los que se encuentran los números, el lenguaje, el tiempo y el arte. Se entiende que cualquier aspecto de organización social que incluya estos aspectos es considerado como una civilización.

El uniuquista, el nombre responde a que es "celulista". Los individuos asociados con esta corriente no quieren ser adeptos de una ideología, simplemente son personas que buscan convertirse en individuos libres en comunidades libres en armonía unos con otros y con la biósfera y, por lo tanto, pueden negarse a estar limitados por el término 'anarco-primitivista' o cualquier otro marcado ideológico a lo sumo, a continuación, el anarco-primitivismo es una etiqueta conveniente para caracterizar individuos diversos con un proyecto común: la abolición de todas las relaciones de poder —por ejemplo, las estructuras de control, la coerción, la dominación y la explotación— y la creación de una forma de comunidad que excluye todas esas

ecotechnology would emphasise durability and quality, not built in obsolescence, and insensate quantitative output of shoddy goods, and a rapid circulation of expendable commodities [...] Such an ecotechnology would use the inexhaustible energy capacities of nature -- the sun and wind, the tides and waterways, the temperature differentials of the earth and the abundance of hydrogen around us as fuels— to provide the eco-community with non-polluting materials or wastes that could be recycled”. [Traducción propia.]

¹⁵⁵ MOORE, John. *Primitivist Primer*. Londres: Ed. Green Anarchist, 1984, p. 12.

Es una tendencia que plantea que el regreso a la vida silvestre es la única alternativa para poder ejercer y vivir sin una jerarquización de la vida y de las forma de vida.

Una de las críticas más fuertes que se hacen dentro de la perspectiva libertaria a los partidarios de la *ecología social* es que han formado en muchas partes del mundo candidaturas a elecciones municipales. Desde un punto de vista crítico, esto sólo ayuda a legitimar el sistema capitalista con miras a la aceptación de otras ideas. Es contradictoria la visión de que, al ser partícipes de elecciones, sus miembros no forman un contra peso al poder. Su perspectiva ingenua de poder transformar la sociedad dentro del sistema jerárquico es muchas veces vista como reformista. La propuesta de los críticos de la participación en los procesos del sistema se basa en la acción directa e ideas ecológicas sencillas y/o radicales, todo lo necesario para rechazar la vía electoral, pues es un mecanismo de burocratización y de corrupción tanto de las ideas como del ser humano.

Una de las posturas más radicales que podemos ver es la *ecología profunda* o *Deep Ecology*, cuyos representantes postulan que las causas fundamentales de los problemas ecológicos son provocadas por las personas. Está más enfocada en pensar las ideas biocentristas —si se me permite el término—, por lo cual muchos libertarios la consideran una teoría antihumana. La tendencia a pensar que la crisis ecológica radica en la responsabilidad de los seres humanos, sólo por ser seres humanos, sin una relación de sus acciones o de las posibilidades de cambio, es la visión del ser humano como una enfermedad. “*Los problemas de la ecología profunda] se derivan de una veta autoritaria en una biología cruda que utiliza "ley natural" para ocultar un sentido cada vez más reducido de la humanidad y los papeles en un profundo desconocimiento de la realidad social, ignorando el hecho de que es el del capitalismo que estamos hablando, no una abstracción llamada 'humanidad' y 'sociedad'*”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Ibidem.*

“The only-ist name I respond to is "cellist". Individuals associated with this current do not wish to be adherents of an ideology, merely people who seek to become free individuals in free communities in harmony with one another and with the biosphere, and may therefore refuse to be limited by the term 'anarcho-primitivist' or any other ideological tagging. At best, then, anarcho-primitivism is a convenient label used to characterise diverse individuals with a common project: the abolition of all power relations -e.g., structures of control, coercion, domination, and exploitation- and the creation of a form of community that excludes all such relations”. [Traducción propia.]

¹⁵⁷ BOOKCHIN, Murray. *The Philosophy of Social Ecology*. Londres: Ed. Black Rose Books, 1995, p.185.

“Deep Ecology's problems] stem from an authoritarian streak in a crude biologism that uses 'natural law' to conceal an ever-diminishing sense of humanity and papers over a profound ignorance of social reality by ignoring the fact it is capitalism we are talking about, not an abstraction called 'Humanity' and 'Society'”. [Traducción propia.]

La *ecología profunda* es un mecanismo jerárquico en el cual se establece como ser principal o superior a la naturaleza, olvidando que el ser humano es parte de esa naturaleza; deja a un lado las relaciones sociales y ve al ser humano como algo “abusivo” de naturaleza. Sin embargo, una gran parte de los responsables y principales movimientos dentro de la *ecología profunda* se han acercado mucho más al pensamiento ácrata, ya que son partícipes de la lucha contra la jerarquía y no contra la humanidad.



Fig. 24. Relaciones entre grupos anarquistas y el movimiento medioambientalista.

II.2.3 Anarco-sindicalismo

Es una forma de relacionar el trabajo y la lucha contra la jerarquía. Se aplica principalmente en la creación de sindicatos que se conforman o se relacionan desde la perspectiva libertaria; usan tácticas ácratas como la acción directa para la creación y estructuración productiva dentro de una sociedad libre. Otro nombre que recibe el *anarco-sindicalismo* es el de *sindicalismo revolucionario*.

Revolutionary Syndicalism basing itself on the class-war, aims at the union of all manual and intellectual workers in economic fighting organisations struggling for their

*emancipation from the yoke of wage slavery and from the oppression of the State. Its goal consists in the re-organisation of social life on the basis of free Communism, by means of the revolutionary action of the working-class itself. It considers that the economic organisations of the proletariat are alone capable of realising this aim, and, in consequence, its appeal is addressed to workers in their capacity of producers and creators of social riches, in opposition to the modern political labour parties which can never be considered at all from the points of view of economic re-organisation.*¹⁵⁸

El *anarco-sindicalismo* es una corriente de pensamiento que aparece a finales del siglo XIX y principios del XX. Tiene como características fundamentales:

- La intención de agrupar al mundo del trabajo para la defensa de sus intereses inmediatos y obtener mejoras en su calidad de vida. Para ello forma sindicatos.
- La creación de una estructura en la que no hay dirigentes ni poder ejecutivo.
- El deseo de transformación radical de la sociedad, transformación a la que se llega por medio de la revolución social. Sin finalidad transformadora, no existe el *anarco-sindicalismo*.

El *anarco-sindicalismo* tiene el convencimiento de que las causas de la desigualdad social y la injusticia se basan en el poder, en el principio de autoridad que hace que una minoría mande, disponga de la riqueza que genera la sociedad y mantenga sus privilegios por medio de la violencia. Mientras tanto, la mayoría no tiene más que lo opuesto para subsistir y sufre la violencia de este grupo minoritario. En consecuencia, para eliminar la injusticia, el *anarco-sindicalismo* se opone al principio de autoridad, a la decisión de las élites y a la representación máxima del poder: el Estado.

Frente a la organización jerárquica y autoritaria del estado-capital y de su aparato represivo, el *anarco-sindicalismo* opone su no-organización, un proceso en el que las

¹⁵⁸International Workers' Association; *The principles of Revolutionary Syndicalism*, 1er punto. <https://theanarchistlibrary.org/library/international-workers-association-the-principles-of-revolutionary-syndicalism> [consulta: 4 agosto 2014.]

“Revolutionary Syndicalism basing itself on the class-war, aims at the union of all manual and intellectual workers in economic fighting organisations struggling for their emancipation from the yoke of wage slavery and from the oppression of the State. Its goal consists in the re-organisation of social life on the basis of free Communism, by means of the revolutionary action of the working-class itself. It considers that the economic organisations of the proletariat are alone capable of realising this aim, and, in consequence, its appeal is addressed to workers in their capacity of producers and creators of social riches, in opposition to the modern political labour parties which can never be considered at all from the points of view of economic re-organisation”. [Traducción propia.]

decisiones se toman desde la base, en el que la gente participa, en el que no hay liderazgo (o está muy limitado), no hay represión y existe plena libertad e igualdad en el intercambio de ideas, opiniones e iniciativas. El *anarco-sindicalismo* procura parecerse lo menos posible al estado-capital. Es pues la más anti-organización del modelo organizativo existente en nuestros días: el autoritario.

Ya sea por la espada, la recompensa o la religión, muchas fueron las jefaturas que sintieron la llamada, pero pocas las que lograron la transición hacia el estado. Antes que obedecer las órdenes de trabajar y pagar tributos, las gentes del común intentaban huir a tierras de nadie o territorios sin explorar. Otros se resistían e intentaban luchar contra la milicia. La mayoría de las jefaturas que intentaron imponer sobre una clase plebeya cuotas agrarias, impuestos, prestaciones de trabajo personal y otras formas de redistribución coercitivas, volvieron a formas más igualitarias o fueron totalmente destruidas.

¿Por qué unas triunfaron mientras otras fracasaron? Los primeros estados evolucionaron a partir de jefaturas, pero no todas las jefaturas pudieron evolucionar hasta convertirse en estados. Para que pudiera darse la transición tenían que darse dos condiciones: La población no sólo tenía que ser numerosa (de 10.000 a 30.000) sino que también tenía que estar circunscrita, es decir, estar confrontada a una falta de tierras a las que pudiera huir la gente que no quería soportar reclutamientos, impuestos y órdenes.¹⁵⁹

De esta manera, podemos apreciar la relación existente entre las diferentes posturas de la perspectiva libertaria. Para los anarco-sindicalistas la situación de todos los trabajadores es la misma, sin importar su etnia, raza, género o situación social y que su situación económica depende siempre de la relación que se obtiene con sus patrones. En consecuencia, la única forma de liberación es que los trabajadores se organicen mutuamente para destruir al sector patronal.

Los anarco-sindicalistas creían que la acción es sólo directa, la acción se concentró en alcanzar directamente un objetivo, a diferencia de la acción indirecta, como la elección de un representante de un gobierno que permitirá a los trabajadores liberarse. Por otra parte, los anarco-sindicalistas creen que las organizaciones: las de los trabajadores de las organizaciones que luchan contra el sistema salarial y que, en la teoría anarco-sindicalista, finalmente formarán la base de una nueva sociedad, basada en la auto-

¹⁵⁹ HARRIS, Marvyn. *Jefes Cabecillas y Abusones*. Madrid: Ed. Alianza, 1993. p. 41.

*gestión. No deben tener jefes o "agentes comerciales"; más bien, los trabajadores deben ser capaces de tomar decisiones que les beneficien entre sí.*¹⁶⁰

La importancia que se le da, dentro del marco anarco-sindicalista, a la lucha de clases y al empoderamiento económico sobre la destrucción del Estado es frecuentemente objeto de crítica dentro del pensamiento ácrata, pero existe la certeza de una lucha de clases en diferente nivel. Muchos anarquistas ven en el mecanismo de liberación la destrucción del Estado como figura máxima de representación y ejercicio de coerción. Los simpatizantes del *sindicalismo revolucionario* ven la lucha más desde el punto de vista local, cercano y concreto.

La lucha de clases que puede dar frutos inmediatos es la lucha por la transformación de la propiedad de los medios de producción en una propiedad colectiva. Comúnmente se ha reprochado al anarco-sindicalismo que no sea parte de la estructura política de los Estados-Nación, y que no existe un interés legítimo por resolver las necesidades sociales, y que el interés primordial es básicamente económico. Importante remarcar que estas ideas son absurdas o intencionalmente distorsionadas, la principal diferencia con los partidos políticos obreros contemporáneos no es sólo la táctica y la teoría, su esfuerzo es para restringir las labores del Estado y bloquear la influencia de este en todas las áreas de la vida social.

*Son estas tácticas que marcan fuera del procedimiento anarco-sindicalista de los objetivos y métodos de los partidos obreros políticos, cuyas actividades tienden constantemente ampliar la esfera de influencia del poder político del Estado y ampliarlo en cada vez mayor medida sobre la vida económica de la sociedad. Pero por esto, en el resultado, el camino no es más que preparado para una era de capitalismo de Estado, que de acuerdo con toda la experiencia puede ser justo lo contrario de lo que el socialismo es en realidad luchar.*¹⁶¹

¹⁶⁰ ROCKER, Rudolf; *Op. Cit.*, p. 46.

“Anarcho-syndicalists believed that only direct action —that is, action concentrated on directly attaining a goal, as opposed to indirect action, like electing a representative to a government— will allow workers to liberate themselves.

Furthermore, anarcho-syndicalists believe that workers’ organizations —the organizations which struggle against the wage system and which, in anarcho-syndicalist theory, will eventually form the basis of a new society— should be self-managing. They should not have bosses or “business agents”; rather, the workers should be able to make decisions which affect them amongst themselves”. [Traducción propia.]

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

“It is these tactics which mark off Anarcho-Syndicalist procedure from the aims and methods of the political labour parties, all of whose activities tend constantly to broaden the sphere of influence of the political power of the state and to extend it in ever increasing measure over the economic life of society. But by this, in the outcome, the

En conclusión, la base de los procesos de pensamiento libertarios dentro del marco del *anarco-sindicalismo* fija su atención en lo local, la acción directa y la lucha de clases enfatizando la liberación e independencia económica.

II.2.4 Anarco-comunismo

El *anarco-comunismo* o *comunismo libertario* es una de las vertientes del *socialismo libertario*, pero no debe confundirse como lo mismo. Fue desarrollado principalmente por pensadores ácratas italianos entre los que destacan Carlo Cafiero, Errico Malatesta y Andrea Costa. En 1876, declararon los principios del *comunismo libertario* en la Conferencia de Florencia de la Federación Italiana de la Internacional.

*La Federación Italiana considera la propiedad colectiva de los productos del trabajo como el complemento necesario para el programa colectivista, la ayuda de todos para la satisfacción de las necesidades de cada uno siendo la única regla de producción y consumo que se corresponde con el principio de solidaridad. El congreso federal en Florencia ha demostrado elocuentemente la opinión de la Internacional italiana en este punto [...]*¹⁶²

Este pensamiento busca como logro fundamental la abolición del dinero y, en su lugar, el uso de la *economía de regalo*: más que negociar o vender los bienes y servicios, estos se dan en una manera más fácil de intercambio. Con la economía de regalo se elimina el valor de la plusvalía del campo económico, esto podría ocurrir en un sistema de intercambio de bienes y alimentos que funcionaría entre sindicatos e individuos. Si un sindicato no da productos o servicios, tampoco los recibirá haciendo que el deseo de dar sea fundamental para el bien individual y colectivo.

Los anarco-comunistas luchan por el cambio en las condiciones laborales y procuran que se trabaje en ambientes de autogobierno, así como incrementar la eficiencia productiva y disminuir la jornada de trabajo. El principal teórico es Piotr Kropotkin, quien

way is merely prepared for an era of state capitalism, which according to all experience may be just the opposite of what Socialism is actually fighting for". [Traducción propia.]

¹⁶² GRAHAM, Robert. *Anarchism - A Documentary History of Libertarian Ideas - Volume One: From Anarchy to Anarchism (300CE to 1939)*. Montreal: Ed. Black Rose Books, 2005, p. 325.

"The Italian Federation considers the collective property of the products of labour as the necessary complement to the collectivist programme, the aid of all for the satisfaction of the needs of each being the only rule of production and consumption which corresponds to the principle of solidarity. The federal congress at Florence has eloquently demonstrated the opinion of the Italian International on this point [...]" [Traducción propia.]

establece las bases de su pensamiento en dos libros principalmente: *La conquista del pan y Campos, fábricas y talleres*. Es Kropotkin quien sugiere que la cooperación es mucho más factible que la competencia. En su libro *La ayuda mutua, un factor en la evolución*, explica esta situación a detalle. Aboga también por la destrucción de la propiedad privada por parte de las comunidades y el uso de ellas por un bien general.

Los *anarco-comunistas* tienen una presencia en la vida política desde la Guerra Civil Inglesa y la Revolución Francesa en los años 1700. Gerrard Winstanley, quien fue parte del Movimiento de los Diggers (Campesinos) Radicales en Inglaterra, escribió en un panfleto en 1649: “[...] *no deberá ser comprar o vender, no deberá haber ferias ni mercados, toda la tierra deberá ser un tesoro común para todos los hombres [...] no habrá alguien que es el Señor de los demás, cada uno será el Señor de sí mismo*”.¹⁶³

Más tarde, durante la Revolución Francesa, en *Manifiesto de los Iguales*, Sylvain Maréchal demanda el disfrute comunal de los beneficios de la tierra y habla sobre la desaparición de “*the revolting distinction of rich and poor, of great and small, of masters and valets, of governors and governed*”.¹⁶⁴

Este pensamiento tiene una filosofía político-económica muy elaborada y coherente, que fue desarrollada por los radicales italianos de la sección de la Primera Internacional. Sin embargo, no se establecieron las diferencias entre los anarco-comunistas y los anarco-colectivistas hasta después de la muerte de Bakunin. En *Anarquía y Comunismo*, Cafiero explica la anulación del concepto de *propiedad privada*: “*La propiedad privada en el producto del trabajo dará lugar a la acumulación desigual de capital y, por lo tanto, las indeseables diferencias de clase: Si conservamos la apropiación individual de los productos del trabajo, nos veríamos obligados a conservar el dinero, dejando más o menos acumulación de la riqueza de acuerdo con la mayor o menor mérito en lugar de necesidad de las personas*”.¹⁶⁵

¹⁶³ *Ibid.*, p. 247.

“Shall be no buying or selling, no fairs nor markets, but the whole earth shall be a common treasury for every man [...] there shall be none Lord over others, but every one shall be a Lord of himself”. [Traducción propia.]

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 289.

“The revolting distinction of rich and poor, of great and small, of masters and valets, of governors and governed”. [Traducción propia.]

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 291.

“Private property in the product of labor will lead to unequal accumulation of capital and, therefore, undesirable class distinctions: If we preserve the individual appropriation of the products of labour, we would be forced to preserve money, leaving more or less accumulation of wealth according to more or less merit rather than need of individuals”. [Traducción propia.]

En teoría, el *anarco-comunismo* se dirige hacia la igualdad y la abolición de la jerarquía social. Esto se lograría con la abolición de la propiedad privada, el dinero y el capitalismo, con la ayuda de una producción colectiva y una distribución de la riqueza, así como por asociaciones libres y voluntarias. Se extinguiría el Estado y la propiedad. Cada individuo o grupo estaría en libertad de contribuir a la producción y a satisfacer sus necesidades basadas en sus propias decisiones. Los sistemas de producción y distribución deberían ser manejados por sus propios participantes.

La abolición del salario es básica. Con una determinación de distribución de la riqueza basada en las necesidades individuales, la gente estaría en completa libertad de comprometerse con actividades económicas que encuentren más satisfactorias evitando un trabajo forzado y mal realizado. Otra distinción que se hace es que no se encuentra una forma de medir el valor del trabajo con el cual una persona contribuye a la sociedad, ya que es parte de una herencia de conocimiento y actividad de la misma comunidad en diferentes épocas.

*Uno no puede medir el valor de la producción diaria de un trabajador de la fábrica sin tener en cuenta la forma de transporte, alimentación, agua, vivienda, la relajación, la eficiencia de la máquina, el estado de ánimo emocional, etc., que contribuyeron a su producción. Para dar verdadero valor económico numérica tendría que ser teniendo en cuenta una cantidad infinita de exterioridades y los factores contribuyentes. Especialmente el trabajo actual o pasado que contribuye a la capacidad de utilizar la mano de obra futura.*¹⁶⁶

Esto se concluye a partir de que el hecho de salvaguardar la propiedad privada y el concepto de salario requiere una fuerza extraordinaria que mantenga los derechos de la propiedad privada y conserve bajo dominio aquellos que perciben un salario. Después, está el tema de los mercados y sistemas de divisas que son utilizados para dar un valor ficticio al trabajo y poder catalogar la falsa importancia de un trabajo sobre otros en la sociedad, con lo cual se permite continuar una sectarización social mediante el consumo, la producción y distribución de los bienes.

¹⁶⁶ KROPOTKIN, Peter. *Chapter 13 The Collectivist Wages System from The Conquest of Bread*. Ed. London: Putnam's Sons, 1906, p. 183.

“[...] one could not measure the value of a factory worker's daily production without taking into account how transportation, food, water, shelter, relaxation, machine efficiency, emotional mood etc. contributed to their production. To truly give numerical economic value to anything, an infinite amount of externalities and contributing factors would need to be taken into account. Especially current or past labor that contributes to the ability to utilize future labor”. [Traducción propia.]

El dinero es una forma de limitar el acceso a los bienes mediante salarios y precios. Se retoma el concepto de que todo individuo o grupo debe tener libre acceso a la producción, distribución y consumo de los bienes y servicios que la sociedad produce dependiendo de sus necesidades personales o de grupo. La economía de regalo establece que no es necesario un regreso económico inmediato, puede ser a corto, mediano o largo plazo. La anulación del concepto de propiedad se transforma al de uso: no eres propietario de algo, sino usuario mientras lo necesites; en cuanto no lo uses, está a disposición de otro individuo.

Algunas comunidades anarco-comunistas en la historia se pueden establecer con diferentes variables de tiempo en comunidades amazónicas que, aunque se acercan más al *anarco-primitivismo*, se consideran parte del *anarco-comunismo*. Algunas comunidades religiosas igualitarias, como el Diggers Movement en Inglaterra entre los años de 1642 y 1651 durante la Revolución Inglesa, son consideradas hoy en día como las primeras sociedades anarco-comunistas de la época moderna. Las federaciones comunitarias de Cataluña durante la Guerra Civil Española y el Territorio Libre de Ucrania Revolucionaria son ejemplos en el siglo XX, así como los Territorios Libres de Hungría en 1956 y los ejercicios en Corea liderados por Kim Jwa Jin. Actualmente, se consideran algunas comunidades de Argentina, España y los Municipios Autónomos Zapatistas como parte de sociedades anarco-comunistas.

También existen organizaciones basadas en el mismo sistema. La comunidad de software libre GNU/Linux y organizaciones de *copyleft* son otros ejemplos de uso de código libre, creado y modificable por cualquiera basados en una economía de regalo.

II.2.5 Anarquismo-tecnológico

Para algunos anarquistas, el mecanismo de destrucción de la jerarquía —y con ello el sistema de opresión— es el uso y acceso de la tecnología e información. Estas herramientas también se consideran formas de destrucción de monopolios, de prevención de la guerra y un apoyo a una cultura mixta.

Uno de los principales promotores del pensamiento *anarco-tecnológico* es Iain M. Banks.¹⁶⁷ Su obra en ciencia ficción se basa en una sociedad en la que se ha depuesto el Estado y teoriza sobre las posibilidades de la desaparición del poder jerárquico. Los viajes en el espacio serían asequibles con el uso anarquista de la información y de sistemas tecnológicos.

*Que expone el uso de criptografía fuerte de clave pública para hacer cumplir la privacidad y la libertad individual. Los cripto-anarquistas pretenden crear software criptográfico que puede ser utilizado para evadir la persecución y el acoso por parte del Estado al enviar y recibir información en redes informáticas. El uso de dicho software hace que la conexión entre la identidad de un determinado usuario u organización y su seudónimo sea casi totalmente imposible de demostrar a menos que el usuario revele la conexión. Incluso es difícil decir que se ignoran las leyes del país, ya que se desconoce aún la ubicación (país) de un usuario determinado. En este sentido, las redes anónimas cifradas (conocidos como "ciberespacio") son un territorio independiente, sin ley; esto no limita a los participantes, de forma voluntaria crean nuevas leyes mediante contratos inteligentes o sistemas de reputación dependiente en línea. El cripto-anarquismo es una variante del tecnocapitalismo y es distinta de infoanarquismo, un término general para los que se oponen a la propiedad intelectual.*¹⁶⁸

También ha argumentado que el movimiento de software libre es una prueba fehaciente de organizaciones que dan excelentes resultados basadas en un esquema no jerárquico y con un ideal de que el bien producido es un bien común.

Otra de las vertientes del *anarquismo-tecnológico* es el *cripto-anarquismo*, una filosofía virtual que asegura que, a través de las vías de comunicación y fuertes mecanismos de seguridad basados en la criptografía, se puede acceder a una mayor privacidad brindando un mayor control y libertad sobre nuestras vidas, que se encuentran

¹⁶⁷ Iain M. Banks (1954-2013) fue un escritor escocés, quien ha escrito ficción, ciencia ficción y sobre política. Ha sido un activista incansable y participó en una protesta contra la invasión de Irak en 2003 destruyendo su pasaporte frente a la presidencia del Primer Ministro británico.

¹⁶⁸ VERNOR Vinge; James Frankel. *True Names: And the Opening of the Cyberspace Frontier*. Tor Books, 2001, p. 44.
“That expounds the use of strong public-key cryptography to enforce privacy and individual freedom. Crypto-anarchists aim to create cryptographic software that can be used to evade prosecution and harassment by the state while sending and receiving information in computer networks. The use of such software renders the connection between the identity of a certain user or organisation and their pseudonym almost entirely unprovable unless the user reveals the connection. It is even difficult to say which country's laws would be ignored, as even the location (country) of a given user is unknown. In this sense, the encrypted anonymous networks (known as "cipherspace") are an independent, lawless territory; this does not restrict participants from voluntarily create new laws using smart contracts or online reputation-dependent systems. Cryptoanarchism is a variant of technocapitalism, and is distinct from infoanarchism, an umbrella term for those opposed to intellectual property”. [Traducción propia.]

muy vinculadas a los sistemas de información jerárquicos y dominados por diversas instituciones gubernamentales.

Apuestan por la creación de comunidades virtuales, las cuales se accede mediante encriptación y anónimamente o con el uso de seudónimos. Idealmente se piensa que las identidades reales de los usuarios serían totalmente irrastreables, las comunidades virtuales encriptadas se convertirían entonces en los lugares únicos en los cuales los individuos estarían libres de cualquier tipo de vigilancia. Los anarco-criptógrafos creen que la idea de privacidad se basa en mostrarse únicamente a quien uno desea mostrarse, entregando la información precisa que uno desea, de lo contrario, estaríamos hablando de mecanismos de obtención de información de una manera no consentida, tal y como se explica en su manifiesto: Un espectro está revoloteando el mundo, es el espectro de la Cripto-Anarquía.

En el manifiesto declara que la informática está lista para proporcionar una especie de anonimato global en las comunicaciones. Una forma que proporcionaría la capacidad de transacciones anónimas sin que el Estado pudiera participar o enterarse. Establecía que la “reputación” sería más importante que el historial crediticio, la regulación del gobierno y cualquier tipo de regulación. Esto quitaría al gobierno la capacidad de gravar las interacciones económicas, lo que conducirá a una revolución no sólo en la parte financiera de la sociedad, sino también en su forma política. Es un manifiesto que postula por el avance tecnológico a futuro que permitirá la evasión de la vigilancia del Estado. Asume que la velocidad de las redes aumentará las posibilidades de comunicación y de anonimato, así como las ventajas de los computadores personales y su amplia difusión. También vaticina los problemas en las redes anónimas, como lo es el uso de dichas redes anónimas para el tráfico de drogas, cosa que el Estado usará para deslegitimar o regular el uso de las redes digitales; asumir que la clave de todo este sistema es el cifrado de las redes, es el poder de la propagación de un cifrado dará a los individuos la posibilidad de reducir el poder al Estado y sus instituciones. La premisa de que la cripto-anarquía creará un mercado libre de todo aquello que pueda ponerse en imágenes o en letras, es un manifiesto en contra de la propiedad intelectual. Timothy hace una analogía entre la criptoanarquía y unas pinzas para cortar el alambre de púas que liberará la tierra de las cercas impuestas para crear haciendas y granjas.¹⁶⁹

¹⁶⁹ MAY, C. Timothy; *The Crypto Anarchist Manifesto, Un fantasma recorre el mundo moderno, el espectro de la anarquía de cifrado*. 1992, <https://www.activism.net/cypherpunk/crypto-anarchy.html> [consultado el 24 de septiembre 2014.] Apéndice H.

Se tienen ya varios ejemplos y redes de trabajo anónimas también conocidas como *Darknet*: “Estamos en medio de una revolución digital. En esta “Edad de la Producción Peer”, ejércitos de participantes aficionados exigen la libertad de copiar, mezclar, y compartir su propia cultura digital”.¹⁷⁰

Sumado al carácter mercantil que está adquiriendo la información, este pensamiento adquiere un papel fundamental para esta rama del pensamiento libertario debido a su forma de lucha por la liberación del conocimiento y de poder evitando el control de la información y el flujo de la misma de manera anónima y libre.

La base de acciones para esta parte del anarquismo se basa en tres premisas fundamentales de las cuales debe hacerse una labor para su liberación: irrastreable, expedición privada de dinero electrónico y bancos electrónicos anónimos. Esto es algo fácil de obtener en un ambiente electrónico, adquirir algunos bienes físicamente se convierte en algo más complicado. Sin embargo, con el creciente auge del comercio electrónico, cada día es más cercana la posibilidad de hackear una cuenta y obtener compras electrónicas irrastreables, tanto por el banco como por el vendedor. Desde luego, eso hace que la actividad y actuación del *ciber-anarquismo* sea sólo una herramienta.

Crear y realizar mecanismos de dinero electrónico irrastreable es factible, pues el castigo y la manera en la que el sistema ejerce su poder es mediante el uso de la fuerza y la coerción, ambas son únicamente posibles mediante la identificación del individuo. En un ambiente anónimo, esto es totalmente imposible, pues no se puede identificar ningún aspecto físico del ser, ni espacial ni temporal. El sistema de comunicación es efectivo para relacionarse e intercambiar información anónimamente.

Existen varias herramientas digitales en el ciberespacio, desde la Freenet — “[...] *Es una red peer-to-peer para la comunicación en resistencia a la censura, identidad secreta, sitios web de exploración, foros, publicaciones, compartir archivos, plataforma,*

¹⁷⁰ ANDERSON, Chris. *People Power*, WIRED, 2006. <https://www.wired.com/2006/07/people-30/> [consultado el 30 de septiembre 2014.]

“We are in the midst of a digital revolution. In this “Age of Peer Production,” armies of amateur participants demand the freedom to rip, remix, and share their own digital culture”. [Traducción propia.]

*resistente, distribución, demostrado de forma anónima*¹⁷¹— que permite una relación encriptada de las comunicaciones y del intercambio de información.

II.2.6 Anarco-individualismo

El *anarco-individualismo* es la rama de la filosofía política anarquista que hace énfasis en la importancia del individuo, rama que ha sido fuente del pensamiento de varios autores, tales como Josiah Warren, Benjamin Tucker, Joseph Labadie, Lysander Spooner, Max Stirner y Dora Marsden, por mencionar algunos. También podemos hablar de textos de Henry David Thoreau, John Henry Mackay y en la temprana época de Voltaire De Cleyre.

La base fundamental del *anarco-individualismo* es apelar por la soberanía del individuo sobre su propia existencia. A pesar de lo que se pueda creer, la diferencia entre los anarco-individualistas y los anarco-comunistas no es muy grande, ambos son contrarios a la figura jerárquica del Estado y, desde luego, se inclinan contra una autoridad coercitiva y son anticapitalistas. Sus diferencias pueden ser vistas de dos maneras.

La primera es en cuanto a los medios de acción, sobre el aquí y el ahora, lo que se traduce como las formas en las que la anarquía se establecerá. Los anarco-individualistas prefieren generalmente iniciativas que incluyan la educación y la creación de instituciones alternativas como bancos de inversión, sindicatos, municipios, etc. Comúnmente, se inclinan por formas de presión social no violentas, como huelgas de pago de renta y la objeción al pago de impuestos, ya que estas acciones se derivarán con el tiempo en la anulación del Estado y, con ello, el surgimiento de la anarquía.

Una de sus premisas es la evolución, un cambio no radical, es decir, un pensamiento enfocado a cambio más progresivo que a la revolución. Uno de los problemas que enfrenta es el uso de la acción directa para crear situaciones revolucionarias, ya que consideran que la revolución afecta y se contrapone a los principios del anarquismo. El hecho de buscar la expropiación de la propiedad capitalista llevará al autoritarismo. La forma de contener estas posibilidades es mediante la toma de la riqueza y la mejora de su distribución y buscando nuevas formas y sistemas económicos alternativos basados en las cooperativas y bancos mutualistas. De esta

¹⁷¹ Para una mejor comprensión se puede visitar el siguiente vínculo: <https://freenetproject.org/>

“[...] a peer-to-peer network for censorship-resistant communication, secret identity, browse websites, forums, publishing, share files, platform, resistant, distributed, proven [...] anonymously”. [Traducción propia.]

manera, se plantea una liquidación social como un camino mucho más fácil, una modificación que traería un sistema anarquista más por reformación que por revolución.

Muchísimos anarco-comunistas reconocen la necesidad de educación y de alternativas creativas como los sindicatos libertarios, sin embargo, también creen que ello no es suficiente por sí mismo y que el capitalismo no puede ser reformado pieza por pieza, que debe existir un cambio mucho más radical. Tampoco se niega la importancia de la lucha cotidiana o pequeñas luchas sociales o laborales para reformar el capitalismo e incrementar la tendencia libertaria dentro del sistema autoritario, pero no creen que esa es la alternativa y única vía de transformación social. Evidentemente, no coinciden con la idea de que el anarquismo contradice la lucha revolucionaria.

La segunda diferencia relevante es en cuanto a los procesos económicos. Los anarco-individualistas proponen un sistema de distribución económico basado en el mercado. Coinciden con la idea de que los derechos capitalistas de la propiedad deben ser abolidos y remplazados por derechos de vida, eso implica que no se acepta la renta, intereses y plusvalía, ya que se consideran beneficios económicos como usura.¹⁷² Parson señala que: *“Perderá un cierto atributo que santifica ahora la propiedad absoluta de la misma. —El derecho de uso o abuso— será suprimido, y la posesión, el uso, será su único título. Se verá cómo es imposible para una sola persona "poseer" un millón de acres de tierra, sin un título de propiedad respaldado por un gobierno listo para proteger el título a toda costa”*.¹⁷³

Según esta idea de derecho de uso de las cosas, las dos formas de pensamiento proponen diferentes sistemas. Básicamente, los anarco-comunistas lo ven como un derecho de propiedad comunal o social si se desea. Eso involucra una idea de propiedad colectiva, de producción y de distribución con una posesión personal para objetos de uso privado, pero no los medios de producción.

Su reloj es suyo, pero la fábrica de relojes pertenece al pueblo [...] El uso real será considerado el único título, no de su posesión a la posesión, pero la organización de

¹⁷² El término *usura* es bien gestionado por los anarco-individualistas, quienes lo acuñan para esta tercia de conceptos, el pago de la renta, pago y generación de intereses y la plusvalía.

¹⁷³ PARSONS, Lucy. *Freedom, Equality & Solidarity: Writings & Speeches, 1878-1937*. Ed. Revolutionary Classics, 2ª ed. 2004, p. 33.

“[...] will lose a certain attribute which sanctifies it now. The absolute ownership of it —'the right to use or abuse'— will be abolished, and possession, use, will be the only title. It will be seen how impossible it would be for one person to 'own' a million acres of land, without a title deed, backed by a government ready to protect the title at all hazards”. [Traducción propia.]

*los mineros del carbón, por ejemplo, estará a cargo de las minas de carbón, no como propietarios, sino como la empresa explotadora [...] la posesión colectiva, copropiedad en interés de la comunidad, tomará el lugar de la propiedad personal llevada a cabo de forma privada con fines de lucro.*¹⁷⁴

Dicho sistema, que deberá estar basado en la autogestión de los trabajadores sobre su propio trabajo y el intercambio de producto de su trabajo, llevará a un sistema económico sin dinero basado en el libre intercambio.

*En el estado actual de la industria, cuando todo es interdependiente, cuando cada rama de la producción se teje con todo lo demás, el intento de reclamar un origen individualista de los productos de la industria es insostenible. Teniendo en cuenta esto, es imposible estimar la proporción de cada uno en las riquezas que contribuyen a amasar y, por otra parte, la posesión común de los instrumentos de trabajo debe traer necesariamente consigo el disfrute en común de los frutos del trabajo común.*¹⁷⁵

En contraste, los anarco-individualistas niegan que el sistema de derecho de uso deba incluir los productos del trabajo de los obreros. En contraparte, los anarco-individualistas proponen que los productos obtenidos del trabajo en las fábricas sean divididos entre los trabajadores —un pago en especie— y de esa manera los trabajadores podrían intercambiarlos libremente por otros que les parecieran de mayor utilidad, eso es un sistema basado en el mercado. Uno de sus argumentos principales es que el capitalismo no es en realidad un sistema de mercado libre, por el contrario, es un sistema en el que el Estado ha provisto de herramientas legales y disposiciones reguladoras para conservar a ciertas esferas del poder económico. Un control basado en la disciplina de la clase trabajadora y ayudas del Estado a la clase dominante, ha llevado a la creación de monopolios, tanto en tierra, dinero, ideas y patentes. En consiguiente, la fuerza y poder del Estado capitalista para salvaguardar esos privilegios es la fuente primordial de la

¹⁷⁴ BERKMAN, Alexander. *What is Anarchism?* London: Ed. Freedom Press, 6ª ed., 2012, p. 217.

“Your watch is your own, but the watch factory belongs to the people [...] Actual use, will be considered the only title —not to ownership but to possession. The organisation of the coal miners, for example, will be in charge of the coal mines, not as owners but as the operating agency [...] Collective possession, co-operatively managed in the interests of the community, will take the place of personal ownership privately conducted for profit”. [Traducción propia.]

¹⁷⁵ KROPOTKIN, Peter. *The conquer of Bread.* Londres: Ed. Penguin Books, 12ª ed, 2005, pp. 45-46.

“[...] in the present state of industry, when everything is interdependent, when each branch of production is knit up with all the rest, the attempt to claim an individualist origin for the products of industry is untenable. Given this, it is impossible to estimate the share of each in the riches which all contribute to amass and, moreover, the common possession of the instruments of labour must necessarily bring with it the enjoyment in common of the fruits of common labour”. [Traducción propia.]

desigualdad económica y de la explotación laboral del hombre por el hombre. *“Esto nos lleva al anarquismo, que puede ser descrito como la doctrina de que todos los asuntos de los hombres deben ser manejados por personas o asociaciones de voluntarios, y que el Estado debe ser abolido”*.¹⁷⁶

Los anarco-individualistas aseguran que la producción de una fábrica es producto del trabajo individual, por ello, se entiende y se acepta que los individuos sean capaces de vender la parte de la producción que usan, si ellos así lo desean. Sin embargo, se niegan los derechos capitalistas para aceptar y favorecer un sistema de “ocupación y uso”. Lo que significa que, si una parcela está sin uso, puede llevarse al uso común, pasaría a ser propiedad comunal y de allí entregarse para su uso individual a quien lo necesite.

En conclusión, de las dos diferencias que marcan el *anarco-individualismo*, la segunda es la más representativa, ya que se teme que al verse obligados a formar parte de una comunidad, los participantes pierdan su propia libertad, una libertad de intercambio con otros iguales.

*El comunismo, mediante la supresión de todos los bienes personales, sólo me presiona hacia atrás aún más en la dependencia de otro, a saber, en la generalidad o de la colectividad [que es] una condición que dificulta mi libre circulación, un poder soberano sobre mí. El comunismo se rebela con razón, contra la presión que experimento de propietarios individuales, pero aún más horrible, es la fuerza que pone en manos de la colectividad.*¹⁷⁷

Pierre Joseph Proudhon también argumentó en contra del comunismo alegando que tanto comunismo como capitalismo se basan en el derecho de propiedad. Los vincula directamente con la idea de autoridad, pues se establece una jerarquía entre el dueño de algo y aquel que nada posee. En general, se plantea esa dificultad, pues la socialización de los medios de producción llevaría a crear, en lo general, algo similar al capitalismo, con la explotación y autoridad del jefe, remplazada únicamente por la “sociedad”. En ese

¹⁷⁶ TUCKER, Benjamin. *Op. Cit.*, p. 98.

“This brings us to Anarchism, which may be described as the doctrine that individuals or voluntary associations should manage all the affairs of men, and that the State should be abolished”. [Traducción propia.]

¹⁷⁷ STIRNER, Max. *The Ego and its own*. Cambridge: Ed. Cambridge University Press, 3ª ed. 2002, p. 257.

“Communism, by the abolition of all personal property, only presses me back still more into dependence on another, to wit, on the generality or collectivity [which is] a condition hindering my free movement, a sovereign power over me. Communism rightly revolts against the pressure that I experience from individual proprietors; but still more horrible is the might that it puts in the hands of the collectivity”. [Traducción propia.]

sentido, la oposición del *anarco-individualismo* es únicamente válida para el Estado o bien para el *comunismo autoritario*.

No menos sofisticada es la tendencia de los que, bajo la cómoda capa del individualismo anarquista, daría la bienvenida a la idea de la dominación [...] Pero los heraldos de la dominación que presumen de practicar el individualismo en el nombre de su ego, el obediente, renunció, o ego inerte de los demás".¹⁷⁸

Este problema es vislumbrado por varios autores, primordialmente Benjamin Tucker, un anarquista fuertemente influenciado por el liberalismo y las ideas del libre mercado, quien también puede y hace frente a los problemas asociados a todas las escuelas del *individualismo abstracto*, particularmente en la aceptación de las relaciones sociales autoritarias como una expresión de la "libertad". Tucker dice que el Estado está marcado por dos cosas: la agresión y "*La asunción de la autoridad sobre un área determinada y todo dentro de ella, ejercido por lo general con el doble propósito de la opresión más completa de sus temas y la extensión de sus límites*"¹⁷⁹, de cualquier manera, tanto el propietario de la tierra como el jefe tienen autoridad sobre un área y sobre todo lo que está dentro.

Sin embargo, se corre el riesgo de que el propietario individual ofrezca el mismo poder que se ha intentado negar al Estado capitalista, un poder y una autoridad opresora. En palabras de Errico Malatesta: "*Los individualistas dan la mayor importancia a un concepto abstracto de la libertad y no toman en cuenta, o no perciben el hecho de que los bienes, la libertad concreta es el resultado de la solidaridad y la cooperación voluntaria*".¹⁸⁰

El salario contribuye a establecer la misma relación entre el jefe y el trabajador como iguales. Cuando esta relación se elimina, se genera la jerarquía, lo que lleva

¹⁷⁸ GALLEANI, Luigi. *The end of Anarchism?* London: Ed. Elephant Editions, 2013, p. 40.

"No less sophisticated is the tendency of those who, under the comfortable cloak of anarchist individualism, would welcome the idea of domination [...] But the heralds of domination presume to practice individualism in the name of their ego, over the obedient, resigned, or inert ego of others." [Traducción propia.]

¹⁷⁹ TUCKER, Benjamin. *Instead of a Boo*. New York: Ed. Elibron Classics, 2005, p. 22.

"The assumption of authority over a given area and all within it, exercised generally for the double purpose of more complete oppression of its subjects and extension of its boundaries". [Traducción propia.]

¹⁸⁰ MALATESTA, Errico. *The Anarchist Revolution, polemical articles 1924-1931*. Londres Ed Freedom Press, 1995, p. 45.

"The individualists, give the greatest importance to an abstract concept of freedom and fail to take into account, or dwell on the fact that real, concrete freedom is the outcome of solidarity and voluntary co-operation". [Traducción propia.]

indudablemente a una situación de desigualdad propia del Estado capitalista. En fin, la discusión más grande está basada en la idea de la propiedad individual, sus límites y posibles consecuencias.

La propiedad de los bienes de consumo representan una extensión de la personalidad [del trabajador], que se refiere a la propiedad de los medios de producción y la libre disposición de sus productos como la garantía por excelencia de la autonomía del individuo. El entendimiento es que tal propiedad se reduce a la oportunidad de desplegar (como individuos, parejas, grupos familiares, etc.) la trama necesaria de suelo o de la maquinaria de producción para satisfacer las necesidades de la unidad social, con la condición de que el titular no se transfiere a otra persona o responder a los servicios de alguien más al volver a utilizarla.¹⁸¹

Para muchos, es una forma muy racional y falaz de entender el producto como parte del individuo o, hasta cierto punto, un esfuerzo radical por no enfrentarse a un temor de carestía, ya que la propiedad privada es un privilegio y, desde luego, siempre existe un miedo incansable a lo desconocido, la incertidumbre de no tener nada y depender en mayor medida de otros. Por ello, el *anarco-individualismo* basa su teoría en las capacidades individuales para la sobrevivencia y eso requiere de ciertas posesiones en los medios de producción.

II.2.7 Mutualismo

El *mutualismo* es una más de las vertientes del pensamiento libertario, un punto medio entre el *anarquismo-comunista* y el *anarco-individualismo*, cuya diferencia es la cercanía al libre mercado y su pensamiento a propósito de la propiedad privada.

Su intención es crear una sociedad que desea un aquí y un ahora, basada en organizaciones de cooperación y ayuda mutua voluntarias, sin esperar a la revolución. El

¹⁸¹ARMAND, Emile. *Individualist Anarchism, the selected works of Emile Armand*. Toronto: Ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2005, pp. 147-148.

“Ownership of the consumer goods representing an extension of [the worker's] personality, regards ownership of the means of production and free disposal of his produce as the quintessential guarantee of the autonomy of the individual. The understanding is that such ownership boils down to the chance to deploy (as individuals, couples, family groups, etc.) the requisite plot of soil or machinery of production to meet the requirements of the social unit, provided that the proprietor does not transfer it to someone else or reply upon the services of someone else in operating it”. [Traducción propia.]

mutualismo hace énfasis en la necesidad de crear una sociedad mejor dentro de la ya existente evitando, mientras sea posible, la confrontación contra el Estado. También es identificado como *anarquismo evolucionario* y, en ocasiones, criticado como reformista. Para Swartz es: “*Un sistema social basado en la igualdad de libertades, la reciprocidad y la soberanía del individuo sobre sí mismo, sus asuntos y sus productos, realizados a través de la iniciativa individual, la libre contratación, cooperación, competición y la asociación voluntaria por la defensa contra la invasión y la protección de la vida, la libertad y la propiedad de lo no-invasivo*”.¹⁸²

Las ideas surgen del pensamiento de Pierre Joseph Proudhon mientras una economía mutualista iba creciendo dentro de la economía estatal, hasta que la primera fue absorbida por la que conocemos ahora, incluso la diferencia entre lo público y lo privado fue también remarcada. La mejor forma de explicar el *mutualismo* proviene de Ostergaard, en su contribución al *Diccionario del Pensamiento Marxista*.

[...] Argumentó que los hombres que trabajan deben emanciparse, no por la política, sino por medios económicos a través de la organización voluntaria de su propio trabajo —un concepto al que se adjunta valor redentor—. El sistema propuesto de intercambio equitativo entre los productores autónomos, organizados de forma individual o en asociación y financiados por crédito libre fue llamado “mutualismo”. Las unidades del orden social radicalmente descentralizada y plural que estaban previstas para ser vinculadas a todos los niveles mediante la aplicación de ‘principio federal’.¹⁸³

Para algunos de ellos, es importante ver esta diferencia como fundamental, pues no se acepta la idea de que se pueda sustituir un sistema viejo por uno nuevo. La idea es la transformación paulatina de esos sistemas. Sin embargo, se acepta el control democrático si la naturaleza de la producción lo requiere, pero no es una finalidad por sí misma. Aunque plantean el intercambio de bienes y productos, niegan que este deba ser

¹⁸² SWARTZ, Clarence Lee. *What is Mutualism?* New York: Ed. Modern Publishers, 1945, p. 87.

“A social system based on equal freedom, reciprocity, and the sovereignty of the individual over himself, his affairs, and his products, realized through individual initiative, free contract, cooperation, competition, and voluntary association for defence against the invasive and for the protection of life, liberty and property of the non-invasive”. [Traducción propia.]

¹⁸³ OSTERGAARD, G en Bottomore, Tom. *Dictionary of Marxism Thought*. Oxford, Inglaterra: Ed. Blackwell, 2011, p. 21.

“[...] he argued that working men should emancipate themselves, not by political but by economic means, through the voluntary organization of their own labour —a concept to which he attached redemptive value. His proposed system of equitable exchange between self-governing producers, organized individually or in association and financed by free credit, was called ‘mutualism’. The units of the radically decentralized and pluralistic social order that he envisaged were to be linked at all levels by applying ‘the federal principle’”. [Traducción propia.]

coercitivo, sino basado en la libre cooperación, el libre intercambio o la ayuda mutua. “*El "mercado", en el sentido de intercambios de trabajo entre productores, es un concepto profundamente humanizador y liberador. A lo que nos oponemos es a la comprensión convencional de los mercados, ya que la idea ha sido cooptada y corrompida por el capitalismo de estado*”.¹⁸⁴

Su visión general es una sociedad en la cual la economía es organizada alrededor del libre mercado y el intercambio entre productores. La producción es llevada a cabo principalmente por artesanos, campesinos o granjeros autónomos, así como pequeñas cooperativas de productores y empresas grandes bajo control obrero y cooperativas de consumidores. En la medida en la que el trabajo asalariado todavía existe, la aniquilación de los privilegios estatales será el resultado como parte natural del salario del trabajador, siendo este el poseedor total del producto de su trabajo.

Como puede pensarse, el *mutualismo* tiene mayor injerencia y aceptación en los Estados Unidos de América por la tradición política de esta nación que, independientemente de los postulados anarquistas, se enfoca más a una visión y necesidad de tenencia, de posesión. La necesidad de tener algo es, sin duda, un mecanismo de seguridad, pero al mismo tiempo es un problema que puede generar acumulación.

¹⁸⁴ CARSON, Kevin; *Definition of Mutualism*, <http://www.ozarkia.net/bill/anarchism/misc/CarsonMutualism2.html> [Consulta: 12 enero de 2015.]

“The "market," in the sense of exchanges of labor between producers, is a profoundly humanizing and liberating concept. What we oppose is the conventional understanding of markets, as the idea has been coopted and corrupted by state capitalism” [Traducción propia.]



Fig. 25: Relaciones entre grupos anarquistas y el movimiento sindicalista obrero.

II.2.8. Neozapatismo

Es importante recalcar que los propios neozapatistas no se consideran a sí mismos como anarquistas. Para ellos, el concepto de *zapatismo* —“su zapatismo”— es nuevo y diferente. Sin embargo, desde la perspectiva libertaria, se encuentran muchas ideas que conjuntan el *anarco-comunismo*, el *anarco-colectivismo*, el *anarco-ecologismo*, la *autonomía*, el *anarco-sindicalismo*, el *social-anarquismo*, el *marxismo libertario* y el *socialismo libertario*.

Es reciente el proceso de consolidación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) como una estructura político-filosófica fundamental en el pensamiento ácrata. No debemos olvidar que las bases políticas del EZLN son marxistas-leninistas-maoístas. Desde el alzamiento armado en el Estado de Chiapas (México) en el año 1994, su postura política y pensamiento filosófico ha cambiado conforme a la *praxis*.

La relevancia del *neozapatismo* en el mundo contemporáneo radica en que es uno de los procesos filosóficos y prácticos reales, el tiempo y el espacio perfectos en el que se integran pensamiento y actividad. La 1ª Declaración de la Selva Lacandona¹⁸⁵ es una declaración de guerra que sigue los protocolos para cuerpos y grupos beligerantes en la que demuestran que existe un pensamiento militar, revolucionario, humanitario —en el sentido estricto de entregar heridos y el trato con prisioneros de guerra—, un sentido de justicia buscando y ordenando la realización de juicios y la salvaguarda de los recursos naturales. este último es un dato relevante y poco mencionado actualmente, pero la visión política del EZLN contemplaba ya desde 1994 la importancia de ello. Las prácticas notables que posee el *neozapatismo* se apoyan de teorías económicas que luchan contra el neoliberalismo o capitalismo global.

La economía dentro de las comunidades indígenas zapatistas está basada en el *colectivismo* usando el modelo de cooperativas con algunos matices del *sindicalismo*. Esto significa que el producto principal es propiedad colectiva. Toda actividad económica es local y autosustentable, y algunos de sus productos son vendidos internacionalmente como medio de obtención de recursos. Un modelo ejemplar son las Cooperativas de Café Zapatistas por las cuales se obtiene el mayor número de recursos internacionales para el *movimiento zapatista*.¹⁸⁶ Otra de las prácticas fundamentales del movimiento y su fuerza para la resistencia contra el neoliberalismo es la búsqueda de las prácticas horizontales de la autonomía y de la ayuda mutua. Las comunidades zapatistas se continúan construyendo a partir de un sistema propio de salud, educación y de agricultura ecológica.

Las cooperativas son dirigidas por la asamblea general de sus trabajadores, la cual es convocada por lo menos una vez al año y cambia sus miembros cada tres años; mediante la operación de dichas cooperativas, los trabajadores no dependen de mercados locales o globales. Así mismo, la organización colectiva y redes de solidaridad de diversos grupos permite a los miembros de las cooperativas tener recursos suficientes para ofrendarse como un salario digno que se incrementa cada año. Los trabajadores obtienen acceso a las estructuras comunes, así como apoyo técnico. Dichas cooperativas destinan parte de sus ganancias a los diversos programas autónomos de las comunidades, ya sean de educación, salud o para infraestructura.

¹⁸⁵ EJÉRCITO Zapatista de Liberación Nacional. *Declaración de la Selva Lacandona*. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primer-declaracion-de-la-selva-lacandona/> [Consulta: 22 septiembre, 2015.]

¹⁸⁶ Se puede obtener más información en las páginas web de la distribución internacional en http://tangoitalia.com/zapatistas/cafe_distribution_en.htm.

Los neozapatistas plantean la teoría de que estamos viviendo la Cuarta Guerra Mundial, ya que la “Tercera Guerra Mundial” fue lo que se conoce como la Guerra Fría y abarca desde la bomba de Hiroshima, en 1945, hasta 1985-1990. La *Tercera Guerra Mundial* es una gran guerra que se compone de guerras locales en la que los países dominantes, Estados Unidos por un lado y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas por el otro, así como sus países satélite se ocuparon de la conquista reorganización de territorios y administración de las nuevas colonias.

*Después de las superpotencias y de los periféricos estaban los espectadores y las víctimas, o sea el resto del mundo. No siempre las dos superpotencias se peleaban de frente. A menudo lo hacían por medio de otros países. Mientras las grandes naciones industrializadas se sumaban a uno de los dos bloques, el resto de los países y de la población aparecían como espectadores o como víctimas. Lo que caracterizaba esta guerra era: uno, la carrera armamentista y dos, las guerras locales.*¹⁸⁷

La siguiente batalla por la humanidad se lleva a cabo en un terreno diferente. El triunfo de la guerra anterior debería haber dejado un mundo unipolar, una sola nación que dominase al mundo sin alguna otra que se le opusiese, pero para conseguirlo el mundo debe transformarse. La globalización es el resultado natural de un mundo con un enemigo destruido, un mundo conquistado y que precisa mantenerse todo bajo las mismas pautas de información. Se recurre a la informática que destruirá las barreras geográficas para ciertos aspectos, esa fuente de información y comunicación gestionará un mundo global y único.

Los zapatistas hablan de la Cuarta Guerra Mundial como el Neoliberalismo, el proceso por el cual se conquistarán territorios y destruirán enemigos de una forma global. EL problema es que al no haber un enemigo claro y preciso que pueda presentarse como tal y poder destruirlo, cualquier idea que salga del entorno que el neoliberalismo considera como posible, se convierte en un enemigo.

El problema es qué territorios se conquistan y reorganizan y quién es el enemigo. Puesto que el enemigo anterior ha desaparecido, nosotros decimos que ahora el enemigo es la humanidad. La Cuarta Guerra Mundial está destruyendo a la

¹⁸⁷ MARCOS, Subcomandante. *La Cuarta Guerra Mundial ha empezado*. <https://www.jornada.com.mx/2001/10/23/per-lacuarta.html> [Consulta: 5 agosto, 2016.]

humanidad en la medida en que la globalización es una universalización del mercado, y todo lo humano que se oponga a la lógica del mercado es un enemigo y debe ser destruido. En este sentido todos somos el enemigo a vencer: indígenas, no indígenas, observadores de los derechos humanos, maestros, intelectuales, artistas. Cualquiera que se crea libre y no lo está.¹⁸⁸

Es de mucha relevancia entender el proceso globalizador como una base para la implementación del neoliberalismo sin fronteras en el que el flujo de dinero se da sin obstáculos. En consecuencia, es importante ver lo que el neoliberalismo está haciendo al mundo: está destruyéndolo. El proceso actual es una guerra entre conservar y producir, es un mecanismo en el que, para que el flujo de dinero continúe, debe destruirse para poder construir después. Se destruyen pueblos, comunidades, identidades y todo aquello existente para generar un nuevo orden en el cual todo lo nuevo se convierte en algo destinado o dirigido por las leyes del mercado. Eso es lo que marcará la globalización: millones de personas iguales buscando consumir lo mismo, sin alternativas que el mercado no pueda controlar.

Con base en este pensamiento, la visión neozapatista lleva a reflexionar sobre cómo por medio de la resistencia se encuentra la recuperación de lo local, la producción y consumo relacionado a lo temporal y geográfico.

La forma de gobierno que establecieron en lo que se llaman Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ) es totalmente anarquista. Todas las decisiones son tomadas de manera descentralizada y por democracia directa de manera autónoma. La meta original de dicho método era garantizar la autonomía de cada comunidad indígena del país, sin que el gobierno federal tuviese ninguna injerencia en sus asuntos. Dentro del consejo, puede ser votado o discutido cualquier asunto que se proponga, todas las decisiones son tomadas por mayoría de votos, no existe ningún límite en quien puede gobernar o quien puede votar y el voto de los niños es igual de válido que cualquier otro. Los representantes de cada MAREZ son parte de una asamblea mayor, que es lo que se conoce como Juntas del Buen Gobierno.

Los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas gobiernan en varias zonas de la Chiapas rebelde. Las asambleas generales se reúnen una vez por semana para escuchar

¹⁸⁸ *Ibidem.*

y solucionar las necesidades de la comunidad. Los delegados son electos en la asamblea, pueden ser revocados en cualquier momento y se basa en una rotación de cargo. De esta manera, se busca que la gente, en su mayoría, pueda tener acceso a esos cargos de representación.

Es relevante decir que las fuerzas milicianas del EZLN no tienen ninguna injerencia dentro de la organización de los MAREZ o las Juntas del Buen Gobierno. Las fuerzas revolucionarias son únicamente la vanguardia del movimiento. En lo general, ningún miembro de las fuerzas armadas revolucionarias posee poder político dentro de los gobiernos civiles.

La filosofía política neozapatista incluye una de las corrientes feministas de mayor ímpetu, impulsadas por la comandante Ramona y la comandante Elisa en los años noventa. Es prioritario tomar en cuenta que un tercio de los milicianos activos del grupo revolucionario son mujeres y se calcula que la mitad de las fuerzas de apoyo insurgentes son mujeres también.

Un aspecto fundamental es que las mujeres mayas han tenido que repensar y reconfigurar el pensamiento feminista desde su propia cosmovisión, fuera de los parámetros occidentales de la mujer europea blanca, desde el cual está formulado el pensamiento feminista. Como enuncia Soneile: *“Basándose y navegando por las ideologías occidentales, preservando y tratando de recuperar algunas tradiciones indígenas [...] que han sido erosionadas con la imposición de la cultura occidental dominante y la ideología”*.¹⁸⁹

El feminismo indígena está buscando y apostando por dar fuerza a los pueblos indígenas mientras observan su herencia ancestral y usan algunas ideas del feminismo de occidente. Las mujeres zapatistas entienden su lucha como un proceso de lucha colectiva dentro del *zapatismo* por su comunidad y por el resto de las personas dentro del país y, ahora, extendiéndolo por otras latitudes. Por ejemplo, alguno de los efectos del capitalismo occidental es que deja menor flexibilidad dentro de los roles de trabajo y género.

¹⁸⁹ SONEILE, Hymn. “Indigenous Feminism in Southern Mexico”, *The International Joournal of Illich Studies* 2, Penn State University. <https://journals.psu.edu/illichstudies/article/view/59276/59001> [Consulta: 19 Septiembre, 2016.]

“Draw on and navigate Western ideologies while preserving and attempting to reclaim some indigenous traditions [...] which have been eroded with the imposition of dominant western culture and ideology”. [Traducción propia.]

Se ha analizado que la entrada de las mujeres indígenas a la economía monetaria hace que su trabajo doméstico y de subsistencia sea cada vez más prescindible para la reproducción de la fuerza laboral y, por lo tanto, reduce el poder de las mujeres dentro de la familia. Los hombres indígenas se han visto obligados por la necesidad de ayudar a mantener a la familia en el sistema económico capitalista globalizado que favorece el trabajo económico remunerado y al mismo tiempo depende de la subordinación femenina y el trabajo de subsistencia no remunerado. Estos ideales son internalizados por muchos trabajadores e importados a las comunidades.¹⁹⁰

El feminismo indígena ha conseguido un mayor acercamiento con la mujer mestiza. Después de los primeros seis meses del levantamiento armado zapatista, se llevó a cabo la Primera Convención Estatal de las Mujeres. Otros seis meses más tarde, la Convención Nacional de las Mujeres se realizaría en la ciudad de Querétaro. En el Encuentro Nacional de Mujeres Indígenas de 1997 se discutió mucho la relación con la mujer mestiza.¹⁹¹

El EZLN fue la primera guerrilla en la historia en abanderar la liberación de la mujer como uno de sus bastiones principales de lucha. La Mayora Ana María fue una de las creadoras de la Ley Revolucionaria de las Mujeres y una de las estrategas en la toma de San Cristóbal de las Casas en la madrugada del año 1994. Sin embargo, fueron la Comandanta Susana y la Comandanta Ramona quienes hicieron la labor de promoverla durante varios meses antes del levantamiento para poder conseguir que se incorporara a la base de lucha del grupo rebelde.¹⁹²

Primero: Las mujeres, sin importar su raza, credo, color o filiación política tienen derecho a participar en la lucha revolucionaria en el lugar y grado que su voluntad y capacidad determinen.

Segundo: Las mujeres tienen derecho a trabajar y recibir un salario justo.

Tercero: Las mujeres tienen el derecho a decidir el número de hijos que pueden tener

¹⁹⁰ *Ibidem.*

“Indigenous women’s entry into the money economy has been analyzed as making their domestic and subsistence work evermore dispensable to the reproduction of the labor force and thus reducing women’s power within the family. Indigenous men have been forced by the need to help provide for the family in the globalized capitalist economic system that favors paid economic labor while depending on female subordination and unpaid subsistence labor. These ideals are internalized by many workers and imported back into the communities” [Traducción propia.]

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹² MARCOS, Sylvia. *Actualidad y cotidianidad: La ley revolucionaria de Mujeres del EZLN.* https://www.vientosur.info/IMG/pdf/la_ley_revolucionaria_de_mujerescideci.pdf [Consulta: 7 Septiembre, 2016.]

y cuidar.

Cuarto: Las mujeres tienen derecho a participar en los asuntos de la comunidad y tener cargo si son elegidas libre y democráticamente.

Quinto: Las mujeres y sus hijos tienen derecho a atención primaria en su salud y alimentación.

Sexto: Las mujeres tienen derecho a la educación.

Séptimo: Las mujeres tienen derecho a elegir su pareja y a no ser obligadas por la fuerza a contraer matrimonio.

Octavo: Ninguna mujer podrá ser golpeada o maltratada físicamente ni por familiares ni por extraños. Los delitos de intentos de violación o violación serán castigados severamente.

Noveno: Las mujeres podrán ocupar cargos de dirección en la organización y tener grados militares en las fuerzas armadas revolucionarias.

*Décimo: Las mujeres tendrán todos los derechos y obligaciones que señalan las leyes y reglamentos revolucionarios.*¹⁹³

La lucha contra la globalización se realiza desde una postura local, por ello, la cosmovisión maya es de suma importancia. Una de las luchas más fuertes y de las principales es el reconocimiento de la cultura y tradiciones indígenas como forma legal y real de vida, algo que occidente no puede aceptar.

Esos son los cambios que han realizado en los territorios que controlan desde 1994. Los programas de educación y salud no sólo se imparten en sus lenguas originarias, sino que poseen material didáctico propio, con sus ideas y serias críticas a los conceptos dominantes de individualismo, competencia, consumismo y propiedad privada, y se hacen mayores esfuerzos por inculcar valores de comunidad y solidaridad. Se promueve en lo general la cultura local, siempre y cuando esta no se presente como una imposición sobre otra cultura y permanezca abierta a la crítica.

¹⁹³ Comandancia General, EZLN. “Ley Revolucionaria de Mujeres”, *El Despertador Mexicano*, Órgano Informativo del EZLN, México, No. 1, diciembre 1993.

Otra de las características es el internacionalismo, la solidaridad y apoyo a diferentes causas. Como ejemplo tenemos el pueblo Palestino y algunos comunicados compartiendo ideas del comandante Ernesto “Ché” Guevara, así como algunas políticas marxistas leninistas del gobierno cubano.

En conclusión, podemos apreciar que el *neozapatismo* tiene una serie de posicionamientos de diferentes partes del pensamiento anarquista. Podemos mencionar el *cooperativismo* y el *mutualismo* en su organización social y en el uso de una divisa. Sin embargo, en la forma de organización laboral, toma partes del *anarco-sindicalismo* ya que son autónomos, pero se conservan órganos de gobierno con formas totalmente diversas de elección. Las preocupaciones del *neozapatismo* por temas fundamentales lo ponen dentro del *anarco-feminismo* y el *anarco-ecologismo*. En fin, es sumamente complicado definirlo, pues su pensamiento se ha encontrado con transformaciones a partir de la práctica y de la resistencia.

II.3 Las prácticas libertarias

Las formas en las que el anarquismo busca la presencia y divulgación de sus ideas son muy variables. El anarquismo reconoce múltiples formas de acción, sin embargo, debemos recordar que la principal divergencia se da en la búsqueda del establecimiento de la anarquía a través de la práctica revolucionaria.

A finales del siglo XX, el ataque del capitalismo contra los sectores disidentes de la sociedad se da de una manera mucho mayor y se genera una respuesta radical a este tipo de agresión: el *anarquismo insurreccionalista*, una teoría, práctica y tendencia a la acción insurreccional para los libertarios. Su crítica se basa en la extrema organización de los grupos anarquistas, tanto sindicatos y organizaciones, que tienen un programa político y reuniones y congresos periódicos. Los insurreccionalistas abogan por una organización menos formal basada en grupos de afinidad buscando siempre la lucha permanente de clases, atacándolas y rehusándose a negociar o comprometerse con clases enemigas.

Explicamos esto considerando que la revolución y la insurrección son cosas diferentes. La revolución consiste en un giro de las condiciones prevalecientes en el

Estado o la sociedad, lo que la transforma en un acto político y social. La insurrección es considerado un acto aunado a la revolución, pero es un acto independiente, un mecanismo de alzamiento, de rebeldía de los individuos sin un entendimiento total de lo que sucederá

La revolución se dirige a nuevos ajustes; la insurrección nos conduce ya no a dejarnos dispuestos, sino para organizarnos nosotros mismos, y no pone ninguna esperanza en "instituciones". No es una lucha contra lo establecido, ya que, si prospera, será el colapso de lo establecido; es sólo una luz de trabajo de mí fuera de lo establecido. Si abandono lo establecido, está muerto, se descompone. Ahora, como mi objeto no es el derrocamiento de un orden establecido, pero mi elevación por encima de ella, mi propósito y acción no son políticos o sociales, sino (como dirigida hacia mí y para mí lo propio solo) propósitos y acciones egoístas.¹⁹⁴

Básicamente, es una crítica a pensar demasiado y actuar poco, por ello es que una teoría que basa sus formas de pensamiento en la práctica es duramente criticada cuando se deja de lado la filosofía.

La relevancia de establecer las diferencias entre la revolución y la insurrección han llevado al anarquismo moderno a marcar pautas de acción, con las que no se suele llegar a un acuerdo con posturas más clásicas libertarias. Sin embargo, una filosofía política anarquista no puede por sí misma atarse a ningún dogma, pues deja abierta la posibilidad de nuevas formas de actuación, por ejemplo, *"La federación italiana cree que el hecho insurreccional, destinado a afirmar los principios socialistas por acción, es el medio más eficaz de propaganda"*.¹⁹⁵ La afirmación del pensamiento sobre la acción es siempre algo fundamental dentro del conocimiento humano, ¿qué relevancia tiene el pensar en algo si al final, no nos es posible vislumbrarlo en la acción? ¿Qué tan cercano a la realidad es lo que se piensa?

Entre los años de 1880 y 1890 con perspectivas hacia una inminente revolución que se oponía al movimiento oficialista de los trabajadores, el cual se encontraba en ese entonces en formación. Nos referimos con ello a la social democratización del movimiento

¹⁹⁴ STIRNER, Max; *Op. Cit.*, p. 420-421.

¹⁹⁵ Anónimo. "Propaganda by deed", *Workers Solidarity* No. 55, 1998.

"The Italian federation believes that the insurrectional fact, destined to affirm socialist principles by deed, is the most efficacious means of propaganda". [Traducción propia.]

social (institucionalización). Una oposición a la lucha política desde las instituciones estatales coexistía con las huelgas que buscaban únicamente un incremento salarial o alguna mejora laboral, como podía ser la jornada de ocho horas. Era una búsqueda por el control total de los medios de producción, no por una mejoría.

Esta tendencia violenta llevó a un plano no sólo anti-sindicalista, sino también a una fuerza anti-reformista y anti-organizacional. Dentro de esta tendencia, sus partidarios han manifestado su energía en favor de la agitación de los desempleados, por la expropiación de productos alimenticios y de otros artículos, así como por las huelgas expropiatorias y, en casos extremos, el uso de algunos actos de presión violenta para la recuperación individual.

Algunos de los grupos más relevantes anti-síndico-anarquistas y antianarco-comunistas se convirtieron en partidarios del terrorismo económico, sobre todo en Francia donde algunos se agruparon alrededor de Sebastien Faure *Le Libertaire*. Muchas prácticas que vinieron de la ilegalidad —bombas anarquistas y asesinatos específicos, así como ladrones anarquistas (reapropiación individual)— se convirtieron en valores para expresar desesperación y un personal y violento rechazo a una sociedad intolerable; lo que deseaban con mayor ahínco era ser ejemplo y una invitación personal a la revuelta.

Los actos de rebelión pueden ser individuales y están dirigidos a iniciar una insurrección de masas que concluya en una revolución. Algunos de los activistas de este pensamiento fueron Johann Most,¹⁹⁶ Luigi Galleani,¹⁹⁷ Victor Serge,¹⁹⁸ entre otros.

No queremos programas tácticos y, consecuentemente, no queremos organización. Una vez establecido el objetivo, la meta que sostenemos, nos vamos cada anarquista libre para elegir los medios que su sentido, su educación, su temperamento, su espíritu de lucha le sugieren lo mejor. No formamos programas fijos y no formamos

¹⁹⁶ Johann Joseph “Hans” Most fue un pensador germano-estadounidense, político, editor, orador y activista anarquista. Un fundador del concepto de “propaganda por el hecho”.

¹⁹⁷ Luigi Galleani fue un anarquista italiano activo en los Estados Unidos de 1901 a 1919 y es considerado como un anarquista insurreccionalista. Conocido por su reivindicación de la “propaganda por el hecho”. De 1914 a 1932 seguidores de Galleani en los Estados Unidos llevaron a cabo una serie de ataques con bombas e intentos de homicidio de personas considerados enemigos de clase. Después de la deportación a Italia de Galleani en 1919, sus camaradas realizaron el famoso ataque con bomba en Wall Street en 1920 con 45 kg., de dinamita y más de 230 kg., de material de metralla.

¹⁹⁸ Victor Lvovich Kibalchich, revolucionario y escritor ruso. Anarquista que se incorporó con los bolcheviques cinco meses después de su llegada a San Petersburgo en enero de 1919. Más tarde, trabajó como periodista, editor e interprete para el Comintern. Siempre fue crítico con el sistema stalinista y así se mantuvo hasta su muerte. Es recordado por sus *Memorias de un Revolucionario* y sus siete novelas cronológicas sobre vidas de algunos revolucionarios.

*partidos pequeños o grandes. Pero nos unimos de forma espontánea y no con criterios permanentes, sino de acuerdo con afinidades momentáneas para un propósito específico. Nosotros cambiamos constantemente estos grupos tan pronto como la finalidad para la que nos habíamos asociado deja de existir y surgen otros objetivos y necesidades a desarrollar que nos empujan a buscar nuevos colaboradores, personas que piensan igual que nosotros en esa circunstancia específica.*¹⁹⁹

Las formas de pensar no son antagonistas. Los insurreccionalistas no se oponen a formas de organización, simplemente no coinciden con ellas, es ese básicamente el concepto de urgencia. El EZLN surge como un grupo insurreccionalista con una declaración de guerra, pero con el tiempo se convierte en una organización más de índole anarco-comunista, por sus mecanismos de gobierno. Claro, eso después de haber liberado por medio de la fuerza una zona relevante del territorio mexicano.

La fuerza que cobró el movimiento insurreccionalista en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se dio por las críticas al autoritarismo de las organizaciones que dieron lugar a las batallas por la liberación y contra el fascismo. Estos grupos eran herederos de organizaciones militares y/o clandestinas que requerían un alto control del flujo de la información y de una estricta disciplina, principalmente durante los años setenta. El movimiento crece hasta que, en el año de 1993, el anarco-insurreccionalista Alfredo Bonanno²⁰⁰ escribió una convocatoria para la creación de la Internacional Insurreccionalista Anti-autoritaria que coordinara esfuerzos y propuestas en la zona del Mediterráneo. Hablamos del periodo de la caída del bloque comunista y la guerra civil de la ex República de Yugoslavia.

Para muchos, la efervescencia del *insurreccionalismo* surge a finales del siglo XX, exactamente en el año 1999, cuando se dio la primera refriega contra la globalización en

¹⁹⁹CIANCABILLA, Giuseppe. *Against organization*. <https://theanarchistlibrary.org/library/giuseppe-ciancabilla-against-organisation> [Consulta: 21 agosto, 2013.]

“We don't want tactical programs, and consequently we don't want organization. Having established the aim, the goal to which we hold, we leave every anarchist free to choose from the means that his sense, his education, his temperament, his fighting spirit suggest to him as best. We don't form fixed programs and we don't form small or great parties. But we come together spontaneously, and not with permanent criteria, according to momentary affinities for a specific purpose, and we constantly change these groups as soon as the purpose for which we had associated ceases to be, and other aims and needs arise and develop in us and push us to seek new collaborators, people who think as we do in the specific circumstance”. [Traducción propia.]

²⁰⁰ Alfredo Maria Bonanno es uno de los más importantes teóricos de anarquismo insurreccional contemporáneo. Escribió ensayos como *EL Placer Armado*, gracias al cual fue encarcelado por el gobierno italiano por 18 meses. Es editor de Ediciones Anarquistas y algunas otras publicaciones. Involucrado en el movimiento libertario por más de treinta años.

el mundo. La huelga estudiantil de la Universidad Nacional Autónoma de México (1999-2000) y el sitio de Seattle contra la Organización Mundial de Comercio y las tácticas del Black Block²⁰¹ se popularizaron como parte de la teoría de propaganda por el hecho.

En la activación de la insurgencia, una activación de vida de guerrilla, es estratégicamente necesario el uso de identidades y roles. Por desgracia, el contexto de las relaciones sociales da a estos roles e identidades la facultad de definir al individuo que intenta utilizarlos. Así que, Feral Faun se convirtió en un anarquista... un escritor... un influenciado por Stirner, postsituacionista, anti-civilización teórico... si no en mis propios ojos, al menos a los ojos de la mayoría de las personas que 'han leído mis escritos'.²⁰²

Este acercamiento a la teoría anarco-insurreccionalista tuvo influencia en Chile en 2008 después de que el Frente Anarquista Revolucionario colocase varias bombas. También hicieron relevante la influencia que tienen de Alfredo Bonanno, Wolfi Landstreicher y otros textos insurreccionalistas anónimos. El mismo año, en los disturbios por la crisis económica en Grecia y las disputas entre grupos anarquistas asociados al Black Block contra el grupo fascista de *Χρυσή Αυγή*²⁰³, este enfrentamiento llegó a peleas reales y conflictos directos entre anarquistas y fascistas. Estos últimos asesinaron y golpearon a anarquistas a quienes acusaron de robar computadoras de la universidad en un evento que organizaban. Anarquistas-insurreccionales quemaron sus oficinas en Thessaloniki.

Estableceremos los puntos básicos de la teoría anarco-insurreccionalista, ya que esta sirvió para establecer varias formas de actuar en procesos diferentes del arte contemporáneo.

El concepto de ataque es el corazón del pensamiento insurreccionalista. Siempre y cuando se vea esa acción como parte de un pensamiento, es decir, que se actúa

²⁰¹ El Black Block es un grupo de afinidad y de acción directa. Sin una organización firme o rígida, el Black Block es una organización efímera y orgánica, que se reúne y trabaja a partir de eventos concretos, se reúnen en eventos o acciones específicas. Su organización es horizontal y orgánica.

²⁰² FAUN, Feral. *Feral Revolution and other essays*. <http://theanarchistlibrary.org/library/feral-faun-essays#toc10> [Consulta: 22 mayo 2015.]

“In the game of insurgence —a lived guerilla war game— it is strategically necessary to use identities and roles. Unfortunately, the context of social relationships gives these roles and identities the power to define the individual who attempts to use them. So I, Feral Faun, became... an anarchist... a writer... a Stirner-influenced, post-situationist, anti-civilization theorist... if not in my own eyes, at least in the eyes of most people who've read my writings”. [Traducción propia.]

²⁰³ Amanecer dorado ha sido descrito por muchos como una organización y partido político neonazi y de tendencia fascista.

para ejemplificar, convencer, mostrar y divulgar diferentes caminos hacia la insurrección.

Insurrección y revolución. La revolución es vista como un acto concreto, el cual debe ser construido a través de la práctica diaria y de modestos intentos de generar situaciones y acciones liberadoras. Estas modestas prácticas son insurrecciones. En ellas, el levantamiento de los más excluidos y explotados de la sociedad y una minoría políticamente sensible abren el camino a una participación de los estratos de los explotados y permite un flujo de rebelión que llevaría a la revolución.

El autogobierno de la lucha. Aquellos que son parte de la lucha lo hacen de una manera autónoma en sus decisiones y sus acciones. Este modelo se opone a la idea de una organización o cualquier forma de control de la lucha. De esta misma manera, se evita que exista una desventaja y oportunismo en que un particular pueda tener ventajas personales, ya que el control de una organización es fácil de asumir por su forma jerárquica.

Grupos temporales de afinidad. No es acerca de negar la organización, sino de realizarla bajo condiciones concretas de acción. Metas concretas que, cuando se ven cumplidas, aniquilan por sí mismas la función del grupo, lo que le lleva a su desaparición o a la búsqueda de un nuevo objetivo sin la necesidad de tener a todos sus miembros y con una organización más orgánica.

La trascendencia en la dicotomía entre el individuo y el resto de la sociedad. La insurrección empieza con el deseo de cada individuo de romper con las circunstancias en las que se encuentra, así como el deseo de reapropiarse de la capacidad de crear su propia forma de vivir y de relacionarse bajo el entendimiento de que ese potencial sólo puede ser adquirido en igualdad de circunstancias en la sociedad.

II.3.1 La acción directa

La acción directa es un mecanismo de búsqueda de solución de conflictos. Se trata de evitar el uso de intermediarios para resolverlos. También puede ser usada para vislumbrar o mostrar a los demás dicho problema. Estas actividades pueden incluir acciones violentas y no-violentas y suelen estar dirigidas a personas, grupos o propiedad consideradas perjudiciales por parte de los participantes.

*Cualquier acción que deja de lado los reglamentos, los representantes y autoridades para lograr las metas es directamente la acción directa. En una sociedad en la que el poder político, el capital económico y el control social están centralizados en las manos de una élite, ciertas formas de acción directa se desaniman, por decir lo menos [...] para cualquier persona que quiere tomar el control de su vida y aceptar responsabilidad por su parte en la determinación del destino de la humanidad.*²⁰⁴

Esta perspectiva suele ser muy complicada para el ciudadano común que ha vivido constantemente en un estado de cautividad y en una sumisión constante. La acción directa representa un mecanismo de toma de control inmediato; construir un plan en la mente y no sólo observar cómo este se lleva a cabo, sino que, además, se es parte de él, lo cual lo convierte en una genial experiencia. En la gestión se pueden ver los resultados de esa actividad y propuestas. Es concretamente una forma de empoderamiento de los individuos.

*La práctica de la acción directa significa actuar directamente para satisfacer las necesidades, en lugar de la retransmisión de los representantes o elegir entre las opciones prescritas. Hoy en día, el término se aplica comúnmente para el uso de tácticas ilegales de protesta para presionar a los gobiernos y corporaciones para tomar ciertas decisiones, que en el fondo no es muy diferente de votar o hacer contribuciones a campaña; sino que se describe más adecuadamente con las acciones que prescindir de intermediarios en su totalidad para resolver problemas sin la mediación.*²⁰⁵

Fundamentalmente, es una forma de acción política que se enfrenta a la representación, sistema político actual e imperante en el mundo basado en mecanismos electorales mediante los cuales se desperdicia gran cantidad de esfuerzos y trabajo por parte de la comunidad. Imaginemos la acción de votar como una lotería, si un candidato o una propuesta no es elegida, todo el trabajo de quienes le apoyaron en esa campaña, el dinero invertido y el poder se desvanecen en nada. Desde luego, dejarán a los participantes con un sentimiento de derrota, de pérdida de tiempo y de aparente empoderamiento de las personas. Con la acción directa, el resultado es palpable, cada individuo podrá verse involucrado en la problemática y en la solución del conflicto. “La

²⁰⁴ CRIMETHINC, Workers' Collective. *Recepies for disaster, an anarchist cookbook*. Oregon: Ed Salem, 2012, p. 12.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

*votación se glorifica como una manifestación de nuestra supuesta libertad. No es libertad: la libertad es decidir cuáles son las opciones en primer lugar, no elegir entre Pepsi y Coca-Cola. La acción directa es lo real. Haces el plan, creas las opciones, el cielo es el límite”.*²⁰⁶

No existe ninguna circunstancia por la cual la acción directa y el voto estén desligadas el uno del otro. Uno no elimina al otro. El problema principal surge cuando la mayoría de las personas cree que votar es la forma principal por la que las cosas encontrarán solución, una solución ficticia que ha sido impuesta por el sistema capitalista y que, desde luego, representa una construcción social jerárquica en la que el individuo y la colectividad delegan el poder sobre unos cuantos. Esto los dejará dentro de una estructura de poder escalonada y al individuo sin poder. La acción directa recupera ese poder.

La recuperación del poder se da mediante una gran cantidad de tácticas, por ello, la agrupación de la acción directa es comúnmente una organización orgánica y momentánea. Además, ofrece una infinita cantidad de posibilidades al respecto del accionar, esto de ninguna manera es negativo, por el contrario, superponiéndolo al voto y la democracia representativa, nos enseña a respetar y valorar que las posibilidades no son blanco y negro; que no es siempre entre A y B; que existen más letras en el abecedario, números, signos e incluso nos podemos inventar los que nos hagan falta.

Respetar las tácticas de la acción directa que se suponen ser tan amplias como personas en el mundo, cada persona tiene una historia en la cabeza y eso permite que las tácticas y acciones de grupos de afinidad orgánicos sean impredecibles y muy eficaces.

Cualquier estrategia que exige que todo el mundo piense y actúe de la misma manera está condenado al fracaso, los seres humanos no son tan simples o sumisos. Los críticos a menudo acusan que las tácticas que se imponen alejarán a participantes potenciales, pero mientras más diversas las tácticas empleadas por los movimientos, más amplia será la gama de personas que puedan reconocer entre las tácticas de los enfoques que les atraen. Puede que para distanciarse uno del otro en el ojo público sea necesario para las facciones aplicar diferentes tácticas, pero esto no tiene que ser

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

“Voting is glorified as a manifestation of our supposed freedom. It’s not freedom – freedom is getting to decide what the choices are in the first place, not picking between Pepsi and Coca-Cola. Direct action is the real thing. You make the plan, you create the options, the sky’s the limit”. [Traducción propia.]

*hecho en un espíritu antagónico.*²⁰⁷

Aunamos que el movimiento es rico en tácticas y en diversidad. Ello siempre enriquece y da compromiso al individuo, pues existe una integración del humano a su colectivo, pero entiende y acepta su individualidad y ejerce el derecho a no ser partícipe si es que no le parece oportuno.

Desde el inicio del capitalismo, la acción directa ha sido tratada como algo extraordinario o criminal. Desde conceptos de vandalismo, hasta llegar a la ilegalidad, como en el caso del voto, el cual en algunos países es obligatorio y forzado por ley y bajo multas como en Argentina, Bélgica, Suiza, Tailandia, Luxemburgo, por mencionar algunos. En algunos casos, la acción directa se puede realizar dentro del margen de lo legal y en otros será ilegal.

*A veces, la acción directa significa romper la ley. En efecto, la acción directa es una forma de renegociación de las leyes, escritas y no escritas. Cuando las personas actúan de acuerdo a la conciencia en lugar de la convención, cuando se traspasan de forma deliberada y en masa, la realidad misma puede ser rehecha. Esto no quiere decir que usted pueda conseguir romper las leyes simplemente dejando de creer en ellas; pero si todos ellos las rompen junto contigo, las dinámicas cambian.*²⁰⁸

Sin embargo, los agentes de policía están a la merced de diferentes factores al mismo tiempo. Su trabajo, por supuesto, es coaccionar a la comunidad para el cumplimiento de la ley que está escrita, la institucional, la que ha sido generada por el sistema que lo mantiene. Debe revisar el cumplimiento de esa ley protegiendo con ello al poder, la propiedad y mantener los recursos humanos y financieros en un flujo para la industria del castigo.

II.3.2 No violencia

La acción directa no violenta es una de las formas de la acción directa y no se relaciona con actos violentos. Su fuerza se centra en su derecho propio e involucra a otros que

²⁰⁷ *Ibid.*, pp.16-17.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

están preocupados por la actuación del contrario y que aceptan las acciones que traerán como consecuencia. Sin embargo, los activistas y practicantes de la no violencia tampoco están involucrados o comprometidos con el pacifismo. “*La acción directa no violenta trata de crear una crisis y una tensión tal que una comunidad, que se ha negado constantemente a negociar, se vea obligada a enfrentar el problema. Se trata de dramatizar tanto la cuestión, ya no pueda ser ignorada*”.²⁰⁹

La acción directa no violenta visibiliza sin intermediarios un problema y busca una persona que pueda resolver y generar voluntad política. Comúnmente, la acción directa suele desatar una fuerte cobertura mediática y algunas estrategias buscan mostrar la desigualdad entre la clase dominante que busca y destruye las posibilidades para la clase opresora. Sin duda alguna, es un mecanismo para mostrar la violencia ejercida por el Estado, por las instituciones o compañías contra las cuales va dirigida. Sin embargo, no debe quitarse del punto de mira la idea de que es simplemente para poder llevar a cabo dos objetivos finales. Por un lado, la negociación con los opresores para poder solucionar el conflicto y, por otro lado, busca inspirar a muchas otras personas para que se integren o se indignen mediante el abuso de la fuerza con la que frecuentemente se disuelven este tipo de manifestaciones.

Es relevante señalar que entre grupos que ejercen y promueven la acción directa no violenta no está completamente definido el concepto de *violencia*. Para muchos de esos grupos, la violencia es dañar directamente seres vivos, no la propiedad. Algunos grupos de ADNVI usan el sabotaje y la destrucción como parte de su estrategia y formas de lucha sin considerarlo violencia. Legalmente, no es considerado igual el daño a la propiedad, aunque comúnmente, en todos los países del mundo, es considerado como un crimen violento. La idea de violencia es mayormente vinculada al daño entre seres vivos, aunque las formas de actuar incluyan la destrucción de candados o la apertura de rejas para poder ejecutar la acción.

II.3.3 Violencia

²⁰⁹ KING, Martin Luther; “*Letter from Birmingham Jail*”. <https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/letter-birmingham-jail> [Consulta: 30 enero 2015.]

“Nonviolent direct action seeks to create such a crisis and foster such a tension that a community which has constantly refused to negotiate is forced to confront the issue. It seeks so to dramatize the issue that it can no longer be ignored”. [Traducción propia.]

La acción directa violenta es cualquier acción que busca lo mismo que la no violenta, simplemente no niega la capacidad de respuesta civil a la violencia institucional. Se puede conseguir mediante diferentes prácticas: el sabotaje, violencia política, destrucción de propiedad, secuestro, asalto y otras formas de accionar que se pueden considerar criminales, ya que existe el monopolio de la violencia por parte del Estado.

El nombre otorgado para este tipo de manifestaciones es “propaganda de hecho”. Es importante recalcar que este tipo de propaganda se ha utilizado por diversos grupos revolucionarios en diferentes épocas, pero sobre todo por anarquistas a finales del siglo XIX. Se basa en el precepto de realizar acciones que tiendan a influir en la percepción de los otros convocándolos a manifestarse de la misma forma.

No hay una definición concreta de la “propaganda por el hecho”, sin embargo, posee algunas similitudes con el concepto marxista de *praxis*, pero puede asumir muchas formas. El único concepto que regula y que unifica la idea de esta actividad es que debe incluir y ser parte de la acción directa. No se descarta el uso de violencia política debido a una situación muy básica y sencilla: al negarse a la existencia y poder del Estado, se niega también toda su injerencia en la regulación de normas. Así pues, el uso de la violencia como un instrumento de defensa social es completamente legítimo. Para entenderlo, debemos revisar brevemente lo que es el “monopolio de la violencia”. El autor Max Weber en su libro *Política como vocación* planteó: “*El Estado es visto como el único otorgante del "derecho" a la fuerza física. Por lo tanto, la "política" en nuestro caso sería: la adquisición de una porción de poder o para influir la división de poder ya sea entre estados, o entre grupos de personas que el estado abarque*”.²¹⁰

Weber explica que hay tres factores que justifican esa “legítima” dominación política del Estado, ellas incluyen tres tipos de autoridad: la tradicional, la carismática y la legal. Los tres problemas que se tienen dentro del anarquismo para reconocer estas autoridades, tal y como Weber las reconoce, se debe a que son opuestas a todo pensamiento de libertad e igualdad. Define como autoridad tradicional a aquella que viene del pasado eterno, que se basa en el hábito. Así mismo, define que la costumbre es patriarcal, patrimonial y de ámbito tradicional.²¹¹

²¹⁰ WEBER, Max; *Op. Cit.*, p. 133.

“The state is seen as the sole grantor of the 'right' to physical force. Therefore, ‘politics’ in our case would mean the pursuit for a portion of power or for influencing the division of power whether it is between states, or between groups of people which the state encompasses”. [Traducción propia.]

²¹¹ *Ibid.*, p. 136.

La autoridad carismática —también conocida como gracia o don— es la autoridad que revela, de alguna manera, heroísmo o alguna otra cualidad individual de liderazgo. Asocia al carisma con profetas, demagogos y el voto popular.²¹²

La autoridad legal, aquella que se compone de un sustento racional apegado a la ley, le da un estatus de legalidad. esta se basa en el entendimiento y aceptación de que el individuo se convierte en “sirviente del Estado”.²¹³

Como podemos apreciar, las tres características de la autoridad en la cual se sustenta el Estado y con ella el monopolio del uso de la violencia son totalmente reprochables desde el punto de vista libertario, lo cual nos lleva a una total deslegitimación de dicha institución.

En este sentido, el proceso de legitimación de la “propaganda por el hecho” se encuentra con el problema de que los medios de comunicación promueven vigorosamente ese monopolio y, en ocasiones, instan al Estado para que recurra al uso de la violencia.

Esto ha contribuido a que el movimiento libertario sea caricaturizado como una forma de pensar violenta y hasta ser tachados como terroristas, muchos de ellos por los iniciadores de las prácticas a principios del siglo XIX, quienes crearon el uso del coche bomba (el primero que estalló fue en Wall Street, New York). Sin embargo, la criminalización de la “propaganda por el hecho” se da en el contexto de que es efectivo, visibiliza el problema y lo ataca directamente sin mediación del Estado. Eso evidentemente promueve que la gente lo vea como un mecanismo legítimo de actuación.

De allí que muchas de sus formas de actuación se hayan criminalizado por el Estado, ya que una buena parte de sus prácticas se han convertido en ilegales. Esa es principalmente la función del Estado: perpetuar un sistema en el cual los privilegios sean conservados como tales, para unos cuantos.

Para combatir estos abusos de poder, muchos anarquistas buscaron el uso de la violencia como parte de la propaganda basándose en algunas ideas de Mikhail Bakunin, del italiano Carlo Pisacane y del francés Paul Brousse. este último escribió un artículo bajo el nombre de *Propaganda por el hecho*, con el cual se popularizó el término.

²¹² *Ibid.*, p. 137.

²¹³ *Ibid.*, p. 138.

Ellos no fueron los únicos que actuaron de esta forma, también Johann Most, Emma Goldman y Alexander Berkman. este último trató de asesinar en 1892 al industrial Henry Clay Frick, responsable del asesinato de varios trabajadores que participaban en la Huelga de Homestead.²¹⁴ Most, por su parte aseguraba que: “*Hemos dicho cien veces o más que cuando los revolucionarios modernos llevan a cabo acciones, lo importante no es solo estas acciones en sí mismas, sino también el efecto propagandístico que pueden lograr. Por lo tanto, predicamos no solo la acción en y para sí misma, sino también la acción como propaganda*”.²¹⁵

Para 1880, el término “propaganda por el hecho” es utilizado no sólo por fracciones anarquistas revolucionarias, sino también por otros grupos revolucionarios y se suele usar para referirse a ataques con bombas dirigidos principalmente a gobernantes, reyes y tiranos.

Sin embargo, en 1887, algunos grupos anarquistas se separan de las ideas que promueven un actuar relacionado con bombas. Muchos de ellos optaron por una participación mayoritariamente en la línea de la acción revolucionaria colectiva. Una de las respuestas fue la iniciativa para la creación de sindicatos. Fernand Pelloutier expuso que el anarquismo debería hacer uso de otras herramientas más relevantes y productivas, como el trabajo, para dinamitar aquello que los explosivos no pudieron conseguir.²¹⁶

Algunos otros teóricos como Errico Malatesta, dejaron claro su posición contraria hacia la “propaganda por el hecho” presentándola como una herramienta autoritaria, contraria a los principios libertarios.²¹⁷

La forma más violenta y brutal de lucha que los seres humanos puede ejecutar, es la violencia, así lo afirmaba Malatesta, aseguraba que la violencia tiende por una naturaleza salvaje a subvertir al ser humano al deseo venganza, ferocidad, odio, se tenga en ellos un espíritu de dominio y a la tiranía, se enseña a infravalorar al débil y a glorificar

²¹⁴ BECKMAN, Alexander. *Prison Memoirs of an Anarchist*. NYRB Classics, 1999, p. 125.

²¹⁵ MOST, Johann. *Op. Cit.*, p. 73.

“We have said a hundred times or more that when modern revolutionaries carry out actions, what is important is not solely these actions themselves but also the propagandistic effect they are able to achieve. Hence, we preach not only action in and for itself, but also action as propaganda”. [Traducción propia.]

²¹⁶ PELLOUTIER, Fernand. *Op. Cit.*, p. 92.

²¹⁷ MALATESTA, Errico; *Op. Cit.*, p. 12.

al fuerte. Aseguraba que eso no cambiaba, incluso cuando se usa la violencia para alcanzar un fin benéfico.

Los anarquistas que se rebelan contra todo tipo de opresión y luchan por la libertad integral de todos y que, por lo tanto, deben reducir el nivel instintivamente de todo acto de violencia que dejen de ser la resistencia a la opresión y se vuelven opresivos, a su vez, también están expuestos a caer en el abismo de la fuerza brutal. [...] La emoción causada por algunas explosiones recientes y la admiración por el valor con que los lanzadores de bombas enfrentan a la muerte es suficiente para causar que muchos anarquistas se olviden de su programa y entren en un camino que es la negación más absoluta de todos anarquista ideas y sentimientos.²¹⁸

Para el anarquista Gustav Landauer, ser parte de la acción es generar nuevas comunidades y mostrar que es posible actuar y vivir de otra manera. Básicamente, el concepto de la “propaganda por el hecho” se amplió para llegar a puntos divergentes. En lugar de modificar el sistema en el que vivimos, se busca demostrar que hay otras formas de organizarse.

Es probable cada persona esté abierta a otro tipo de argumento, por lo que la propaganda no puede ser diversificada lo suficiente si queremos tocarlos a todos. Queremos que se impregne y penetre en todas las expresiones de la vida, sociales y políticas, nacionales y artísticas, educativas y recreativas. Debe haber propaganda con la palabra y la acción, la plataforma y la prensa, en la esquina de la calle, el taller, y el círculo interno, los actos de revuelta, y el ejemplo de nuestras propias vidas como hombres libres. Aquéllos que están de acuerdo entre sí pueden cooperar; de lo contrario, deben preferir trabajar cada uno en sus propias líneas para tratar de persuadir a uno y al otro de la superioridad de su propio método.²¹⁹

A continuación, se relacionan aspectos por los cuales se teoriza y justifica la “propaganda por el hecho” y dentro de los cuales podemos encontrar una extensa lista de actividades y acciones —algunas individuales, otros colectivas—:

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ NETTLAU, Max. *An anarchist manifestoes*. http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/nettlau/manifesto.html [Consulta: 12 Septiembre 2013.]

Expropiaciones conocidas por el sistema como robos

Disturbios

Huelgas

Asesinatos

Bombas

Secuestro

Sabotaje

Divulgación de información de riesgo (fabricación de explosivos, armamento, uso y creación, técnicas de sabotaje)

Destrucción

Desde esta perspectiva, es normal entender que el proceso de la “propaganda por el hecho” pasase por una etapa de ilegalidad, sobre todo basándonos en la relevancia que tiene para el sistema que la violencia sea únicamente legal por la figura en el poder. Muchos de estos actos influenciados por Max Stirner —dentro de su concepto del “egoísmo”— sirvieron de apoyo para estos mecanismos de actuación, los cuales buscan cambiar el sistema desde afuera.

La generación de disturbios, huelgas y expropiaciones revolucionarias son un mecanismo de equilibrio entre las fuerzas opresoras del Estado y las bases político-revolucionarias cuya finalidad es la insurrección y, finalmente, la revolución. Es un mecanismo que vislumbra la lucha de clases, la lleva a un terreno visible y la saca del imaginario colectivo para establecerla en el plano de lo real.

El uso de la fuerza como mecanismo de propaganda para el movimiento libertario dejó de ser ampliamente usada a finales de la Primera Guerra Mundial por factores fundamentales. La devastación de Europa y los vínculos de solidaridad entre la clase obrera que dejó la guerra la llevó a un terreno mucho más fértil, que fue el de la lucha obrera por el control y apropiación de los medios de producción. No podemos dejar de mencionar que el triunfo de la Revolución de Octubre de 1917 se vislumbró como una excelente oportunidad para un nuevo proceso de transformación política internacionalista. El triunfo de la Revolución del 17 Octubre es considerado el acto más grande de la “propaganda por el hecho”, de esa forma, se recurrió más a procesos de divulgación de lo acontecido.

Existió otra etapa fundamental del uso de la “propaganda por el hecho” en la historia del pensamiento y actuar libertario: después de la consolidación de la CIA y el inicio de la Guerra Fría. La lucha contra las formas de pensar diferentes a las capitalistas fueron fuertemente atacadas, perseguidas y demonizadas. Una de las salidas y mecanismo de respuesta fue el regreso al asesinato y el uso de bombas.

Es importante recalcar que no sólo fueron usadas por grupos libertarios, también lo fueron por grupos comunistas, socialistas, independentistas y grupos guerrilleros, luchas de liberación nacional, luchas autónomas, entre muchos otros. Podemos mencionar algunos grupos que usaron estas estrategias: las Rote Armee Fraktion (RAF) en Alemania, quienes secuestraron y asesinaron a Hanns Martin Schleyer, el presidente de la Asociación de Empleadores de Alemania y un ex alto mando de las SS hitlerianas; Action Direct en Francia, que entre los más de 50 ataques que consolidaron, se opusieron a la venta de armas a Israel y atacaron fábricas de armamento; en los Estados Unidos, Weather Underground Organization (WUO), coloquialmente conocidos como Weathermen, a demás de la campaña que iniciaron como parte de sus estrategias hacia la revuelta popular, organizaron y consiguieron la fuga de prisión del profesor de Harvard el Dr. Timothy Francis Leary, quien abogaba por el uso y la investigación con drogas psicotrópicas para la atención de pacientes con enfermedades mentales, también iniciaron de los “Días de la ira” una serie de disturbios y protestas por la liberación de los Chicago Seven²²⁰ y Munazzamat Aylūl al-aswad; la Organización Septiembre Negro, fue una organización Palestina fundada en 1970 que secuestró y asesinó a siete atletas judíos, algunos oficiales y un policía de Alemania Occidental en los juegos Olímpicos de Munich en el año 1972; el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros en Uruguay también recurrió a la “propaganda por el hecho” con diferentes ataques, secuestros y asesinatos, desde miembros de la CIA hasta el embajador británico. Varios de sus miembros son políticos, algunos aún en líneas radicales de la política uruguaya. El más famoso de ellos es José Mujica, quien fuera presidente de Uruguay del año 2010 al 2015.

El aporte fundamental de todo el pensamiento libertario al pensamiento contemporáneo se da en la segunda mitad del siglo XX. En la Internacional Situacionista —fundada en 1957 y activa desde 1960—, donde participaban políticos y artistas de varias partes del mundo y cuya propia definición fue *“que tiene que ver con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. Aquel que se dedica a la*

²²⁰ Los Chicago Seven o los Conspiracy Seven, fueron un grupo acusado por el gobierno federal estadounidense por conspiración, incitación a disturbios y otros cargos relacionados todos con demostraciones contra la Guerra de Vietnam.

construcción de situaciones. Un miembro de la Internacional Situacionista".²²¹ Es importante destacar que este es el punto histórico en el cual se hace evidente la relación que ha existido entre el actuar y pensar congruente entre anarquía y arte.

*No existen porque han sido legalmente establecidos en un pedazo de papel, pero sólo cuando se han convertido en el hábito encarnado de un pueblo, y cuando cualquier intento de ponerlos en peligro se reunirá con la resistencia violenta de la población [...] Uno exige respeto de los demás cuando uno sabe cómo defender su dignidad como ser humano. Esto no sólo es cierto en la vida privada; siempre ha sido el mismo en la vida política también. De hecho, debemos todos los derechos políticos y privilegios de que gozamos hoy en día en mayor o menor medidas, no a la buena voluntad de sus gobiernos, sino a su propia fuerza.*²²²



Fig. 26. Relaciones de las prácticas libertarias.

²²¹ KNABB, Ken. *Definiciones, Situationist International #1*. <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/240> [Consulta: 28 Octubre 2015.]

“Having to do with the theory or practical activity of constructing situations. One who engages in the construction of situations. A member of the Situationist International”. [Traducción propia.]

²²² ROCKER, Rudolf. *Op. Cit.*, p. 23.

“Do not exist because they have been legally set down on a piece of paper, but only when they have become the ingrown habit of a people, and when any attempt to impair them will meet with the violent resistance of the populace [...] One compels respect from others when one knows how to defend one's dignity as a human being. This is not only true in private life; it has always been the same in political life as well. In fact, we owe all the political rights and privileges which we enjoy today in greater or lesser measures, not to the good will of their governments, but to their own strength”. [Traducción propia.]

II.4 Conclusiones

El anarquismo es un sistema político-filosófico que busca el bienestar común general por encima de un bienestar individual. Se apoya en una redistribución de la riqueza y del beneficio económico, así como la diferencia entre la jerarquización de la sociedad y sus mecanismos de relacionarse. Cuando declaramos que la relevancia y diferencia se ejerce instintivamente en la relación que mantenemos con los demás —que no basta con la transformación del origen del beneficio económico—, lo que se necesita es la transformación general de las ideas en un espectro mucho más incluyente que aleje el pensamiento humano de la mercadería. Este fue el trabajo y principal diferendo entre los pensadores anarquistas y su contraparte marxista.

La introducción de un capital y valores humanos que serían determinantes en la redistribución de la riqueza, de las necesidades y de las diversas estrategias revolucionarias era, desde el punto de vista libertario, la transformación de los valores sociales. Era fundamental transformar los valores sociales para que fueran esas personas transformadas las que cambiasen el orden, generación y distribución de la riqueza económica.

En el sentido opuesto, Marx planteaba las relaciones opuestas, que se debía cambiar el Estado para que, por medio de él, se establecieran cambios sociales garantizados siempre por el poder popular establecido en un estado socialista.

II.4.1. Bases del pensamiento ácrata

Dentro de los principios fundamentales del anarquismo, tenemos la no jerarquía de las relaciones humanas, que se establece por tres principios básicos: la libertad, la igualdad y la solidaridad. Este tipo de relaciones genera entre los individuos una serie de vínculos horizontales basados en la cooperación y el apoyo mutuo; el resultado es la diferencia estructural de la sociedad.

Los principios de gobierno del sistema capitalista y del sistema marxista se basan en criterios, existencia y aplicación de la autoridad de diversa índole, pero comúnmente una autoridad punitiva y coercitiva.

Asumimos que la solidaridad es la forma de entendernos y llevar a la práctica la igualdad entre los seres humanos compartiendo responsabilidades, educación, actividades y obligaciones cotidianas. Por eso, el énfasis anarquista no se puede basar en el autoritarismo de las instituciones jerárquicas, pues parte de una relación fija de inequidad. La distribución del trabajo se hace con base en criterios discriminatorios, no criterios solidarios o éticos.

Conforme entendemos las relaciones sociales entre los diferentes actores, notamos que en la vida social libertaria no hay un poder autoritario, pues todos los individuos de la sociedad se consideran entre ellos iguales y son partícipes de las responsabilidades políticas, sociales y económicas de su comunidad. No hay autoridad porque entre ellos existe la noción de igualdad: nadie es más o menos que el resto. Eso genera la fuerza de la solidaridad o el apoyo mutuo.

La libre asociación es de vital importancia para el desarrollo de las comunidades. Esta manera de relacionar la base fundamental de las responsabilidades personales y en consecuencia colectivas es un patrón estructural del anarquismo. Es decir, la base que fundamenta todo el pensamiento y filosofía anarquista está relacionada con un trato de iguales entre los seres humanos. Un trato como el planteado llevará irremediablemente a relaciones no jerárquicas entre las personas, relaciones establecidas no por la coerción, sino por el acuerdo libremente ejercido, relaciones libres e implementadas por propia voluntad, y el trabajo será productivo en cuanto sea para satisfacer las necesidades, placeres y actividades comunitarias. Eso es a lo que llamamos solidaridad o apoyo mutuo.

La relación en una sociedad no jerárquica es sencilla. La gente pertenece a una sociedad o comunidad por voluntad, en cualquier momento es libre de abandonar esa comunidad si es que no le gusta. Al no estar obligado a una labor o una actividad porque el sistema de gobierno así lo impone, el individuo se libera de su actividad y toma de decisiones, las cuales deben cumplir la idea de ser parte de una serie de análisis relacionados con la responsabilidad.

II.4.2. Diferencias entre el pensamiento libertario

Podemos enumerar los diferentes grupos que encontramos dentro del anarquismo. Claro está que se corre el riesgo de ignorar algunos o de que no se tenga suficiente información de ellos, así como algunos otros que se encuentren en una idea terciaria y que se introduzcan en un contexto secundario. Pero veamos una breve —y con breve ni única ni absoluta— relación de propuestas libertarias.

- a) Anarco-feminismo
- b) Anarquismo ecologista
- c) Anarco-sindicalismo
- d) Anarco-comunismo
- e) Anarquismo-tecnológico
- f) Anarco-individualismo
- g) Mutualismo
- h) Neozapatismo

Desglosemos las características de cada uno.

a) Anarco-feminismo

El entendimiento de que la liberación de la mujer se dará únicamente por medio de la autodeterminación está manifiesta en los aspectos fundamentales de la liberación anarco-feminista. La libertad individual es el camino para la igualdad y la dignidad. Esto es comprensible desde un inicio, cuando se entiende que el conflicto de una sociedad jerárquica empieza con las mujeres como las primeras víctimas.

Los tratos autoritarios son la clave del conflicto de opresión en la mujer y se dan en diferentes aspectos de la sociedad, tales como la dominación, la explotación, la agresión, la competitividad, la desensibilización, etc. Todas ellas relacionadas con el carácter del hombre, lo cual se ve de una manera positiva, pues el sistema opuesto, las relaciones

contrarias a esto, son sin duda una marca negativa a nivel social (hoy en día). La cooperación, el intercambio y la ayuda mutua son características femeninas que el Estado y el sistema jerárquico entienden y perciben como negativas. Sin embargo, lo que se propone como una solución dentro del *anarco-feminismo* es la creación de una sociedad no autoritaria: la feminización de la sociedad.

b) Anarquismo ecologista

La sociedad anarquista debería estar formada por una confederación de comunidades que integrarían dentro de sus actividades económicas labores manuales e intelectuales, así como una descentralización e integración de la agricultura y la industria. La idea de que “entre más pequeño más *hermoso*”, es un precedente para el movimiento ecologista contemporáneo con más de 70 años de anticipación.

De la misma manera, en su obra *La ayuda mutua*, Kropotkin hace énfasis en cómo la cooperación entre especies y su medio ambiente es de mayor beneficio para ellos que la competencia contra él. Los trabajos de Kropotkin, William Morris, los hermanos Reclus, entre muchos otros, han establecido las bases para que el pensamiento ácrata pueda y sea una de las mejores opciones para solventar los problemas ecológicos contemporáneos.

Para Bookchin, el anarquismo es considerado como la aplicación de ideas ecológicas en la sociedad, una forma de empoderar a los individuos y sus comunidades, descentralizar la política, el poder social y económico para asegurar que los individuos y la vida social se desarrolle libremente y así se haga más diversa de forma natural.

c) Anarco-sindicalismo

Es una forma de relacionar el trabajo y la lucha contra la jerarquía. Se aplica principalmente en la creación de sindicatos que se conforman o se relacionan desde la perspectiva libertaria; usan tácticas ácratas, como la acción directa para la creación y estructuración productiva dentro de una sociedad libre. Tiene como características fundamentales:

La intención de agrupar al mundo del trabajo para la defensa de sus intereses inmediatos y obtener mejoras en su calidad de vida. Para ello, forma sindicatos.

La creación de una estructura en la que no hay dirigentes ni poder ejecutivo.

El deseo de transformación radical de la sociedad, transformación a la que se llega por medio de la revolución social. Sin finalidad transformadora, no existe el *anarco-sindicalismo*.

El *anarco-sindicalismo* tiene el convencimiento de que las causas de la desigualdad social y la injusticia se basan en el poder, en el principio de autoridad que hace que una minoría mande, disponga de la riqueza que genera la sociedad y mantenga sus privilegios por medio de la violencia. Mientras tanto, la mayoría debe de obedecer y subsistir no teniendo más que lo opuesto y sufrir la violencia de este grupo minoritario.

En consecuencia, para eliminar la injusticia, el *anarco-sindicalismo* se opone al principio de autoridad, a la decisión de las élites y a la representación máxima del poder: el Estado. Frente a la organización jerárquica y autoritaria del estado-capital y de su aparato represivo, el *anarco-sindicalismo* opone su no-organización, un proceso en el que las decisiones se toman desde la base, en el que la gente participa, en el que no hay liderazgo (o está muy limitado), no hay represión y existe plena libertad e igualdad en el intercambio de ideas, opiniones e iniciativas. El *anarco-sindicalismo* procura parecerse lo menos posible al estado-capital. Es pues la más anti-organización del modelo organizativo existente en nuestros días: el autoritario.

d) Anarco-comunismo

El *anarco-comunismo* busca como logro fundamental la abolición del dinero y, en su lugar, propone la *economía de regalo*: más que negociar o vender los bienes y servicios, estos se dan en una forma más fácil de intercambio. Con la economía de regalo se elimina el valor de la plusvalía del campo económico, esto podrá ocurrir en un sistema de intercambio de bienes y alimentos que funcionaría entre sindicatos e individuos. Si un sindicato no da productos o servicios, tampoco los recibirá haciendo que el deseo de dar sea fundamental para el bien individual y colectivo.

Los anarco-comunistas luchan por el cambio en las condiciones laborales y procuran que se trabaje en ambientes de autogobierno, incrementar la eficiencia productiva y disminuir la jornada de trabajo.

En teoría, el *anarco-comunismo* se dirige hacia la igualdad y la abolición de la jerarquía social. Esto se lograría con la abolición de la propiedad privada, el dinero y el capitalismo, con la ayuda de una producción colectiva y una distribución de la riqueza, así como por asociaciones libres y voluntarias. Se extinguiría el Estado y la propiedad. Cada individuo o grupo estaría en libertad de contribuir a la producción y a satisfacer sus necesidades basadas en sus propias decisiones. Los sistemas de producción y distribución deberían ser manejados por sus propios participantes.

La abolición del salario es básica. Con una determinación de distribución de la riqueza basada en las necesidades individuales, la gente estaría en completa libertad de comprometerse con actividades económicas que encuentren más satisfactorias evitando un trabajo forzado y mal realizado. Otra distinción que se hace es que no se encuentra una forma de medir el valor del trabajo con el cual una persona contribuye a la sociedad, ya que es parte de una herencia de conocimiento y actividad de la misma comunidad en diferentes épocas.

e) Anarquismo-tecnológico

Para algunos anarquistas, el mecanismo de destrucción de la jerarquía —y con ello el sistema de opresión— es el uso y acceso de la tecnología e información. Estas herramientas también se consideran formas de destrucción de monopolios, de prevención de la guerra y un apoyo a una cultura mixta.

El movimiento de software libre es una prueba fehaciente de organizaciones que dan excelentes resultados basados en un esquema no jerárquico y con un ideal de que el bien producido es un bien común.

Otra de las vertientes del *anarquismo-tecnológico* es el *cripto-anarquismo*, una filosofía virtual que asegura que, a través de las vías de comunicación y fuertes mecanismos de seguridad basadas en la criptografía, se puede acceder a una mayor privacidad brindando un mayor control y libertad sobre nuestras vidas, mismas que se

encuentran muy vinculadas a los sistemas de información jerárquicos y dominados por diversas funciones gubernamentales.

La base de las acciones para esta parte del anarquismo se basa en tres premisas fundamentales de las cuales debe hacerse una labor para su liberación: irracionalidad, expedición privada de dinero electrónico y bancos electrónicos anónimos.

f) Anarco-individualismo

La base fundamental del *anarco-individualismo* es apelar por la soberanía del individuo sobre su propia existencia. Los anarco-individualistas prefieren iniciativas que incluyan la educación y la creación de instituciones alternativas como bancos de inversión, sindicatos, municipios, etc. Comúnmente, se inclinan por formas de presión social no violentas, como huelgas de pago de renta, la objeción al pago de impuestos, puesto que estas acciones se derivarán con el tiempo en la anulación del Estado y, con ello, el surgimiento de la anarquía.

Una de sus premisas es la evolución, un cambio no radical, es decir, este pensamiento está más enfocado en un cambio más progresivo que la revolución. Uno de los problemas que enfrenta es el uso de la acción directa para crear situaciones revolucionarias, ya que consideran que la revolución afecta y se contrapone a los principios del anarquismo y el hecho de buscar la expropiación de la propiedad capitalista llevará al autoritarismo. La forma de contener estas posibilidades es mediante la toma de la riqueza y mejora de su distribución, y buscando nuevas formas y sistemas económicos alternativos basados en las cooperativas y bancos mutualistas. De esta manera, se plantea una liquidación social como un camino mucho más fácil, una modificación que traería un sistema anarquista más por reformación que por revolución.

Los anarco-individualistas proponen un sistema de distribución económico basado en el mercado. Coinciden con la idea de que los derechos capitalistas de la propiedad deben ser abolidos y reemplazados por derechos de vida, eso implica que no se acepta la renta, intereses y plusvalía.

g) Mutualismo

Su significado es la tendencia a crear una sociedad que desea un aquí y un ahora, basada en organizaciones de cooperación y ayuda mutua voluntarias, sin esperar a la revolución. El *mutualismo* hace énfasis en la necesidad de crear una sociedad mejor dentro de la ya existente evitando mientras sea posible la confrontación contra el Estado.

Su visión general es una sociedad en la cual la economía es organizada alrededor del libre mercado y el intercambio entre productores. La producción es llevada a cabo principalmente por artesanos, campesinos o granjeros autónomos, así como pequeñas cooperativas de productores y empresas grandes bajo control obrero y cooperativas de consumidores. En la medida en la que el trabajo asalariado todavía existe, la aniquilación de los privilegios estatales será el resultado como parte natural del salario del trabajador, siendo este el poseedor total del producto de su trabajo.

Como puede pensarse, el *mutualismo* tiene mayor injerencia y aceptación en los Estados Unidos de América por la tradición política de esta nación que, independientemente de los postulados anarquistas, se enfoca más a una visión y necesidad de tenencia, de posesión. La necesidad de tener algo es, sin duda, un mecanismo de seguridad, pero al mismo tiempo es un problema que puede generar la acumulación.

h) Neozapatismo

Es de mucha relevancia entender el proceso globalizador como una base para la implementación del neoliberalismo sin fronteras, en el que el flujo de dinero se da sin obstáculos. En consecuencia, es importante ver lo que el neoliberalismo está haciendo al mundo: está destruyéndolo. El proceso actual es una guerra entre conservar y producir, es un mecanismo en el que, para que el flujo de dinero continúe, debe destruirse para poder construir después. Se destruyen pueblos, comunidades, identidades y todo aquello existente para generar un nuevo orden en el cual todo lo nuevo se convierte en algo destinado o dirigido por las leyes del mercado. Eso es lo que marcará la globalización: millones de personas iguales buscando consumir lo mismo, sin alternativas que el mercado no pueda controlar.

Con base en estas nociones la visión neozapatista lleva a pensar que como medio de resistencia se encuentra la recuperación de lo local, la producción y consumo relacionado a lo temporal y geográfico.

Un aspecto fundamental es que las mujeres mayas han tenido que repensar y reconfigurar el pensamiento feminista desde su propia cosmovisión, fuera de los parámetros occidentales de la mujer europea blanca, desde el cual está formulado el pensamiento feminista. El feminismo indígena está buscando y apostando por dar fuerza a los pueblos indígenas mientras observan su herencia ancestral y usan algunas ideas del feminismo de occidente.

La lucha contra la globalización se realiza desde una postura local, por ello, la cosmovisión maya es de suma importancia. Una de las luchas más fuertes y de las principales es el reconocimiento de la cultura y tradiciones indígenas como forma legal y real de vida, algo que occidente no puede aceptar.

II.5. Las prácticas libertarias

II.5.1. Los insurreccionalistas

El anarquismo insurreccionalista es una teoría, práctica y tendencia a la acción insurreccional para los libertarios. Su crítica se basa en la extrema organización de los grupos anarquistas, tanto sindicatos y organizaciones, que tienen un programa político y reuniones y congresos periódicos. Los insurreccionalistas abogan por una organización menos formal basada en grupos de afinidad buscando siempre la lucha permanente de clases, atacándolas y rehusándose a negociar o comprometerse con clases enemigas.

La relevancia de establecer las diferencias entre la revolución y la insurrección han llevado al anarquismo moderno a poder determinar pautas de acción, con las cuales no se suele llegar a un acuerdo con posturas más clásicas libertarias. Sin embargo, una filosofía política anarquista no puede por sí misma atarse a ningún dogma, pues deja abierta la posibilidad de nuevas formas de actuación. La afirmación del pensamiento sobre la acción es siempre algo fundamental dentro del conocimiento humano.

Los actos de rebelión pueden ser individuales y están dirigidos a iniciar una insurrección de masas que concluya en una revolución.

A continuación, relacionamos los puntos básicos de la teoría anarco-insurreccionalista, ya que esta sirvió para establecer varias formas de actuar en procesos diferentes del arte contemporáneo.

El concepto de ataque. es el corazón del pensamiento insurreccionalista. Siempre y cuando se vea esa acción como parte de un pensamiento, es decir, que se actúa para ejemplificar, convencer, mostrar y divulgar diferentes caminos hacia la insurrección.

Insurrección y revolución. La revolución es vista como un acto concreto, la cual debe ser construida a través de la práctica diaria y de modestos intentos para generar situaciones y acciones liberadoras. Estas modestas prácticas son insurrecciones. En



Fig. 27: Relaciones filosófico-políticas de las prácticas libertarias

ellas, el levantamiento de los más excluidos y explotados de la sociedad y una minoría

políticamente sensible abren el camino a una participación de los estratos de los explotados y permite un flujo de rebelión que llevaría a la revolución.

El autogobierno de la lucha. Aquellos que son parte de la lucha lo hacen de una manera autónoma en sus decisiones y sus acciones. Este modelo se opone a la idea de una organización o cualquier forma de control de la lucha. De esta misma manera, se evita que exista una desventaja y oportunismo en que un particular pueda tener ventajas personales, ya que el control de una organización es fácil de asumir por su forma jerárquica.

Grupos temporales de afinidad. No es acerca de negar la organización, sino de realizarla bajo condiciones concretas de acción. Metas concretas que, cuando se ven cumplidas, aniquilan por sí mismas la función del grupo, lo que le lleva a su desaparición o a la búsqueda de un nuevo objetivo sin la necesidad de tener a todos sus miembros y con una organización más orgánica.

La trascendencia en la dicotomía entre el individuo y el resto de la sociedad. La insurrección empieza con el deseo de cada individuo de romper con las circunstancias en las que se encuentra, así como el deseo de reapropiarse de la capacidad de crear su propia forma de vivir y de relacionarse bajo el entendimiento de que ese potencial sólo puede ser adquirido en igualdad de circunstancias en la sociedad.

II.5.2. Acción directa

La acción directa es un mecanismo de búsqueda de solución de conflictos. Se trata de evitar el uso de intermediarios para resolverlos. También puede ser usada para vislumbrar o mostrar a los demás dicho problema. Estas actividades pueden incluir acciones violentas y no-violentas, y suelen estar dirigidas a personas, grupos o propiedad considerada perjudicial por parte de los participantes.

Fundamentalmente, es una forma de acción política que se enfrenta a la representación, sistema político actual e imperante en el mundo, basado en el sistema electoral mediante el cual se desperdicia gran cantidad de esfuerzos y trabajo por parte de la comunidad. Imaginemos la acción de votar como una lotería, si un candidato o una propuesta no es elegida, todo el trabajo de quienes le apoyaron en esa campaña, el

dinero invertido y el poder se desvanecen en nada. Desde luego, dejarán a los participantes con un sentimiento de derrota, de pérdida de tiempo y de empoderamiento de las personas. Con la acción directa, el resultado es palpable, cada individuo podrá verse involucrado en la problemática y en la solución del conflicto.

El movimiento es rico en tácticas y en diversidad. Ello siempre enriquece y da compromiso al individuo, pues existe una integración del humano a su colectivo, pero entiende y acepta su individualidad y ejerce el derecho a no ser partícipe si es que no le parece oportuno.

II.5.3. No violencia

La acción directa no violenta es una de las formas de la acción directa y no se relaciona con actos violentos. Su fuerza se centra en su derecho propio e involucra a otros que están preocupados por la actuación del contrario y que aceptan las acciones que traerán como consecuencia. Sin embargo, los activistas y practicantes de la no violencia tampoco están involucrados o comprometidos con el pacifismo.

Comúnmente, la acción directa suele desatar una fuerte cobertura mediática y algunos estrategias buscan mostrar la desigualdad entre la clase dominante que busca y que destruye las posibilidades para la clase opresora. Sin duda alguna, es un mecanismo para mostrar la violencia ejercida por el Estado o por las instituciones o compañías contra las cuales va dirigida. Sin embargo, no debe quitarse del punto de mira la idea de que es simplemente para llevar a cabo dos objetivos finales. Por un lado, la negociación con los opresores para poder solucionar el conflicto y, por otro lado, busca inspirar a muchas otras personas para que se integren o se indignen mediante el abuso de la fuerza con la que frecuentemente se disuelven este tipo de manifestaciones.

Es relevante señalar que entre grupos que ejercen y promueven la acción directa no violenta no está completamente definido el concepto de *violencia*. Para muchos de esos grupos, la violencia implica dañar directamente seres vivos, no la propiedad. Algunos grupos de ADNVI usan el sabotaje y la destrucción como parte de su estrategia y formas de lucha sin considerarlo violencia. Legalmente, no es considerado igual el daño a la propiedad y, comúnmente, en todos los países del mundo, es considerado como un crimen violento. Desde diferentes puntos de vista, la idea de violencia es mayormente

vinculada al daño entre seres vivos, aunque las formas de actuar incluyan la destrucción de candados o la apertura de rejas de algún sitio para poder ejecutar la acción.

II.5.4. Violencia

La acción directa violenta es cualquier acción que busca lo mismo que la no violenta, simplemente no niega la capacidad de respuesta civil a la violencia institucional. Se puede conseguir mediante diferentes prácticas: el sabotaje, violencia política, destrucción de propiedad, secuestro, asalto y otras formas de accionar que se pueden considerar criminales, ya que existe el monopolio de la violencia por parte del Estado.

El nombre otorgado para este tipo de manifestaciones es “propaganda de hecho”. Es importante recalcar que este tipo de propaganda se ha utilizado por diversos grupos revolucionarios en diferentes épocas, pero sobre todo por anarquistas a finales del siglo XIX. Se basa en el precepto de realizar acciones que tiendan a influir en la percepción de los otros convocándolos a manifestarse de la misma forma.

No hay una definición concreta de “propaganda por el hecho”, sin embargo, posee algunas similitudes con el concepto marxista de *praxis*, pero puede asumir muchas formas. El único concepto que regula y que unifica la idea de esta actividad es que debe incluir y ser parte de la acción directa. No se descarta el uso de violencia política, eso por una situación muy básica y sencilla: al negarse a la existencia y poder del Estado, se niega también toda su injerencia en la regulación de normas. Así pues, el uso de la violencia como un instrumento de defensa social es completamente legítimo.

A continuación, se relacionan aspectos por los cuales se teoriza y justifica la “propaganda por el hecho” y dentro de las cuales podemos encontrar una extensa lista de actividades y acciones —algunas individuales otras colectivas—:

Expropiaciones, conocidas por el sistema como robos

Disturbios

Huelgas

Asesinatos

Bombas

Secuestro

Sabotaje.

Divulgación de información de riesgo (fabricación de explosivos, armamento, uso y creación, técnicas de sabotaje)

Destrucción

La generación de disturbios, huelgas y expropiaciones revolucionarias son un mecanismo de equilibrio entre las fuerzas opresoras del Estado y las bases político-revolucionarias cuya finalidad es la insurrección y finalmente la revolución. Es un mecanismo que vislumbra la lucha de clases, la lleva a un terreno visible y la saca del imaginario colectivo para establecerla en el plano de lo real.

El aporte fundamental de todo el pensamiento libertario al pensamiento contemporáneo se da en la segunda mitad del siglo XX. En la Internacional Situacionista —fundada en 1957 y activa desde 1960— donde participaron políticos y artistas de varias partes del mundo y cuya definición es que tiene que ver con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. Es importante destacar que este es el punto histórico en el que se hace evidente la relación que ha existido entre el actuar y pensar congruente entre anarquía y arte.



Fig. 28. Relaciones de las prácticas libertarias y la insurrección.

Capítulo III.

III. Arte y rebeldía

Desde sus orígenes hasta su alineación e introducción en el mercado neoliberal, las modificaciones del sistema del arte han provocado diferentes reacciones dentro del sistema y dentro de la producción artística a nivel mundial. Las formas y mecanismos en las que se han generado y presentado las reacciones, siempre desde una perspectiva artística, es muy variada. Todas las manifestaciones artísticas que se han desarrollado a partir del acercamiento del capitalismo con el arte y de la absorción de la actividad artística como un mecanismo más de la producción y generación de capital, por parte de la sociedad, pero sobre todo del mercado, se han hecho evidentes en dos aspectos fundamentales. El primero es el ensimismamiento del arte y las actitudes de los artistas por el aislamiento. Es una visión enfocada en la distancia y el alejamiento de los procesos económicos, tanto como una crítica o con un enfoque satírico. La otra es la asimilación del mercado, la entrega, las formas de estancamiento y la búsqueda por ser parte del sistema de consumo del arte.

Dentro de una perspectiva filosófica, podemos ver la forma en que se ha generado la disyuntiva general destacando que existen matices, una división entre los *apocalípticos* y los *integrados* haciendo referencia al texto de Umberto Eco.

*Es profundamente injusto encasillar las actitudes humanas —con todas sus variedades y matices— en dos conceptos genéricos y polémicos como son “apocalípticos” e “integrados”. Ciertas cosas se hacen porque la intitulación de un libro tiene sus exigencias (se trata, como veremos, de la industria cultural, pero intentaremos, especificar también que este término tiene aquí el significado más “descongestionado” posible); y ciertas cosas se hacen también porque, si se quiere anteponer una exposición preliminar a los ensayos que siguen, se impondrá necesariamente la identificación de algunas líneas metodológicas generales: y para definir aquéllo que no se quisiera hacer, resulta cómodo tipificar en extremo una serie de elecciones culturales, que naturalmente se presentan al ser analizadas con mayor concreción y serenidad.*²²³

²²³ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Seix, Barcelona, 2007, p. 29.

Para considerar esta dinámica entendemos que, a grandes rasgos, las relaciones que se dan en los sistemas son entre los que asumen la participación en él y los que se niegan a formar parte de él, con sus debidas variables y matices intermedios.

Los que han formado parte del sistema y que buscan constante aceptación, suelen modificar su producción artística para acoplarse a un mercado y gozar de una estabilidad económica. Existen aquellos que consiguen ser parte del mismo o los que consiguen entender o ser capaces de introducirse por alguna de las fisuras que el sistema ignora o es incapaz de cubrir. Están también los artistas que no están dispuestos a ser partícipes de ese sistema en su totalidad, por lo que permanecen en la búsqueda de la subsistencia y del desarrollo de ideas y opciones alternativas.

Fuera de un sistema nada está permitido; nada que se salga de los términos de sus ideas o definición —de lo que es el arte—. En consecuencia, los artistas son quienes buscan innovar, buscan algo diferente, original y se salen de la postura dictada. Es lo mismo que hemos plasmado con el análisis marxista de la *lucha de contrarios*. Esa *lucha de contrarios* tiene una base sólida en la rebeldía. Marx escribe que el ser humano espera el momento ideal en que se propicien los factores generales para el desarrollo de la revolución. Sin embargo, olvida la importancia de la toma de decisiones del hombre es fundamental. La conciencia y la dignidad están más arraigadas y es ahí donde se dará el paso fundamental de la rebeldía.

La rebeldía es el principio de ubicar los límites que interrumpen el desarrollo físico, cognitivo o económico. Límites que podrían encasillar cualquier actividad. Escribe Gómez-Peña: “*Este libro es para el rebele [...] crítico, experimental, teórico, tecno-inteligente con conocimientos de raza y género, enojado, tierno, valiente, híbrido, extraño, inmigrante, extranjero huérfano, desterritorializado, artista performancero robo-chamánico (en vivo) obsesionado con cruzar la frontera, todo tipo de fronteras en su práctica*”.²²⁴

En este ámbito, la búsqueda de una actividad importante es repensar las fórmulas de generación radical de conocimiento y, desde luego, de actuación. Es vital entender que

²²⁴GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, Sifuentes, Roberto. *Exercises for rebel artists, radical performance pedagogy*, Abingdon, UK: Routledge, 2011, p. XIV.

“This book is for the rebel [...] critical, experimental, theoretical, race & gender-literate techno-savvy, angry, tender, bold, hybrid, queer, immigrant, orphan, outsider, deterritorialized, robo-shamanic performance (live) artist obsessed with crossing borders, all kind of borders in his/her practice”. [Traducción propia.]

los procesos sociales tienen una marcada influencia en el quehacer general del sistema capitalista.

Para ir concretando las ideas entre las formas específicas en las que dentro del arte se han generado diferentes manifestaciones, es indispensable acercarnos a la noción de que el arte y su quehacer han sido la representación de las posibilidades de diferentes mundos. El arte se ha visto y propuesto como un mecanismo de rebeldía que se mantiene y alimenta de las perspectivas que existen en la sociedad. Los procesos de los cuales los artistas buscan opciones para nuevas realidades no se encuentran en lo conocido. El concepto de lo real, de lo existente, es un obstáculo para el artista. Estas ideas, que son bien conocidas por lo creadores, cuestan un poco de trabajo para otros. Es importante recalcar que el proceso de entendimiento sistémico no es inmediato, requiere un tiempo de reflexión para entender y entrar en las dinámicas del sistema del arte. La fantasía que existe en torno a la creación artística es considerablemente fuerte.

Para ello, debemos precisar algunas ideas. El arte:

Representa cosas existentes, pero puede crear o construir algunas que no se tienen presentes.

Se expresa sobre factores externos al ser humano, pero también sobre factores internos.

Es un mecanismo que estimula las formas sensibles del artista, pero como consecuencia también las de aquella persona que las percibe.

Puede someter al receptor de ese estímulo a diversas emociones, entre ellas: la satisfacción, la emoción, la provocación, la impresión o el choque.²²⁵

Dejemos claro que el arte es una actividad humana consciente. Es una de las tantas actividades realizables por el ser humano con una finalidad y un beneficio, lo que separa el arte de la naturaleza. La naturaleza no crea arte, más bien, mediante la observación de la naturaleza los seres humanos entendemos los cánones de belleza. La naturaleza no puede ser creada, pues es la base del entendimiento del orden y lo orgánico. Como una actividad consciente, el arte implica la voluntad del artista que se anima a crear algo específico. El artista toma conciencia de que, al crear algo, está buscando una reacción en el espectador.

²²⁵ LUGO, Pablo Ángel. *Op. Cit.*, p. 45.

Por muchos años, se han buscado las relaciones que existen entre arte y su entorno. La teoría del arte es la búsqueda y solución de esas interrogantes. Los factores que han determinado el cambio de concepto dentro de las prácticas artísticas es muy diverso, ya que dependen de las necesidades básicas de cada periodo histórico, así como de su relación con las estructuras de pensamiento y económicas del lugar. Las variables conceptuales de lo que el arte es o a lo que debe dedicarse han variado.

La búsqueda de un concepto de arte es más que una simple delimitación. No podemos pasar por alto que definir una idea, un objeto o un concepto es siempre el mecanismo de establecer límites de lo que es y no es. Sin embargo, es imperante la tarea fundamental de buscar una definición incluyente que nos permita expandir el concepto a la mayor cantidad de épocas posibles. Por eso, un repaso por las formas en las que el arte ha sido visto y definido durante el paso del tiempo nos ayudará a ello:

La intención. En algún momento de la historia, el arte surge como el deseo de perpetuar o expresar algo, desde una ley, hasta un acontecimiento histórico o la grandeza de un personaje. La idea de perpetuar está basada en las formas de entender el espacio y el entorno; los deseos de expresar estimulan y abren un mundo interior mucho más cercano a la introspección.²²⁶

El efecto. El efecto de las obras en el marco de lo sensible se vincula con las ideas de lo perceptivo y los sentimientos que provocan: éxtasis, deleite, emoción, sorpresa, choque o cualquier otro sentimiento humano. Desde luego, la indiferencia no se puede considerar como un mecanismo de lo sensible, pero sí se considera el espectro de emociones que va de lo agradable a lo desagradable, lo hermoso o sublime, hasta lo angustiante y tétrico.²²⁷

Los productos y su relación con el mundo. Algunas de las piezas de las artes son representaciones del mundo natural y merecen una admiración por su similitud con la realidad. Sin embargo, existen otras formas abstractas. La divergencia entre mundos conocidos e imaginarios nos lleva a esa categorización.²²⁸

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 46.

²²⁸ *Ibidem.*

El valor. La belleza es uno de los principales valores que se ha otorgado al arte, pero no es el único que se le adjunta, también la gracia, la delicadeza, la sublimidad y algunos otros que no pueden ser definidos o explicados.²²⁹

Para concretar todas esas formas de comprender o ver el arte a través de los tiempos, debemos incluir los conceptos de *intención* y *efecto*. Debemos enfocarnos en los efectos psicológicos de las obras de arte y no en valores cualitativos y subjetivos.

La definición propuesta en este trabajo de investigación es la siguiente: *El arte es un lenguaje abstracto, consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o conmocionar.*²³⁰

Cuando manifestamos que el arte es una “actividad humana consciente”, dejamos clara la diferencia de la actividad inconsciente del ser humano o de los animales. No puede existir el arte por casualidad. Así lo expresa claramente el director de teatro belga Thomas Bellinck.²³¹

*Lo que estaba siendo transportado por el momento
Fue una lucha política meses de duración
que habían llevado a estos sin papeles hasta el final de la esperanza
por medio de la desesperación
al desaliento
lo que estaba siendo transmitido en ese momento
fue el aislamiento
el letargo
el estreñimiento
los fallos renales
el tejido cerebral morir
las psicosis
y los comas diabéticos
de las personas que habían elegido para morir
porque para ellos la vida ya no era de ninguna ayuda
pero esos meses dejaron de mencionarse en los folletos*

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 48.

²³¹ Thomas Bellick recibió un premio de arte por su participación activa en el apoyo de causas sociales en Bélgica contra la deportación y arresto de personas sin documentos, sin *papiers*.

debido a que es un amable aplaudir este tipo de cosas

Estimado Señor Director

cuando más tarde me felicitó por nuestra candidatura

Yo estaba un poco sorprendida

Mierda

He hecho accidentalmente arte

*esto nunca me ha sucedido antes.*²³²

La inconsciencia está asociada a la falta de sentido común, responsabilidad y empatía con el resto de los seres. Sin embargo, para pensar en una actividad consciente, pensemos al individuo como parte de la libertad, como esa consecuencia de sus actos y vislumbremos el abanico de posibilidades que emergen de sus acciones y de la consecuencia de las mismas y, en este caso, sus obras artísticas.

Podemos asumir que existe una parte del mercado del arte contemporáneo en la que la inconsciencia del individuo lo convierte en un ser que actúa, piensa y se desenvuelve única y exclusivamente en torno a un beneficio particular, justificando sus acciones como parte de un rechazo al entendimiento de la generalidad. Sin embargo, es una manera de mantenerse aislado para evitar el enfrentamiento con la realidad, con la empatía.

Cuando nos referimos al arte como una actividad humana, delimitamos a qué aspectos de dicho universo nos referimos. Consideramos las actividades humanas como una gran posibilidad de acciones que podemos destacar en tres diferentes ramas: las labores mentales, las manuales y las equilibradas. Con estas últimas, nos referimos a aquellas que poseen una mezcla de ambas habilidades y procesos, tanto mentales como manuales. Desde luego, el arte es atravesado por una gran variedad de procesos manuales y mentales, pero el resultado de dicha actividad debe ser accesible a los sentidos, debe tener una materialización objetual.

²³² BELLICK, Thomas. *We were dying and then we got a prize, in Art and Activism in the age of globalization, Reflect* 8, 2011, Brujas, Bélgica, p. 49.

“What was being conveyed at the moment/ was a months-long political struggle /that had led these sans papiers / all the way from hope / via desperation / to despondency / what was being conveyed at that moment /was the isolation / the lethargy / the constipation / the kidney failures / the dying brain tissue / the psychoses / and the diabetic comas / of people who had chosen to die / because to them life was no longer of any help / but those months go unmentioned in the brochures / because it's kind of tough to applaud these sorts of things / dear Mr Director / when later on you congratulated me on our nomination / I was a bit shocked / Shit / I've accidentally made art / this has never happened to me before”. [Traducción propia.]

Como elementos importantes, podemos observar los siguientes aspectos: la etapa de la factura, que incluye el proceso de concepción de la idea, trabajo en la pieza y hasta la conclusión técnica. La siguiente etapa abarca el proceso artístico y la pieza de arte en el momento de exhibición, cuando dicha pieza se enfrenta con el espectador para producir un fenómeno psíquico.

De todas las actividades humanas, el arte pertenece al área del lenguaje, ya que podemos ver las partes que conforman el diálogo: el emisor (el artista), el canal (la obra), el mensaje (la emoción) y el receptor (el espectador). Es importante profundizar en el tema, pues a pesar de que el concepto de lenguaje es claro, consideramos que el arte es un lenguaje abstracto. Todos los lenguajes tienen la finalidad específica de transmitir un mensaje.

Lenguaje. Del occit. *lenguatge*. 1. m. Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente. 2. m. lengua (el sistema de comunicación verbal). 3. m. Manera de expresarse. Lenguaje culto, grosero, sencillo, técnico, forense, vulgar. 4. m. Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular. 5. m. Uso del habla o facultad de hablar. 6. m. Conjunto de señales que dan a entender algo. El lenguaje de los ojos, el de las flores. 7. m. Inform. Conjunto de signos y reglas que permite la comunicación con una computadora.

Lenguaje máquina 1. m. Inform. Conjunto de instrucciones codificadas que una computadora interpreta y ejecuta directamente.²³³

De esta manera, encontramos que existe el concepto de *lenguaje abstracto*, incluso el de *metalenguaje*. La función del lenguaje para el ser humano se basa en la transmisión de un conocimiento, ideas o deseos específicos. Sin embargo, cuando entramos al terreno del arte, este deseo es modificado: el mensaje que se desea transmitir es una emoción. Las emociones son partes intrínsecas del ser humano, todos somos capaces de sentir las en mayor o menor medida. Es allí donde radica la universalidad de la actividad artística.

Una pieza artística tiene múltiples posibilidades, ya que el mensaje que transmite no será recibido por la audiencia siempre de la misma manera. Existirán múltiples variables de interpretación en un grupo del público. El mensaje del arte posee variables, lo que lo transforma en un mensaje abstracto sujeto a interpretación, la cual se define por

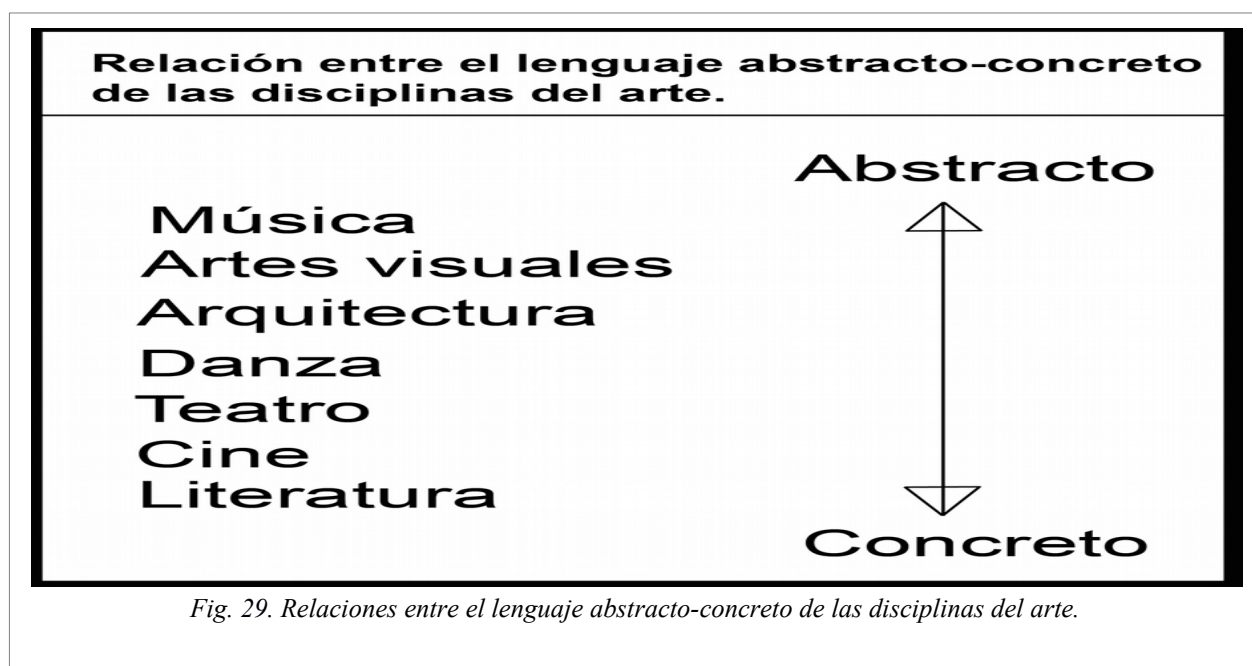
²³³ Diccionario de la Real Academia de la Lengua, <https://dle.rae.es/> [Consulta: 29 abril 2014.]

las experiencias personales, habilidades cognitivas y procesos psicológicos del espectador en particular.²³⁴

En anteriores trabajos de investigación como lo fueron nuestra tesis de licenciatura, y el trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, establecimos una jerarquía que nos permitiría comprender mejor las formas abstractas del lenguaje artístico. En dicho esquema, podemos ver las variables que van de lo abstracto a lo concreto dentro de las artes.

La categorización empieza con la música como la rama de las artes con mayor nivel de abstracción y complejidad, ya que la forma del lenguaje es el sonido, las notas musicales y las vibraciones que, al vincularse con ritmo, compases, frecuencia, entre otras, generan armonía, y este conjunto se recibe como algo emotivo.

En le sentido opuesto, encontramos a la literatura. Al usar la lengua como medio para crear sus formas, se percibe desde una trama más concreta y mucho más específica. A pesar de contener conceptos irreductibles, el manejo y el juego de las formas de escritura permiten y amplían las posibilidades de la imaginación y de las emociones.



²³⁴ LUGO, Pablo Ángel. *Op. Cit.*, p. 48.

Desde nuestra perspectiva, el arte es en sí un mecanismo de rebeldía que se encuentra en constante autocrítica debido a la búsqueda de nuevos horizontes. Desde este enfoque, es evidente que la transgresión formará parte de las dinámicas de investigación artística, pues nada nuevo existe dentro de los límites de lo conocido.

Hablemos ahora del proceso fundamental de esa expresión y práctica.

Las prácticas del arte y la transmisión de un mensaje abstracto deben darse de una forma sensible que llegue al espectador por medio de los sentidos. El producto de esa actividad debe vincularse con el artista, ya que, de cierta manera, son sus emociones y deseos los que están pasando hacia otro orden en la búsqueda de un receptor que pueda establecer ese vínculo, un vínculo humano. Esta es la principal función del arte: empatizar con otros seres humanos y mostrarnos frente a un espejo de realidad y emociones. Supone un mecanismo que nos lleva a sentirnos como iguales. De ahí la importancia de que el mensaje de las obras de arte sea capaz de generar un vínculo emotivo que provoque reacciones en la psique del espectador y reacciones químicas cerebrales que generen emoción, deleite y admiración, así como otras menos agradables como tristeza, soledad, melancolía y conmoción.

Es preciso delimitar un área de trabajo que, desde mi perspectiva, sea incluyente, que pueda abarcar desde las obras generadas en la época griega, piezas del lejano oriente y, desde luego, precolombinas, latinoamericanas, africanas y hasta una parte del quehacer artístico contemporáneo. Es urgente también definir el concepto de *arte* para entender los límites de su accionar y sus posibilidades, así como para tomar una postura que nos permita relacionarnos con el mercado y las pretensiones del mundo capitalista. Resulta vital definirlo desde una filosofía-activa²³⁵ que permita a la mayoría ser parte de estas actividades bajo una estructura de pensamiento basado en la experiencia. Un mecanismo de pensamiento libertario.

Es fundamental entender que la visión del arte desde un pensamiento libertario es con la que trabajaremos el resto de la investigación, pero definitivamente no es una definición única ni mucho menos inamovible. Por el contrario, es una primera aportación

²³⁵ Nos referimos a la filosofía-activa como el medio en el que están presentes, tanto el razonamiento y la acción, una propuesta que arraiga la razón a la experiencia y hace de la experiencia un mecanismo de respeto de las ideas. La inexistencia del “intelectual cómodo” o del “pensador inútil”.

que esperamos pueda continuarse discutiendo, enriqueciendo o, en su defecto, desecharse por una idea diferente o más cercana a las necesidades e ideas colectivas.

III.1. Ejemplos de la rebeldía artística

La indagación dentro del lenguaje artístico es sumamente útil para comunicar emociones e ideas y estas se hacen mucho más tangible en las prácticas y búsquedas de espacios y mecanismos nuevos de actuación y participación.

Los artistas descubrieron que la búsqueda de un espacio de creación nuevo y de pensamiento y actividades en pro de lo original llevaba como consecuencia la transgresión de ciertas normas o procesos mediante los cuales se evidenciaba la necesidad de investigación dentro de las artes. Dichos procesos transgresores se dan mediante la lógica de que nada dentro de lo conocido es nuevo.

La idea de transgresión proviene de la tradición religiosa, en tanto era concebida como un pecado. La ruptura primaria de la norma fue al momento de la toma del fruto del árbol del conocimiento por Adán y Eva, lo que se convierte, desde la perspectiva cristiana, en el mayor problema de la raza humana.

La transgresión como la ruptura del paradigma de la fe es definida por Sigmund Freud. El tabú es asumido como una norma establecida por la superstición, por la cual se prohíbe la realización de una actividad específica. El tabú se crea por cuestiones únicamente de fe. Es un paradigma tomado como una tradición que pudo marcarse por un consejo de ancianos para la protección de recursos y por necesidades de guerra o hambruna, o simplemente por ignorancia y superstición. La transgresión se considera como la ruptura y violación de dicha norma, poniéndola en tela de juicio. En consecuencia, también se pone en peligro la existencia de cualquier otro paradigma lo que representa un problema para las estructuras de poder y de pensamiento. Dichas estructuras jerárquicas están cimentadas sobre la base de un pensamiento normativo. Si alguna de esas normas es transgredida y esa transgresión muestra que no es más que un acto de fe, las bases del pensamiento estructurado se verían en detrimento.

Sin embargo, el pensamiento humano no ha visto siempre la transgresión como algo perverso o malvado. Esquilo en su obra *Prometeo Encadenado* nos da un vistazo a la perspectiva que existía en la antigua Grecia, se entendía que las normas podían ser transformadas a partir de la violación de ellas, siempre y cuando se cumplieran un par de condiciones fundamentales:

1. La conclusión de dicha transgresión llevase un beneficio común, es decir, que el beneficio de esa transgresión fuera en el bienestar colectivo.
2. Que el castigo implantado al transgresor fuese personal, ello llevaba a que el personaje transgresor fuese considerado como un héroe, un ejemplo a seguir. El castigo que se aplica al transgresor se establece de manera individual, como un sacrificio. Si el castigo se lleva más allá del transgresor, a personas que no fueron partícipes de ello, se consideraría evidentemente como una injusticia.

Es importante destacar que, desde esta perspectiva, la celebración de la transgresión es un acto humano, pero que posee consecuencias, unas positivas —que serán colectivas— y unas negativas —que serán proporcionales al nivel de violación de la norma—. Además, serán exclusivas para una persona y habrá beneficio colectivo a costa del castigo individual. Ello requiere un sacrificio, el cual no cualquiera está dispuesto a hacer. “Las transgresiones son la mejor y la peor manera de infringir la ley, lo que tal vez, pueda resumirse de la siguiente manera: las transgresiones son atropellos capaces de liberar”.²³⁶

La transgresión —como concepto— adquirió la connotación religiosa y, por ende, es una idea negativa. Su aplicación dentro de la ley se incluyó como un concepto de la violación o desobediencia de las reglas o de los principios legales, lo que terminó con la referencia a una gama de conductas que retaban o se desviaban de la norma establecida por una comunidad o una élite gobernante.²³⁷

Etimológicamente, se refiere a la idea de traspasar un límite, ir fuera de lo que está permitido. Se le ha otorgado una connotación negativa, pues arrastra la visión judeo-cristiana. La palabra y su definición se ha ido acrecentado con el paso del tiempo, hasta llegar a conocerse cuatro tipos diferentes de transgresiones. “Podemos ver cuatro

²³⁶ JULIUS, Anthony. *Transgresiones, el arte como provocación*. Madrid: Ed. Destino, 2002, p. 17.

²³⁷ LUGO, Pablo Angel. *Op. Cit.*, p. 56.

significados esenciales del concepto de transgresión: la negación de los dogmas doctrinales; la infracción de reglas, principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos”.²³⁸

Otra manera de entenderla es desde el punto de vista geográfico: la transgresión marítima. Básicamente, es una forma en la que el mar entra a la zona terrestre, una falla en los límites de lo que ya se conoce como parte del territorio. Es, pues, un traspaso de un límite físico.

La base transgresora de las acciones es desafiar las ideas, romper con lo establecido. Es una forma nueva de explorar y de investigar nuevos mundos, indagar, percibir y racionalizar las ideas para beneficio de un colectivo o la humanidad en general.

La transgresión está en la base primaria de la rebeldía. Para la escritora francesa Julia Kristeva, nos enfrentamos a problemas éticos cotidianos cada instante que un código —ya sea de usos y costumbres, tradicionales o un acuerdo, o pacto social— es destruido. Y debe serlo para poder dar espacio a la construcción de otros sistemas de pensamiento, a otras maneras de ver el mundo.

La transgresión es la posibilidad de nuevas alternativas, la base primaria crítica, la negación de la existencia de algo que nos permite reconfigurarlo. Esa transgresión de lo establecido no es eterna, el cambio se dará y se modificarán los límites de lo permitido, pero siempre existirán límites debido a que son necesarios para el estudio y entendimiento de la razón. El individuo entiende que, en la búsqueda del deseo, el goce, el placer y la satisfacción de esas necesidades se debe reconstruir ese contrato social, ese convenio por el cual se establecen los límites de nueva cuenta. Dichos límites habrán sido alterados y ampliados en un contexto de rebeldía. Los límites no son destruidos, sino ampliados con la esperanza de que esa labor continúe.

Escribir sobre la rebeldía en el mundo del arte es un tema recurrente y está lleno de ejemplos. Podemos hablar de las formas en las que se han traspasado los límites del tabú en lo social, cultural, religioso y en otros aspectos. Tomando como ejemplo esta situación, recurrimos a una escena muy conocida: Jesucristo crucificado. Para analizar

²³⁸ JULIUS, Anthony. *Op. Cit.*, p. 19.

dos aspectos fundamentales de la transgresión artística en la Edad Media, tomamos dos imágenes del mismo periodo de tiempo.

En la primera, se muestra a Jesucristo en la cruz usando una túnica de manga larga que lo cubre del cuello a los pies.



La segunda imagen es la misma escena religiosa también del siglo XII. Sin embargo, es una pintura en la que podemos apreciar al personaje semidesnudo. La imagen más común en nuestros días proviene de una transgresión de hace más de nueve siglos. Las razones por las cuales se desvistió al personaje —que dentro de la perspectiva cristiana posee el poder— son varias, lo importante es que se le quitó la ropa durante la Edad Media.

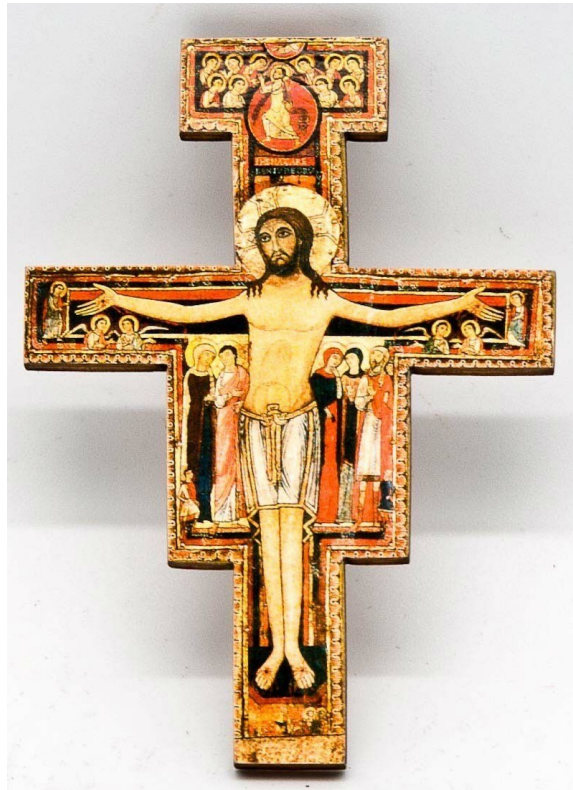


Fig. 31: Jesucristo en la cruz, anónimo, pintura al temple sobre madera y hoja de oro. Siglo XII

Ambas piezas no varían mucho en la época de factura, pero poseen una característica fundamental de cambio: la vestimenta del personaje principal. Sin importar el motivo por el cual este fenómeno se dio, lo podemos ver y entender como una transgresión al respeto que la figura de esa deidad representa para algunos. Sin embargo, hoy en día, no existe otra forma de concebirlo. Actualmente, lo típico es verle con el torso desnudo y con una tela cubriéndole el pubis.

Esto no es más que la prueba de cómo el arte deviene elemento sustancial para el cambio de valores. Existe un deseo implícito que insta a traspasar los valores creados y generados por una época en concreto. Así es el arte, como cualquier otra forma del conocimiento humano, responsable de encontrar nuevas formas y valores. Implica una constante búsqueda por expandir los límites del conocimiento y de las emociones.

El arte es un área donde la rebeldía por el conocimiento se da con mayor dinamismo. La incansable búsqueda de lo nuevo y lo original nos lleva a la transgresión de los límites y, de allí, a una continuación por la experimentación. La satisfacción mercenaria del beneplácito del sistema del arte absorberá la transgresión para dejarla en

la recomposición de los límites y dejará al transgresor sumergido en las arcas de pago del sistema. Señala Julius que “la rebeldía es un sentimiento de negación, pero al mismo tiempo de reafirmación. La rebeldía niega, pero no renuncia. Desde esta perspectiva encontramos este sentimiento con dos posibilidades divergentes dentro de las vanguardias: un sentimiento hacia lo interno del arte y una relación hacia lo externo del mundo del arte”.²³⁹

El arte se rebela fundamentalmente contra diferentes mecanismos y formas. Se trata de una dialéctica en la cual se genera la transformación del pensamiento y del quehacer artístico y filosófico. Dicha dialéctica se aplica en el arte al igual que en otras formas del conocimiento humano. Para hacer esto evidente, tomamos la siguiente tabla como ejemplo de los procesos dialécticos dentro de la historia del arte.

	En contra de:	Proponían:	Notas precisas:
Fauvismo	<ul style="list-style-type: none"> - El impresionismo - El cromatismo natural 	<ul style="list-style-type: none"> - Uso subjetivo del color - Simplificación de la forma 	<ul style="list-style-type: none"> - Daban valor a la expresión del individuo - La liberación del temperamento
Expresionismo	<ul style="list-style-type: none"> - El impresionismo y el naturalismo, así como su carácter positivista 	<ul style="list-style-type: none"> - Independencia del individuo - La importancia de la expresión (personal) contra la impresión (exterior) 	<ul style="list-style-type: none"> - Se da mayor importancia a los sentimientos del artista, que a la búsqueda de la realidad
Cubismo	<ul style="list-style-type: none"> - Los estatutos renacentistas - La academia 	<ul style="list-style-type: none"> - La perspectiva múltiple 	<ul style="list-style-type: none"> - Eliminación de la profundidad y los detalles - Valoración de múltiples puntos de vista
Futurismo	<ul style="list-style-type: none"> - La tradición, el pasado y signos convencionales del arte 	<ul style="list-style-type: none"> - El valor - El movimiento agresivo - La exaltación de lo sensual, nacional y la máquina 	<ul style="list-style-type: none"> - Darle expresión plástica a lo literario y lo escrito
Orfismo	<ul style="list-style-type: none"> - Esclarecer el 	<ul style="list-style-type: none"> - Exaltar el color como 	<ul style="list-style-type: none"> - Cambios en la paleta y

²³⁹ *Ibid.*, p. 102.

	espacio pictórico	"forma y temas puros"	un mayor grado de abstracción a partir del cubismo
Rayonismo	- La división entre las tres tendencias anteriores	- El orden, el ritmo y el dinamismo en el espacio pictórico	- Considerado como una síntesis entre el cubismo, futurismo y orfismo
Suprematismo	- La finalidad "práctica" del arte	- La síntesis de la forma y color	- La síntesis concluyó en el uso del triángulo, el cuadrado, la cruz y el círculo. Así como el rojo, negro, azul, blanco y verde
Pintura metafísica	- La síntesis	- Pintar más allá de la realidad - El acercamiento a la pintura realista	- Creían en la exploración de una vida interior de los objetos
Vorticismo	- La religión, la moral victoriana y el realismo	- El dinamismo, la máquina y una delegación por la época moderna	- De ideología liberal y humanista pugnaron por la independencia de criterio y el individualismo
Constructivismo	- El arte "puro" - La academia "burguesa"	- Un arte al servicio social	- Fue el pilar de apoyo de la Revolución de Octubre en Rusia
Escuela de París	- El arte "elegante"	- La vida bohemia - Una realidad de miseria y desesperación	- Una época de gran producción con influencia del expresionismo, cubismo, fauvismo y futurismo
Dadaísmo	- El arte, las convenciones artísticas y el pasado	- La destrucción del arte - El uso de materiales nuevos e inusuales - La rebeldía y destrucción	- Un movimiento con un fuerte carácter terrorista y nihilista - Es un rechazo total a una forma de vivir
Die Stijl	- La vida bohemia y el arte por intuición	- La región geométrica pura - La estructuración matemática y armónica universal	- Búsqueda de leyes universales que gobiernan la realidad visible

Purismo	- La academia y el realismo	- El uso de formas básicas en la sección áurea	- Surge como superación del cubismo
Bauhaus	- La elitización del arte - Las antiguas academias	- Reformar la enseñanza artística para la transformación social	- El diseño industrial y gráfico surgen de la Bauhaus
Precisionismo	- La academia y el realismo	- La iconografía industrial y rural - Los detalles y precisión	- Herencia del cubismo y el futurismo en los Estados Unidos
Art decó	- La popularización del arte	- La unificación de las vanguardias, constructivismo, cubismo, futurismo, Art Nouveau y Bauhaus	- De gran opulencia, se caracterizó por aparecer en las artes decorativas y la arquitectura
Racionalismo	- La ornamentación	- El color y detalle constructivo - El dinamismo del espacio arquitectónico - Limitar el uso del acero, hormigón y vidrio	- Apoyaba y enaltecía la revolución industrial
Novocento	- El arte nuevo	- Retomar la esencia del arte italiano, el realismo y la grandilocuencia	- Alineados con el fascismo italiano
Nueva objetividad	- El expresionismo	- Enfatizar lo feo - Mostrar la realidad - El arte crudo y provocador	- Ansiaba el regreso del orden al mundo del arte.
Surrealismo	- El racionalismo	- La expresión de la emoción sin razonamiento lógico - La búsqueda del subconsciente	- Una gran influencia de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud
Arte concreto	- El realismo	- Depurar la pintura de asociaciones simbólicas con la realidad - La línea y el color son	- Son herederos del pensamiento concreto universal proveniente de los futuristas, constructivistas y de Die

		concretos en sí mismos	Stijl
Realismo socialista	- El subjetivismo y el individualismo	- Transmitir el idealismo comunista	- La subjetividad es enemiga del materialismo dialéctico
Expresionismo abstracto	- El realismo	- Grandes formatos - La pintura de acción - Permitir que la materia se exprese por sí misma - El automatismo pictórico	- Financiado directamente por la CIA para cambiar la relevancia artística de París a Estados Unidos.
Informalismo	- La geometría del arte abstracto	- Una abstracción y gestualidad pictórica	- Con diferentes corrientes: la abstracción lírica, la pintura matérica, el tachismo, el espacialismo
Art brut o arte marginal	- Fuera de la cultura oficial	- Artistas sin preparación académica o pacientes hospitalares psiquiátricos	- Bajo la premisa de que todos tenemos potencial creativo
Brutalismo	- Un sistema político capitalista	- Comunidades en estructuras brutalistas	- La planificación e inicios del urbanismo
Arte cinético	- Ligeramente del futurismo	- El movimiento real - El uso de la máquina - La creación del móvil	- Parte de la idea de "movimiento" futurista, pero niega de imitación del movimiento para hacerlo realidad
Neodadaísmo	- El expresionismo abstracto	- El acercamiento arte-vida-social - Nuevos materiales - Cargas sociopolíticas	- Se opone a la "experiencia mística" que proponen los expresionistas abstractos
Pop-art	- El expresionismo abstracto	- El uso de imágenes de la cultura popular	- El uso de imágenes de la cultura popular, los mass media.
Funk-art	- En expresionismo abstracto	- La mezcla de materiales y técnicas, así como "objetos encontrados"	- La factura concluía en obras con humor, obscenas y referencias biográficas
Nuevo realismo	- El expresionismo abstracto	- "Un nuevo enfoque perceptivo de lo real"	- Consideraba al arte figurativo estalinista o

			pequeño burgués
Op art	- Ligeramente del futurismo	- La composición pictórica basada en fenómenos ópticos - La sensación de movimiento en superficie bidimensional	- Influenciado por principios científicos y técnicos - Ausencia total del movimiento
Arte de acción	- El mercado del arte y el elitismo del mundo del arte	- Mayor énfasis en el acto creador - Obras efímeras que no participan del mercado	- Participan dentro de esta categoría el happening, el performance, el environment y la instalación
Minimalismo	- El constructivismo ruso	- Estados máximos de orden con el mínimo medio posible	- Fue presentado en directa oposición al constructivismo ruso, como parte de la Guerra Fría
Abstracción post pictórica	- Bauhaus, desde el punto de vista político	- Incorporar los estudios de psicología de la Bauhaus en la pintura	- Una manera de revivir el expresionismo abstracto en plena Guerra Fría
Arte conceptual	- El formalismo	- Mayor relevancia a la idea que a la obra - Retomar el ready-made.	- Mayor interés en lo efímero y lo inmaterial
High-tech o tardo modernismo. (Arquitectura)	- El brutalismo	- Hacer énfasis en el progreso y evolución - Se apoyaba de la ciencia-ficción	- Glorificación de la innovación tecnológica y de la economía
Body art	- El mercado del arte	- Utilizar el cuerpo como medio. - Obras efímeras	- Se conservan registros fotográficos o en video de las obras
Videoarte	- Los medios de comunicación masivos	- Crítica del uso de los medios de comunicación - No emplear actores o diálogos	- Videoarte como: registro de acciones, instalaciones de video, vive esculturas, video ambientes, video

		- No hay cine	creación, etc.
Hiperrealismo	- El minimalismo, el expresionismo abstracto	- Sustraerse de la funcionalidad - Exactitud en los detalles e irrealidad del efecto espacial	- Una relación estrecha entre hiperrealistas y fotorrealistas
Arte povera	- El mercado del arte	- Utilización de materiales de desecho - Reflexión entre el objeto y la forma	- Buscan la participación del público y la interacción de este con la obra
Land art	- El capitalismo	- Importancia del espacio público - La materia prima es el medio ambiente	- Cruce de disciplinas entre la arquitectura y la escultura
Arte postmoderno	- El arte moderno	- El arte habla del arte - No pretende hacer labor social - Ecléctico	- Una reinterpretación de todas las vanguardias sin importar el contexto
Neo pop	- El arte moderno	- Retomar la masiva cantidad de imágenes que produce la cultura de consumo	- El uso de la historieta, el rock y personajes de la televisión
Neoexpresionismo	- El arte moderno	- Retomar el expresionismo alemán	- Técnicas más agresivas y violentas
Transvanguardia	- El arte povera	- Teorizan sobre el regreso la alegría y a los colores - Eclécticos y heroicos	- Individualista y los valores humanitarios
Net.art	- El mercado del arte y la contemplación del espectador	- Busca la participación del espectador	- Obras realizadas en y para la red de Internet

Tabla 1. Relaciones dialécticas entre los movimientos, escuelas y estilos en el arte del siglo XX.²⁴⁰

Lo importante de los movimientos de vanguardia y hasta el dadaísmo es que se transforman los mecanismos de concebir y practicar el arte. La pintura no es más que el juego del color, luz y la forma. La escultura ya no es únicamente talla en mármol o madera. El grabado se formula más allá de la calcografía, litografía y xilografía. Nos

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

encontramos con una pintura que se enfrenta a la fotografía que, a su vez, juega con la cuarta dimensión. Se entiende al audio como un factor fundamental que conduce al arte sonoro y el paisaje visual se mezcla con el sonido y nos deja el paisaje sonoro del siglo XXI. La escultura encuentra el *ready made* y el objeto a la instalación. Los objetos participan del cine por medio del video y la gráfica que, por su reproducibilidad, se involucra en política. La imagen gráfica pasa a la serigrafía, al offset y a tirajes masivos pegados en las paredes de la ciudad. El mural da paso al grafiti. La escultura a la intervención pública y la estampa a los stickers. La idea de lo privado y lo público entra en juego y, en consecuencia, se acepta con mayor fuerza que todo accionar artístico es político.

III.2. ¿Cómo son las prácticas rebeldes artísticas contemporáneas?

Desde el dadaísmo, los medios y las prácticas del arte se han visto envueltos en una espiral de transformaciones, críticas y regresos a viejas formas. Esos mecanismos nos llevan a ver que las estructuras creadas siguen en constante transformación. Sin duda, es una lucha de permanencia y de mutación de las formas y de los quehaceres artísticos.

El arte estuvo muy vinculado a procesos de reflexión y pensamiento sobre el mismo arte. La crítica de Duchamp y el arte conceptual replantean los límites del concepto estético. Y evolucionó también un cuestionamiento del arte desde la factura, desde la propia creación. Ha sido un cuestionamiento profundo hacia sus propias raíces y, al mismo tiempo, hacia fuera de él.

Un dilema ha sido magníficamente planteado por estos artistas pioneros —y claramente explícito por los más jóvenes— y la cuestión ("naturalmente") apareció: ¿Nuestra idea de la naturaleza no es sólo otra idea más? ¿Otro concepto? ¿Otro artefacto cultural? ¿El hecho de salir de nuestros hábitats urbanos para hacer arte hace efectivo realmente algo más allá de promover una alienación aún más grande, otra nueva ficción, otra forma de imperialismo, una nueva idea de la pureza?²⁴¹

²⁴¹ McCOLLUM, Allen. *Allen Ruppersberg: what one loves about life are the things that fade*. Allen Ruppersberg: Books, Inc., Limoges: FRAC Limousin, 1999, p. 35.

“A dilemma was beautifully revealed by these pioneering artists—and clearly spelled out for the younger artists—and the question (“naturally”) arose: isn’t our idea of nature just another idea? Another concept? Another cultural artifact? Does moving out of our urban habitats to make art really accomplish anything beyond promoting a further alienation, a further fiction, another kind of imperialism, a new imaginary idea of purity?”. [Traducción propia.]

La pintura, al enfrentarse con la fotografía como mejor herramienta para la reproducción de la parte física de la realidad, busca y atraviesa otros procesos de entendimiento. La pintura en épocas de guerra y dolor cambia sus formas y procesos, los límites se traspasan y se buscan formas de retomar el diálogo que acontece en el nivel interior y exterior del artista.

Desde la última mitad del siglo XX se ha asumido que el arte se mantiene dentro de una posición crítica y que esa postura es un factor intrínseco de ese actuar y de esa forma de arte. Existe entonces un mecanismo directo y único de disidencias. En palabras de Jacques Rancière, “la lógica de la tradición crítica denuncia (básicamente) una capacidad de conocer y un deseo de ignorar”²⁴² que de cierta manera nos lleva a reproducir el sistema que se critica. De ahí la importancia del comentario de McCollum, pues plantea que toda posición crítica dentro del sistema del arte genera nuevas configuraciones simbólicas y/o materiales.

Consideramos que la respuesta está dada en los mismos límites del arte. Hoy en día, la entrada y aceptación —por ciertos sectores— de nuevos modelos de creación artística —que conforman o conformaron parte de las formas creativas populares—son vislumbrados como parte del sistema del arte. Si bien entendemos que el sistema plantea la aceptación de nuevos mecanismos por un beneficio económico y completamente mercantilista, es relevante destacar que somos responsables de contener esos ataques financieros sobre la importancia social del arte.

Si concebimos el arte como una pregunta, el mensaje abstracto del arte siempre será una cuestión filosófica sobre los asuntos que se relacionan directamente con las formas de entendimiento y relaciones humanas. Esas formas de expresar las preguntas y las maneras de formularlas han cambiado. Los límites se han expandido y cada día es más difícil establecer y vislumbrar las fronteras. Ahora, el arte es un fenómeno psicológico que genera la actividad y sus formas de expresarse son las prácticas artísticas. Las prácticas artísticas se encuentran en vertientes de diferentes modos de representación: bidimensional, tridimensional y temporal. A su vez, se vinculan con el espacio y las formas de aproximación al espectador, a través de los sentidos.

²⁴² RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón, España: Ellago, 2010, p. 43.

Resulta curioso la relación que se establece entre las prácticas artísticas y sus condiciones espacio-temporales. La dimensión espacio-tiempo ha sido sustancial en la crítica hacia el mercado del arte. Durante mucho tiempo el arte conservó una materialidad que le permitía mantener su condición de objeto coleccionable, sin embargo, con las reformulaciones post vanguardistas, surgió una vertiente que apostaba por lo efímero, por lo inaprensible. Esta nueva condición era justamente una protesta ante la operatoria del mercado.

La rapidez y la movilidad del concepto de prácticas artísticas nos llevan a no poder catalogar o enumerar cuáles son, pero podemos ver y analizar las variables de ellas mediante sus formas y procesos. De ahí, podemos detectar tres variables dentro de la permanencia de las obras de arte: temporales (efímeras), perdurables (piezas únicas) y mixtas (reproducibles).

Prácticas artísticas y su relación en la línea del tiempo.

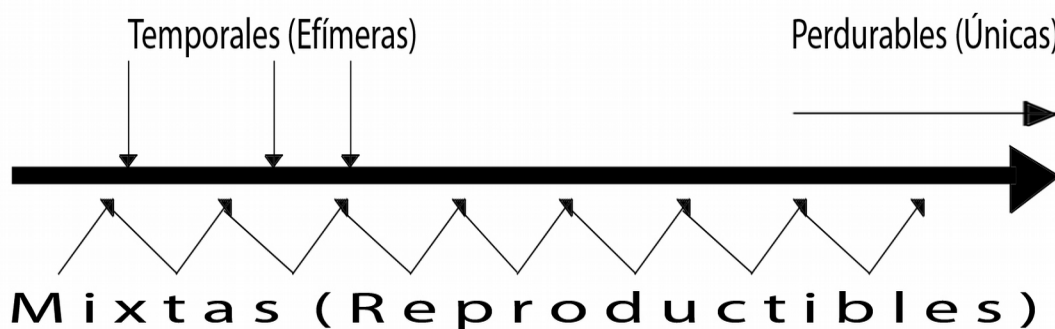


Fig. 32: Prácticas artísticas en la línea del tiempo.

Para ejemplificar este aspecto lo ilustraremos con tres piezas que pueden ser colocadas dentro de esta clasificación. Es importante recalcar que, como cualquier otra forma de clasificación sistemática, es un mecanismo subjetivo. Como hemos insistido, debe ser usado como una aproximación, no como una verdad rotunda sobre las formas de organizar el sistema del arte, así como sus prácticas.

III.2.1. Prácticas artísticas eventuales o efímeras

Una de las prácticas artísticas efímeras es el performance, aunque existe una variedad de prácticas que se oponen a la perdurabilidad. Una vez que ocurre el performance, en su espacialidad y temporalidad, sólo quedará para el futuro el registro de lo que ocurrió. Las artes eventuales o efímeras utilizan el registro como forma de interacción y prueba de existencia. Dicho registro es variable y puede ser de muchos tipos: dibujos, croquis, planos, fotografías, narración, video, cine o testimonios, por mencionar algunos. Los registros son tomados en un tiempo y un espacio específicos y permiten que la pieza sea conocida en diferentes escenarios y momentos.



Fig. 33: No Orlan (foto-performance). Guillermo Gómez-Peña, 2013.

El tiempo de la obra efímera es único. Cambiarían algunos conceptos y símbolos del trabajo si se modificara el tiempo y el espacio de la obra. Por ello, estas prácticas se registran, precisamente para darle un contexto al ser presentadas en otra situación. El registro permite conservar parte de esa iconografía que caracteriza la pieza efímera.

Las relaciones con el espacio son igualmente relevantes. Existen piezas que están destinadas o han sido creadas para lugares específicos o que, por su naturaleza,

requieren un espacio definido: uso de agua, aire, dimensiones y alguna que otra característica o limitante física o conceptual. En estos casos, la relevancia del lugar y el tiempo son evidentes y hacen que las piezas sean imposibles de trasladar o de recrear en otros ambientes. Dentro de esta clasificación, encontramos las siguientes prácticas:

Grafiti

Performance

Street art

Cocina²⁴³

Improvisación

Arte público

Esfera pública

III.2.2. Prácticas artísticas perdurables o únicas

Las prácticas perdurables son las que están concebidas para prolongar su materialidad a pesar del paso del tiempo. Por ello, buscan materiales y mecanismos de visualización más eficientes y durables. La idea de la creación como algo que posee una esencia divina está vinculada a este tipo de manifestaciones.



Fig. 34: David, Michelangelo Bounarroti, circa 1501.

²⁴³ Incluir la cocina como una de las bellas artes se basa en la definición que hemos establecido. No lo había hecho antes pues no habíamos tenido la destreza mental para percibir que esa práctica humana es, sin duda alguna, una práctica artística.

Estas obras constituyen las más antiguas representaciones del quehacer artístico humano. Son piezas signadas por la grandeza, la divinidad y lo eterno, como se puede apreciar desde la época griega clásica hasta el brutalismo arquitectónico. Obras con estas características son las que actualmente forman las más importantes colecciones de arte en los más relevantes museos alrededor del mundo.

Concebidas para durar y creadas con materiales no perecederos o de difícil desgaste, las piezas de arte perdurables o únicas están concebidas para apelar también a la trascendencia del artista. Es un acercamiento a la inmortalidad del artista o de los personajes o experiencias que en él se representaban. Dentro de las artes perdurables, podemos mencionar las siguientes prácticas:

Archivo

Arquitectura

Pintura

Escultura

Gráfica

Libro de artista

Fotografía

Tatuaje²⁴⁴

Fanzines

Urbanismo

III.2.3. Prácticas artísticas mixtas o reproducibles

Las relaciones espaciales o temporales de estas piezas son relativas, pues no necesariamente están ancladas a un espectro de esa naturaleza. Las obras de arte reproducibles son aquellas que fueron creadas con la intención de que pudiesen ser interpretadas en diferentes tiempos o espacios.

²⁴⁴ El tatuaje como una práctica artística contemporánea se asemeja a la cocina en tanto ambas prácticas se ajustan a la definición dada de arte.



Fig. 35: El Lago de los Cisnes, Ballet del Teatro Nacional Ruso, 2010.

En este caso, encontramos obras que poseen un registro que indica cómo y de qué manera debe ser reproducida o, al mismo tiempo, el registro es la pieza artística en sí misma. En algunos casos si se indican instrucciones precisas sobre las obras, estas pueden ser reinterpretadas o, incluso, pueden ser reinterpretadas a partir de una versión más libre. Nos referimos a un lenguaje abstracto que puede ser representado por los actores de las piezas. También encontramos un grupo que abarca las piezas inamovibles que están ya realizadas y grabadas, que no permiten cambios o interpretaciones pero que pueden ser reproducidas en múltiples ocasiones, como las obras audiovisuales. Dentro las formas mixtas o reproducibles, encontramos las siguientes disciplinas:

Cine

Video

Teatro

Danza

Música

Paisaje sonoro

Instalación

Literatura

Diseño industrial

Net art

Animación

Las diferentes prácticas artísticas de clasificación espacio-temporal se basan en la pertenencia a un momento, un lugar y sus variables. Las prácticas para un espacio determinado y un tiempo limitado, las llamamos eventuales o efímeras. Las prácticas para un espacio determinado y un tiempo constante, las llamamos perdurables o únicas. Las prácticas para un espacio y un tiempo relativos, son las que llamamos mixtas o reproducibles.

III.3. Breve relación entre las prácticas artísticas contemporáneas y el pensamiento libertario

Existen vínculos entre las actividades artísticas, clásicas o más tradicionales, con las prácticas artísticas contemporáneas, pues comparten formas que se asemejan en cuanto a metodologías de representación. A su vez, existe una relación entre prácticas artísticas contemporáneas y el pensamiento libertario. Este vínculo tiene su origen en un enlace entre la Internacional Situacionista, desde su lado teórico y desde lo práctico con el grafiti y la propaganda política realizada por grabadores en otras partes del globo.

Esas prácticas artísticas contemporáneas que se vinculan con el pensamiento libertario tienen un marcado perfil político. A pesar de la ignorancia de los practicantes, el arte es una actividad política, ya que es una actividad que relaciona a los seres humanos.

Hasta ahora nos hemos vinculado a la subversión utilizando principalmente formas y categorías heredadas de luchas revolucionarias del siglo pasado. Propongo que complementemos la expresión de nuestra contestación con medios que prescindan de toda referencia al pasado. No se trata de abandonar por ello formas en el interior de las cuales hemos librado el combate en el terreno tradicional de la superación de la filosofía, de la realización del arte y de la abolición de la política; se trata de concluir el trabajo de la revista allí donde todavía no es operativo.²⁴⁵

²⁴⁵ VIENET, René. *Internacional Situacionista, Textos completos en castellano de la revista international situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001, p. 494.

Esta relación va implicando al pensamiento libertario dentro del quehacer artístico como un mecanismo de reconfiguración de la actividad política. La intención es acercarse con un lenguaje que modifique la manera de pensar y de actuar de las formas de propaganda política para llevarlo a otro espectro mucho más beligerante y más dinámico dentro de las formas de construcción ideológica. Este proceso de acercamiento se debe, en parte, a la negación y el absurdo que representa la burocracia, pues es bien sabido que es un mecanismo de control gubernamental y, como tal, parte de las formas de poder y jerarquía social.

En la primavera de 1967 podemos decir que el movimiento de la “revolución cultural” ha alcanzado un fracaso desastroso, y que ese fracaso es ciertamente el más inmenso de la larga serie de fracasos del poder burocrático de China. Pese a su extraordinario coste la operación no ha alcanzado ninguno de sus objetivos. La burocracia está más dividida que nunca. Todo nuevo poder instalado en las regiones mantenidas por los maoístas se divide a su vez: la “triple alianza revolucionaria” ejército-guardia roja-partido no deja de descomponerse por antagonismos entre esas tres fuerzas.²⁴⁶

Las manifestaciones del grupo Situacionista se enfocan en establecer conceptos fundamentales libertarios, como pueden ser la oposición a la jerarquía del gobierno representado por la burocracia y la inamovilidad del Estado ante la solución de los problemas. Son ellos quienes se mantienen en un estado de expectación o de propia inamovilidad por el mismo sistema burocrático.

[...] El retorno de la columna Durruti, documento que tenía la virtud de exponer en términos precisos lo que sus camaradas pensaban hacer de sus cargos: la crisis general de los viejos aparatos sindicales y de las burocracias izquierdistas se deja sentir por todas partes y principalmente en estudiantes, donde el activismo no tiene desde hace tiempo otro resorte que el sacrificio más sórdido a ideologías marchitas y la ambición menos realista. La última promoción de profesionales que han elegido a nuestros héroes no tienen ni siquiera la excusa de una mistificación. Han puesto su esperanza de renovación en un grupo que no oculta su intención de hundir lo antes y lo mejor posible todo ese militantismo arcaico.²⁴⁷

²⁴⁶AAVV. *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista international situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001, p. 475.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 488.

En este fragmento, se menciona a Durruti, uno de los anarquistas españoles de la Guerra Civil, y podemos apreciar algunas ideas del pensamiento anarquista, ideas que podemos ver mucho mejor integradas en diferentes manifiestos del accionar político-artístico de la Internacional Situacionista. Los mecanismos de actuar de la Internacional Situacionista se posicionan en las bases de la acción directa y en una reconfiguración de las formas de actuación. Indica Vienet que “se trata de unir la crítica teórica de la sociedad moderna con la crítica en actos de esta misma sociedad. Sobre el terreno, tergiversando las proposiciones del espectáculo, daremos las razones de las revueltas de hoy y de mañana”.²⁴⁸

Todas estas bases pueden ser vistas en el desarrollo de los escritos y posturas Situacionistas. Algunos de los ejemplos de acciones que se proponían:

La experimentación del desvío de fotonovelas y fotografía pornográfica

La promoción de la guerrilla en los *mass media*

La creación y adaptación de cómics situacionistas

La expedición de películas y videos situacionistas²⁴⁹

La lucha contra las formas jerárquicas está presente en las prácticas y propuestas situacionistas, así como en la apertura a la discusión y regeneración de los planteamientos revolucionarios.

*Por supuesto que la Internacional dispone hoy de riqueza teórica y práctica que no crece si no es compartida, apropiada y renovada por los elementos revolucionarios (hasta que la I.S. y los grupos autónomos desaparezcan, a su vez, en la riqueza revolucionaria), debe aceptar sólo a quienes lo deseen con conocimiento de causa, es decir, a cualquiera que hablando y actuando por su cuenta haya demostrado hacerlo en nombre de muchos, ya sea creando con la praxis poética (panfletos, revueltas, películas, agitación, libros) un reagrupamiento de las fuerzas subversivas, o detentando la coherencia en la experiencia de radicalización de un grupo.*²⁵⁰

Todos estos procesos —que son relevantes— no dejan de tener un apegado sentido marxista. La búsqueda de un proceso global en el marco de la Guerra Fría se hace visible. Las formas y el lenguaje Internacionalista, que en su momento no distinguía las

²⁴⁸ VIENET, René. *Op. Cit.*, p. 495.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 495-496.

²⁵⁰ VANEIGEM, Raoul. *Internacional Situacionista, Textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001, p. 499.

diferencias entre solidaridad e intervencionismo, son debidas a los grandes conflictos de la Guerra Fría y del intervencionismo de la bipolaridad en el pensamiento mundial.

Una organización tal que rechaza toda reproducción dentro de sí misma de las condiciones jerárquicas del mundo dominante. El único límite de participación en su democracia es el reconocimiento y la autoapropiación por todos sus miembros de la coherencia crítica: esta coherencia debe darse en la teoría crítica propiamente dicha y en relación entre esa teoría y la actividad práctica. Critica radicalmente toda ideología como poder separado de las ideas y como ideas del poder separado. Es así mismo toda negación de toda supervivencia de la religión y del actual espectáculo social que, desde la información hasta la cultura masificadas, monopoliza la comunicación de los hombres alrededor de una recepción unilateral de las imágenes de la actividad humana.²⁵¹

En conclusión, es un primer llamado a vislumbrarse como una vanguardia que pretende morir, que busca el reconocimiento de la conciencia individual y un actuar que se apegue a esa conciencia. Así mismo, apostaban por la búsqueda organizada de situaciones que culminaran en revueltas, subversiones, politización de la clase trabajadora y la búsqueda de la lucha de clases por una toma del poder (siendo esta la parte más próxima al marxismo-leninismo). Ese trabajo y esa forma de actuar que aleja al intelectual de la burocracia y acerca al trabajador al razonamiento y lucha de clases, es lo que pone a los situacionistas dentro de las puertas de un comportamiento y filosofía libertarios. Definidos por ellos mismos:

En primer lugar, en el sentido pleno y preciso del término, un situacionista es un miembro de la I.S. que participa en todas las deliberaciones y decisiones de esta organización, y que por lo tanto asume personalmente la corresponsabilidad general.

Por otra parte, un individuo puede indudablemente ser llamando, incluso llamarse a sí mismo "situacionista" cuando asume nuestras principales posiciones teóricas, cuando su gusto personal le aproxima a nuestro estilo de expresión y de vida o simplemente cuando ha participado en formas de lucha subversivas que pueden ser así calificadas exteriormente por diferentes observadores.²⁵²

²⁵¹ VVAA. *Op. Cit.*, p. 515.

²⁵² *Ibidem*, p. 611.

Dentro de una militancia “nueva”, relacionar la teoría con la práctica proviene de las posturas analizadas por la propia Internacional Situacionista sobre la Comuna de París, que estuvo liderada por el pensamiento libertario.

La Comuna fue la mayor fiesta del siglo XIX. Se encuentra en ella, en su base, la impresión de los insurgentes de haberse convertido en los dueños de su propia historia, no tanto en el plano de la decisión política “gubernamental” como en el plano de la vida cotidiana en la primavera de 1871 (ver el juego de todos con las armas, lo que quiere decir “jugar con el poder”). Es también en este sentido como hay que comprender a Marx: “la dimensión social más importante de la Comuna fue su propia existencia en actos”.²⁵³

Podemos aludir a las diferentes maneras en las que las prácticas artísticas contemporáneas son vistas a partir de los escritos situacionistas. Pensamos en que el uso del arte como una herramienta de práctica y divulgación política lleva a las actividades artísticas más allá de la posición en la que estaban consideradas social y filosóficamente. Entre los creadores es sabido que el arte representa un equilibrio entre el pensamiento, la razón, la conciencia, la actividad y creación, evitar la separación entre lo intelectual y lo manual. Ser y hacer. Los intelectuales deciden hacer y enfrentarse al sistema con las herramientas que poseen: la creación literaria, la provocación y la imagen. De ahí que se busque y acepte la propaganda como un mecanismo de actividad y agitación política y cultural.

Las nuevas formas de comprender y provocar dentro del mundo del arte fue el detonador de otras prácticas artísticas mucho más vinculadas a lo político. Es decir, las diferencias marcadas en la historia del arte desde el dadaísmo son similares a las situacionistas. Duchamp lo hizo directamente sobre el arte, los situacionistas sobre la política. Sin duda, intentaban responder las mismas preguntas: ¿A qué intereses económicos sirven las obras de arte? ¿A qué sistema sirven de legitimación dichas piezas artísticas? ¿Es posible cambiar o transformar esa situación?

Para aclarar eso, debemos ver cómo los situacionistas lograron incluir ciertas actividades dentro del concepto de arte contemporáneo. Algunas de ellas, relacionadas

²⁵³ *Ibidem*, p. 644.

con la propaganda y producción en masa: fanzines, carteles, pinturas en las paredes. Hablamos del uso de la acción directa para manifestaciones artísticas.

A continuación, se relacionan algunas de las más importantes formas de la acción directa:

Se realiza por medio de grupos de afinidad

Acciones antifascistas

Mosaicos de asfalto

Mantas y pancartas

Pintar con bicicletas

Intervención de comerciales

Trabajo colectivo

Festivales

Grafiti

Performance de guerrilla

Teatro invisible

Inflables (esculturas)

Marchas y desfiles

Medios independientes

Toma de calles

Intervención de periódicos

Reclamo y adjudicación de las calles

Serigrafía

Sabotaje

Expropiación

Ocupación

Stencil

Calcomanías ²⁵⁴

²⁵⁴ CRIMETHINC, Collective. *Op. Cit.*, p. 9.

III.4. Conclusiones

Las propuestas que vinculan directamente la actividad política y el arte apelan a una mixtura entre las prácticas propias de la propaganda planteada por los anarquistas y las actividades artísticas rebeldes.

En general, podemos considerar esta forma de ver al arte como una indisciplina, límites expandibles y regenerables. Mecanismos, técnicas y medios que se incrementan y se desdobl原因 para generar nuevas vías.

Estas son historias de resistencia. Los artistas de que se trata aquí están resistiendo. Al salvajismo del capitalismo financiero, su impacto en la naturaleza, el trabajo, las relaciones, el mundo de toda la vida, en los medios de comunicación, las normas culturales que excluyen (sexismo, racismo, homofobia) [...] Las razones para resistir son innombrables, cada artista o grupo tiene las suyas. En lugar que dan a uno u otro de esos caballos de batalla los coloca a cada uno en diferente campo ideológico: libertario, anarquista, autónoma, ambientalistas, colectivista, comunista, humanista ... A veces uno u otro, otras veces nada de esto; muchos niegan cualquier categorización política. Pero hay una convicción de que comparten unánimemente: la del poder transformador, incluso revolucionario, del arte. Además de la fórmula Gérard 8Paris-Clavel, miembro del colectivo militante Ne pas plier, más que una "práctica del arte político", muy extendida incluso en los espacios más institucionalizados, estos artistas desarrollan e implementan un "práctica política del arte". Sus "maneras de hacer" definen su arte.²⁵⁵

Estamos ante la misma problemática: una definición que se expande, que crece y que se mantiene fuerte, una definición incluyente. De acuerdo con García: "Revolucionar el

²⁵⁵ LEMOINE, Stéphanie, Ouardi, Samira. *Artivisme, Art, action politique et résistance culturelle*. París: Ed. Alternatives, 2010, p. 11.

“Ces sont des histoires des résistances. Les artistes dont il s’agit ici résistent. À la sauvagerie du capitalisme financiarisé, à ses conséquences sur la nature, le travail, les relations humaines, la vie tout entière, à la sur-médiatisation du monde, aux normes culturelles qui excluent (sexisme, racisme, homophobie)[...] Les raisons de résister sont nombreuses, à chaque artiste ou collectif les siennes. La place qu’ils donnent à tel ou tel de ces chevaux de batailles les situe différemment dans des champs idéologiques vastes: libertaires, anarchistes, autonomes, écologistes, collectivistes, communistes, humanistes... Parfois l’un ou l’autre, d’autres fois rien de tout cela; ils sont nombreux à refuser toute catégorisation politique. Mais il est une conviction qu’ils partagent unanimement: celle du pouvoir transformateur, voire révolutionnaire de l’art. Ainsi que le formule Gérard 8Paris-Clavel, membre du collectif militant Ne pas plier, plutôt qu’une «pratique de l’art politique», somme toute répandue jusque dans les espaces les plus institutionnalisés, ces artistes développent et mettent en acte une «pratique politique de l’art». Leurs «manières de faire» définissent leur art”. [Traducción propia.]

lenguaje artístico ha tenido, como lógico complemento, y quizá como fuente de inspiración, el deseo de modificar la sociedad”.²⁵⁶

La forma de profundización del pensamiento libertario, desde el siglo XX, se ha dado con las variables símiles al anarquismo. En la primera parte de la vertiente histórica artística, los personajes y los creadores se centran en la identidad individual. Es una búsqueda del yo: yo como creador y yo como arte. Un ensimismamiento de las artes, reflexiones sobre las propias reflexiones, que durante el transcurso del tiempo el arte se ha planteado. Se descompone de manera constante para repensarse desde la funcionalidad. ¿De qué sirve, pues, el arte? De allí se desprende la segunda idea: la relación del individuo con el entorno, lo que nos lleva a pensar en un arte social comprometido con las formas políticas y mecanismos críticos de la sociedad.

Esta sensibilidad se define por una bipolaridad que hace muy complejo el análisis histórico y doctrinal de las corrientes de significación libertaria en la teoría y en la praxis artística, al reunir extremos aparentemente irreconciliables, como puede ser un individualismo irreductible, soportado por la defensa a ultranza de una teoría de la creatividad humana, y por otro lado, la idea de que la estética ha de ser expresión de la sensibilidad colectiva.

*En cualquier caso las premisas de la misma son inseparables de la ética anarquista.*²⁵⁷

Podemos ver estas aseveraciones en diferentes manifiestos y textos anarquistas, la idea planteada por Proudhon que asevera que la creación en sí misma es un acto revolucionario. “Lo importante es el acto de crear, el proceso, y no la obra artística, porque esta es limitada, imperfecta, envejece, y queda decaída cuando ha cumplido su misión, mientras que el arte existencialista, de situación, que había sido propuesto por Proudhon es siempre fruto de la experiencia vivida”.²⁵⁸

De la misma manera, encontraremos en Ruskin una elocuente postura en favor de las artes manuales en la que condena el desarrollo de la sociedad y una industria que produce objetos “feos” que se alejan cada vez más de la cualidad moral, la vida social y la

²⁵⁶ GARCÍA Wiedeman, Emilio. *De arte anarquía*, Sevilla, España: Ed. Las 7 entidades, 1995, p. 7.

²⁵⁷ HENARES Cuellar, Ignacio. *Estética contemporánea y pensamiento libertario*. En *De arte anarquía*, Sevilla, España: Ed. Las 7 entidades, 1995, pp. 11-12.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

actividad de los trabajadores.²⁵⁹ Se trata de entender cómo de manera natural las formas y teorías que se conversaron y discutieron muchos años atrás, hoy se están practicando. Lo relevante es que son las mismas prácticas, las mismas conclusiones propuestas por los anarquistas a las que se están llegando desde otra vía del pensamiento. La filosofía nos ha llevado a las conclusiones sobre la ética y relevancia de la libertad como una práctica y ejercicio de la responsabilidad. A la misma conclusión llega la vía política: desapegarse de la jerarquía para dar paso a una responsabilidad individual. Hoy en día, con el paso del tiempo, el arte pasa por los mismos procesos, y se cuestiona la responsabilidad en el lenguaje artístico.

La militancia estética defendió ardientemente la idea de un arte del pueblo, para el pueblo y por el pueblo. De esta tesis deriva la necesidad de abolir la idea del artista profesional, la de privilegiar el acto creador, como manifestación de impulsos estéticos que, de manera natural, posee cualquier humano. Ello significa la transferencia de las tesis de la acción directa al campo de la cultura artística. Así mismo, defendió la idea de que, en el arte, debe encontrar su expresión toda la comunidad, de la que, más tarde, derivaría la teoría del arte total, según la cual, la obra del futuro deberá ser elaborada en cooperación, debiendo contribuir a ella arquitectos, pintores, poetas y músicos. Los anarquistas fueron los protagonistas de un nuevo y auténtico arte de masas.²⁶⁰

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

Capítulo IV.

IV. Todos juntos

A continuación, nos referiremos a los vínculos entre las prácticas artísticas rebeldes contemporáneas y las bases filosóficas libertarias.

Las formas en las que los anarquistas han pensado y recompuesto la organización, las posturas y los conceptos morales son los temas de mayor relevancia del pensamiento anarquista contemporáneo. El sistema capitalista-patriarcal carece en todo momento de una base ética y el anarquismo pone en evidencia —como práctica— las carencias del sistema, de un proceso o de sus mecanismos. Por ello, en estos días de neoliberalismo, la premura convierte a esta situación en algo de vital relevancia. No es posible continuar con esta locura de autodestrucción.

IV.1. Anarquía, arte y autonomía

Hemos hablado de la autonomía como parte esencial del pensamiento libertario. Las nuevas formas de actuación artística contemplan esa perspectiva específica. La organización se basa en los grupos de afinidad: *“Un grupo de afinidad no es una disposición permanente, sino una estructura de conveniencia, incluso mutable, montado a partir de una alberca de personas de confianza e interesadas para la duración de un proyecto dado”*.²⁶¹

Este mecanismo garantiza una fuerte y estable situación para el desarrollo de grupos de autocrítica y permite una autonomía general del Estado, pues los grupos de afinidad están formados por personas conocidas que comparten una historia, lo que les permite ser invisibles para ciertas operaciones y vincularse con otros grupos, ya sea del mismo nivel, de mayor o menor envergadura.

²⁶¹ CRIMETHINC, Collective. *Recepies for disaster, an anarchist cookbook*. Oregon, EUA: Ed. Crimethinc, Salem, 2012, p. 24.

“An affinity group is not a permanent arrangement, but a structure of convenience, even mutable, assembled from the pool of interested and trusted people for the duration of a given Project. [Traducción propia.]

Los grupos de afinidad deciden entre ellos y de manera interna sus acciones, formas de gestionarse y la secrecía con la que desean mantenerse. A su vez, pueden conservarse unidos por el tiempo que deseen. La base de unión son los proyectos de ideas concretas que desean realizarse. Cuando la meta es alcanzada, pueden optar por la desintegración, por la continuación con otro proyecto, el crecimiento o la desvinculación de algunos miembros sin ninguna responsabilidad ni resentimiento.

*[...] son más eficientes que la fuerza militar más profesional; son libres de adaptarse a cualquier situación; no necesitan pasar sus decisiones a través de ningún proceso complicado de ratificación; Todos los individuos pueden actuar y reaccionar instantáneamente sin esperar órdenes, pero con una idea clara de qué esperar el uno del otro. La admiración mutua y la inspiración en la que se basan los hace muy difíciles de desmoralizar. En marcado contraste con las estructuras capitalistas, fascistas y comunistas, funcionan sin ninguna necesidad de jerarquía o coerción: la participación en un grupo de afinidad puede ser divertida y efectiva.*²⁶²

Este es un modelo que trabaja bajo los preceptos de consenso. Los mecanismos de toma de decisiones son totalmente autónomos, se pueden hacer por votación o por mayoría. Al ser grupos que respetan y conocen los mecanismos, comúnmente suele haber facilidad para encontrar soluciones que se ajusten a la voluntad de todos.

Las acciones de estos grupos de afinidad se conocen en las artes como “colectivos artísticos”. Los colectivos garantizan una forma de accionar bastante divergente, siempre impredecible y los planes son comúnmente pensados para diversos escenarios y posibilidades. *“Si A sucede, informaremos a cada uno por medio de X y cambiaremos al plan B; si el medio de comunicación X es imposible, nos reuniremos en el lugar Z a las Q horas, en punto ”.*²⁶³

²⁶² *Ibidem.*

“[...] they are more efficient than the most professional military force; they are free to adapt to any situation; they need not to pass their decisions through any complicated process of ratification; all individuals can act and react instantly without waiting for orders, yet with a clear idea of what to expect from one other. The mutual admiration and inspiration on which they are founded make them very difficult to demoralize. In stark contrast to capitalist, fascist, and communist structures, they function without any need of hierarchy or coercion: participation in an affinity group can be fun as well as effective”. [Traducción propia.]

²⁶³ *Ibid.*, p. 25.

“If A happens, we'll inform each other by X means and switch to plan B; if X means of communication is impossible, we'll reconvene at site Z at Q o'clock”. [Traducción propia.]

Estas formas de organización autónomas agrupan a individuos que se vinculan con otros de manera libre y espontánea, y ellos mismos responden por sus acciones. No existe una jerarquía de representación ya que su trabajo se realiza de manera horizontal y puede siempre vincularse con otros grupos para crear organizaciones más o menos permanentes por tiempo indefinido.

Existen diferentes formas de organización de redes de trabajo: centralizada, con una coordinación general; descentralizada, con pequeños grupos de trabajo organizados entre ellos que responden a otros grupos; y la red distribuida, en la cual las relaciones entre los grupos son bastante distantes o inexistentes.

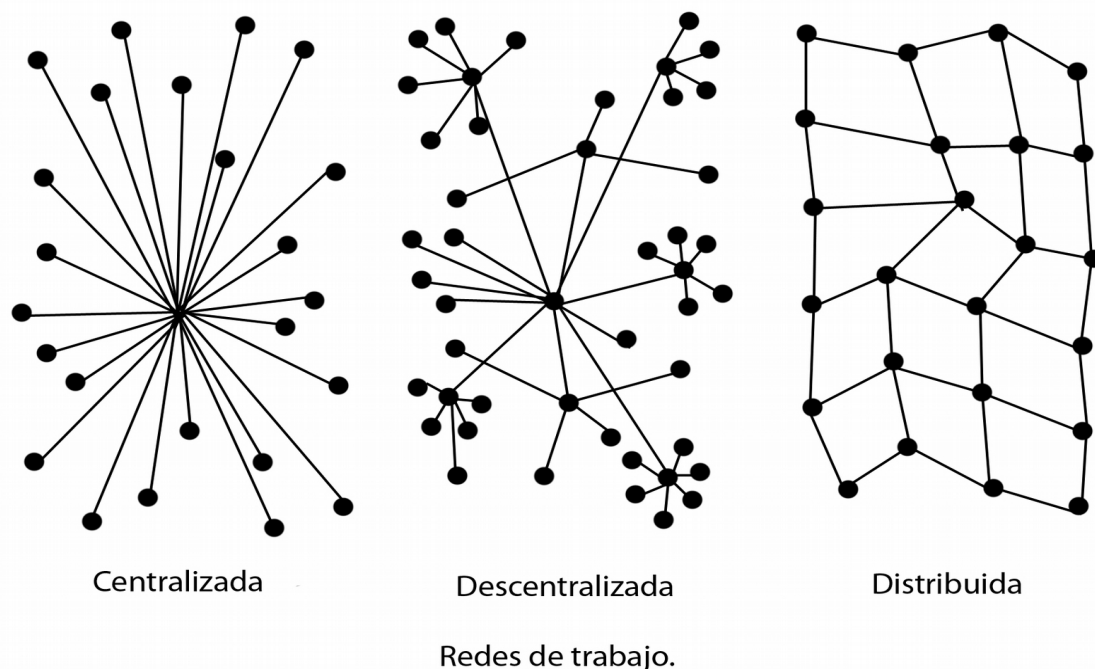


Fig. 36. Redes de trabajo centralizada, descentralizada y distribuida.

Estas formas de organización representan únicamente una selección ya que de ninguna manera representan todas las configuraciones posibles. Puede haber un sinnúmero de formas de organizarse, por ejemplo, un mismo grupo puede ser parte de una estructura centralizada con una organización mayor. Al mismo tiempo, dicho grupo podría estar dentro de una red de trabajo distribuida con otros colectivos, o formar parte, en otro espacio, de una red descentralizada. No se trata de un mandato de unicidad.

Estas estructuras de organización y de intercambio con otros grupos llevan a la necesidad de tener representantes, los cuales son electos libremente por los miembros de los propios grupos de afinidad. Ello servirá para gestionar acciones de mayor envergadura o como formas de solidaridad. En ocasiones, los grupos pueden participar en una acción

como forma solidaria y los grupos más radicales suelen formar parte de acciones pacíficas o de propaganda por el hecho no violentas como forma de solidaridad. No siempre están sin de acuerdo con las vías reales de solución de conflictos. De ahí que, para diseminar la forma de pensar y generar fraternidad, los grupos se solidarizan y apoyan mutuamente en estas organizaciones o redes de trabajo y accionar. También es cierto que los grupos no necesariamente tienen que haber sido partícipes de la discusión de las acciones. Un grupo puede integrarse a la acción directa únicamente por afinidad con las ideas y la propuesta.

IV.2. Anarquía, arte y las instituciones

Las relaciones entre las formas de participación y creación anarquistas con las instituciones del Estado han sido de diversa índole, pero se pueden determinar dos posturas generales. Primero, desde un punto de vista más cercano a los pensadores clásicos, encontramos la negación del Estado y sus instituciones. Esta es una lucha por su destrucción que no puede ser gestada desde dentro de la institución. El artista español Santiago Sierra lo expresa claramente en la carta con la que rechaza el Premio Nacional de las Artes Plásticas del Reino de España en el año 2010. Los mecanismos de premiación y becas siempre han sido representados como una forma de legitimación de los sistemas represivos. Por ello, es importante recalcar la negación de las estructuras institucionales del gobierno. Las posturas son encontradas.

Estimada señora González-Sinde,

Agradezco mucho a los profesionales del arte que me recordasen y evaluarasen en el modo en que lo han hecho. No obstante, y según mi opinión, los premios se conceden a quien realizado un servicio, como por ejemplo a un empleado del mes.

Es mi deseo manifestar en este momento que el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio. Este premio instrumentaliza en beneficio del estado el prestigio del premiado. Un estado que pide a gritos legitimación ante un desacato sobre el mandato de trabajar por el bien común sin importar qué partido ocupe el puesto. Un estado que participa en guerras dementes alineado con un imperio criminal. Un estado que dona alegremente el dinero común a la banca. Un estado empeñado en el desmontaje del estado de bienestar en beneficio de una minoría internacional y local.

El estado no somos todos. El estado son ustedes y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues yo soy un artista serio. No señores, No, Global Tour.

¡Salud y libertad!

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping, somewhat chaotic lines that form the name 'Santiago Sierra'.

Santiago Sierra

Fig. 37. *Carta de renuncia*, Santiago Sierra, 2010.

La segunda postura la representan individuos y colectivos que opinan que el uso de los recursos que ofrecen las instituciones —tanto gubernamentales como las que no lo son— son mecanismos que ayudan a reconfigurar las estructuras del sistema. Es decir, el Estado cobra impuestos por “hacerse cargo de las necesidades de los ciudadanos”, sin embargo, los abandona, por lo que se tienen que crear Organizaciones No Gubernamentales (ONGs). Estas organizaciones deberán subsanar las deficiencias que voluntariamente los gobernantes dejan de cubrir, a pesar de haber recibidos pagos para ello. El Estado se convierte en una organización que delega las obligaciones para las cuales fue creada.

El uso de esos recursos —como una forma de expropiación de los mismos— es una de las maneras de percibir la participación de las becas y de beneficios económicos

de las instituciones. De la misma manera, esta diferencia es evidente principalmente entre los anarco-comunistas y los anarco-individualistas, en cuanto a cómo lograr la equidad social y económica de los individuos.

*Marx es un comunista autoritario y centralizador. Él quiere lo que queremos, el triunfo completo de la igualdad económica y social, pero él la quiere en el Estado y a través del poder del Estado, mediante de la dictadura de un muy fuerte y, por decirlo así, despótico gobierno provisional, es decir, por la negación de la libertad. Su ideal económico es el Estado como único propietario de la tierra y de todos los tipos de capital, el cultivo de la tierra bajo la dirección de los ingenieros del Estado, y el control de todas las asociaciones industriales y comerciales con capital del Estado. Queremos el mismo triunfo de la igualdad económica y social a pesar de la abolición del Estado y de todo lo que pasa por el nombre de la ley (que, en nuestra opinión, es la negación permanente de los derechos humanos). Queremos alcanzar la reconstrucción de la sociedad y la unificación de la humanidad, no desde arriba hacia abajo por cualquier tipo de autoridad, ni por los funcionarios socialistas, ingenieros y otros hombres acreditados de aprendizaje, sino desde abajo hacia arriba, por la federación libre de todo tipo de asociaciones de trabajadores liberados del yugo del Estado.*²⁶⁴

Esta percepción de las instituciones proviene de las formas y mecanismos de negación del Estado y de la jerarquía, por ello, el sistema busca y propicia que esta participación se de. A partir de la década de los ochenta del siglo XX, el Estado se esfuerza en la venta de toda infraestructura estatal que soportaban las instituciones culturales de las naciones capitalistas. El neoliberalismo cultural establecido por Margaret Thatcher y Ronald Reagan deja a los ciudadanos con un vacío en la sociedad de las necesidades espirituales y simbólicas de una comunidad y al mismo tiempo permite que las instituciones culturales privadas se fomenten como medios para la deducción de impuestos, pues es una necesidad del individuo. Sin embargo, esas necesidades ya no quedaran cubiertas de ninguna manera, por el contrario, es una forma privatizadora de las necesidades que ese Estado debe cubrir y para el cual es electo por la sociedad, tal como

²⁶⁴ BAKUNIN, Michael. *Letter to the internationalists of Romagna*, in WARD, Colin, *Anarchy in Action*. Londres: Freedom Press, 2008, p. 28.

“Marx is an authoritarian and centralising communist. He wants what we want, the complete triumph of the economic and social equality, but he wants it in the State and through the State power, though the dictatorship of a very strong and, so to say, despotic provisional government, that is by the negation of the liberty. His economic ideal is the State as sole owner of the land and of all kinds of capital, cultivating the land under the management of the State engineers, and controlling all industrial and commercial associations with State capital. We want the same triumph of economical and social equality though the abolition of the State and of all that passes by the name of law (which, in our view, is the permanent negation of human rights). We want the reconstruction of society and the unification of mankind to be achieved, not from above downwards by any sort of authority, nor by socialist officials, engineers, and other accredited men of learning but from below upwards, by the free federation of all kinds of workers' associations liberated from the yoke of the State”. [Traducción propia.]

fue explicado en el capítulo I de la presente tesis. El Estado renuncia y vende las facultades para las que fue creado para dar paso a un mercado de esas necesidades.

Aunque el partido comunista en Rusia había conseguido algo poco convencional — la expropiación de toda propiedad privada para convertirla en propiedad del Estado, procurando así un mayor acceso a los bienes y actividades artísticas y culturales—, uno de los logros del socialismo durante la primera mitad del siglo XX en Europa se convertía en polvo. Con la claudicación del bloque comunista, se desarrolla la vorágine capitalista en estos sitios, donde el acceso a la cultura era normal y asequible para la gran mayoría de la población. Se vislumbra otra fuente de enriquecimiento. Según Boris Groys: “*Sólo cuando los "derechos naturales" de la humanidad, incluido el derecho a la propiedad privada, fueron abolidos, y las conexiones "naturales" al origen, la herencia, y a la de "propia" tradición cultural fueran cortadas, podría la gente inventarse de forma nueva y totalmente libre*”.²⁶⁵

No son únicamente los marxistas y anarquistas quienes han visto en la propiedad privada uno de los principales impedimentos para la creación de proyectos políticos colectivos. Platón, Moro y Campanella también lo manifestaron.²⁶⁶

La generación del proyecto libertario —desde la base hacia arriba y desde el ideal comunista— implica la relación opuesta. Para los anarquistas se trata de crear nuevas formas de organización y luego transformar la estructura; para los comunistas lo importante es la transformación de la estructura existente para desde allí generar el cambio. Podemos considerar ambos caminos como válidos para el desarrollo de posturas libertarias, en cuanto a la participación dentro de las instituciones y la creación de nuevas estructuras.

[...] la privatización no es una transición sino un estado permanente, ya que es precisamente a través del proceso de privatización que el privado descubre su dependencia fatal del estado: los espacios privados se forman necesariamente para los restos del monstruo estatal. Es un desmembramiento violento y una apropiación privada del cadáver del estado socialista, que recuerdan hazañas sagradas del

²⁶⁵ GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts. MIT Press, 2008, p. 165.

“Only when the 'natural rights' of humanity, including the right to private property, were abolished, and the 'natural' connections to origin, heritage, and one's 'own' cultural tradition severed, could people invent themselves in a completely free and new way”. [Traducción propia.]

²⁶⁶ *Ibidem*.

*pasado en las que los miembros de una tribu consumirían un animal tótem juntos. Por un lado, tal fiesta representa parte de ella; Por otro lado, sin embargo, la justificación de la fiesta fue precisamente una creación de la identidad supraindividual de la tribu.*²⁶⁷

Esta idea, que ha marcado el capitalismo, nos hace ver a la privatización como un proyecto comunitario que beneficiará a la mayoría, pues representa un proyecto libre fuera del régimen “totalitario” que fue el comunismo. Sin embargo, sabemos que dicha privatización responderá a los dictados de la clase dominante, que permanecerá y consolidará a un Estado represor. La privatización será asumida por aquellos que tengan poder adquisitivo suficiente para incidir en dichas actividades, lo que representa la visión única de los nuevos dueños.

La crítica institucional libertaria opera desde la perspectiva de la implementación de las formas y mecanismos de legitimación social que el arte representa. También muestra una directa relación con el concepto de *publicidad benéfica*.²⁶⁸

No debemos olvidar que las instituciones están concebidas para la explotación de las actividades y bienes culturales. A su vez, están también las que se vinculan al mecanismo de perpetuación, que es la estructura legal. Toda esa infraestructura está diseñada para conservar al Estado como el garante de la misma estructura. Los legisladores, los secretarios y miembros de tribunales, el policía de barrio y todo el sistema legislativo y judicial están concebidos para consolidar las injusticias y conservar las diferencias de clase.

<i>Señor Juez</i>	
<i>Señor Juez, nada más le quería decir que, en el día de hoy, cansado de vivir, me decido a causar mi baja.</i>	<i>Radiante de salud, en la flor de la edad,</i>

²⁶⁷ *Ibíd.*, p. 167.

“[...] la privatización no es una transición sino un estado permanente, ya que es precisamente a través del proceso de privatización que el privado descubre su dependencia fatal del estado: los espacios privados se forman necesariamente para los restos del monstruo estatal. Es un desmembramiento violento y una apropiación privada del cadáver del estado socialista, que recuerdan hazañas sagradas del pasado en las que los miembros de una tribu consumirían un animal tótem juntos. Por un lado, tal fiesta representa parte de ella; Por otro lado, sin embargo, la justificación de la fiesta fue precisamente una creación de la identidad supraindividual de la tribu.” [Traducción propia.]

²⁶⁸ CLOW, Kenneth E.; Baack, Donald. *Integrated Advertising, Promotion, and Marketing Communications*. Essex, UK: Pearson Education, 2015, pp. 71– 165.

La publicidad benéfica, considerada como aquella que genera una visión de una empresa como algo bueno, contribuye a relacionar una actividad de caridad o de beneficencia con el producto”.

<p><i>La eterna, la fetén, me excluyo del padrón y aquí, a renglón seguido, le expongo la razón por la cual rompo la baraja: No piense en una tragicomedia de amor; que sufro un cáncer y no soporto el dolor; que rechazo ir a un asilo; que perdí la razón, la potencia sexual; que estoy a fin de mes; que si tal que si cual ni otras cosas por el estilo.</i></p>	<p><i>me va muy bien en todo con salvedad de un hastío tan persistente. Que vivir para mí es de una insipidez (...). Y si no fuera quien soy, es una ingenuidad creer que si me ahorco tengo libertad, más que para escoger la sogá. ¡Mi asesino es usted! ¿Por qué no lo iba a ser? Representa la ley, simboliza el poder (...).²⁶⁹</i></p>
--	---

La activación del crimen es visible desde la presente perspectiva, tal y como ha pasado con un sinfín de obras artísticas que copian, usan, destruyen o alteran la propiedad intelectual o los derechos de explotación, imagen y demás derechos regulados mediante el sistema capitalista.

Las instituciones aceptables son y serán únicamente aquellas que son creadas, asistidas y dirigidas desde la base social y política de la comunidad en una actuación libre y consentida por los integrantes de dichos colectivos. Cualquier otra institución no es más que un mecanismo de perpetuación y legitimación del Estado. Participar de ellas es otorgar un capital simbólico de reconocimiento y legitimación de ese Estado.

IV.3. Anarquía, arte y economía

Mantener una independencia de las actividades, ser congruentes con las formas libertarias de organización, la no jerarquía y la ayuda mutua frente a la postura de las instituciones del Estado y pensar desde lo local en contra de lo global, son algunas de las propuestas que, como libertarios, podemos asumir para enfrentar los mecanismos de control económico del sistema capitalista.

Sólo es necesario recapitular la forma en la que somos totalmente dependientes del mercado y del sistema. Nos referimos a la posesión de los medios de producción, tema que hemos revisado en el primer capítulo. Dentro del sistema global del arte, las universidades crean artistas que dependen, hasta cierto punto, de las mismas

²⁶⁹ KRAHE, Javier. *Canciones apasionadas y criminales*. Cádiz: Diputación de Cadiz, 2007, p. 137.

instituciones que los forman, ya que les brindan acceso a los medios de producción artísticos, desde maquinaria hasta un espacio de trabajo. Ese problema no es vislumbrado hasta la salida de la universidad. Aquellos artistas con un apoyo económico familiar podrán obtener una madurez en su discurso y técnica más temprana que aquellos menos afortunados. Esto da inicio a un problema de desigualdad que, aunque ya estaba presente, es ahora de un marcado interés profesional.

La igualdad de oportunidades es el punto de partida para una sociedad justa. Pero no es suficiente. Por supuesto, las personas deben ser recompensados por un mejor rendimiento, pero la pregunta es si en realidad están compitiendo en las mismas condiciones que sus competidores. Si un niño no se desempeña bien en la escuela porque tiene hambre y no puede concentrarse en la clase, no puede decirse que el niño no lo hace así, porque él no es inherentemente menos capaz. La competencia leal sólo puede lograrse cuando el niño se le da suficiente comida —en casa sin embargo ayuda a la renta de la familia y la escuela a través de un programa de alimentación escolar gratuito. A menos que haya un poco de igualdad de resultados (es decir, los ingresos de todos los padres por encima de cierto umbral mínimo, permitiendo a sus niños a no pasar hambre), la igualdad de oportunidades (es decir, la enseñanza gratuita) no son verdaderamente significativos.²⁷⁰

La pregunta es: ¿Cómo los pobres pueden igualar sus recursos con respecto a los ricos? Lo primero es evitar y entender que no debe existir competencia. Por un lado, la competencia es parte de un mecanismo animal y por el otro, es una de las más grandes ilusiones del capitalismo, es el motor que lleva al esclavo a creer que podría, algún día, si se esfuerza lo suficiente, ser tan afortunado y rico como cualquier otro. Eso es imposible, pues vemos que las diferencias y la existencia de la desigualdad está en la base del sistema. Si nos alejamos de la competencia y nos vinculamos a sociedades, sindicatos, organizaciones de ayuda mutua o creamos las propias, nos podemos ahorrar grandes cantidades de dinero compartiendo espacio de trabajo, herramientas, gastos de producción, etc. Esto nos daría la oportunidad no sólo de ahorrar, sino de crear redes de trabajo colectivo y ser parte de un grupo de afinidad.

²⁷⁰ CHANG, Ha-Joon; *23 things they don't tell you about capitalism*, Penguin, Londres, 2011, p. 210-211.

“Equality of opportunity is the starting point for a fair society. But is not enough. Of course, individuals should be rewarded for better performance, but the question is whether they are actually competing under the same conditions as their competitors. If a child does not perform well in school because he is hungry and cannot concentrate in class, it cannot be said that the child does not well because he is no inherently less capable. Fair competition can be achieved only when the child is given enough food —at home though family income support and school through a free school meals programme. Unless there is some equality of outcome (i.e., the incomes of all the parents above a certain minimum threshold, allowing their children not to go hungry), equal opportunities (i.e., free schooling) are not truly meaningful” [Traducción propia.]

Con esta propuesta, estamos abogando por el ahorro y apoyo mutuo de los gastos que implica vivir en un sistema basado en la propiedad privada. Estamos actuando de forma en la que colectivizamos en la práctica esa propiedad. Lo hacemos con el espacio, los pagos de mantenimiento, las herramientas y los materiales. En segundo lugar, trabajamos en la creación de sistemas de apoyo mutuo y organizaciones o instituciones formadas desde la base, lo cual genera en sí una transformación en la forma de pensar del resto y de la comunidad.

Somos testigos de las satisfacciones que este trabajo da a quienes o hemos elegido, pero también de las dificultades de circulación, de intercambio de experiencias, de documentación de las acciones de los artistas, colectivos de trabajo y grupos de gestión autónoma en las escenas locales y de las dificultades prácticas que deben enfrentar por las distancias y los límites político-administrativos de nuestros países.²⁷¹

Si bien no es suficiente con ahorrar dinero, es preciso encontrarnos con mecanismos de subsistencia y crear programas de educación y vinculación con las comunidades en procesos creativos. estas son formas reales de obtener recursos. Es de suma importancia entender dos formas básicas de desarrollo: la creación y formación de espacios que son amplios, con líneas de participación muy abiertas, con gente trabajando en diferentes áreas; y las prácticas artísticas que permitan obtener un mayor número de gente interesada en las formas y mecanismos de creación. Por ejemplo, un espacio con artistas de la cocina, el tatuaje, la música, la danza y la pintura donde se puedan organizar eventos que convoquen la participación de la comunidad. Podría ser la creación de una cocina creativa que alimente a la comunidad por las tardes y permita la experimentación; un estudio de tatuaje, con algunos asistentes y aprendices; algunos conciertos durante las comidas y, tal vez, hasta algo más arriesgado para los fines de semana; clases de danza y funciones; y exhibiciones y venta.

La idea de circulación encierra en sí misma la comprensión del capital cultural como algo que existe sólo en la medida en que se mueve y se intercambia, no es acumulable, sólo puede considerarse un 'activo' si circula, si crea vínculos subjetivos. El arte no es una disciplina hermética y todo el conocimiento que pueda generar debe compartirse para alcanzar algún valor social, para legitimarse. Los artistas,

²⁷¹ SEPÚLVEDA, Jorge, I., Petroni. *Directorio de gestiones autónomas de arte contemporáneo, Latinoamérica*. Córdoba, Argentina: Curatoría Forense, 2014, p. 9.

*extendiendo su práctica artística a la gestión cultural, buscan hacer visible sus propias maneras de entender el arte mediante proyectos propios y autogestionados que pretenden ser críticos frente a las acciones configuradas en los modelos institucionales y que coexisten en permanente tensión con ellos.*²⁷²

En este contexto resulta relevante la reflexión sobre el valor de uso y el valor de cambio de las obras. Si consideramos y creemos que el arte es —como lo hemos planteado desde el punto de vista libertario— un mecanismo de transformación del pensamiento y de vinculación entre los seres humanos, entonces, se convierte en una herramienta de la transformación individual, con la cual no puede o debe lucrar. Después de todo, la búsqueda del arte libertario es la aniquilación del artista como ser único.

Desde esa perspectiva, nuestra labor es la divulgación del conocimiento, así como la creación de espacios y lugares donde el libre pensamiento y la actividad artística y creativa sean permitidas. Como artistas que gozamos de privilegios en esta sociedad debemos tratar, en medida de lo posible, de aniquilar esos privilegios llevando a nuestra comunidad las herramientas de creación que son, al mismo tiempo, herramientas de rebeldía, para pensar diferente y para la transgresión.

*La tensión de estas estrategias de circulación se inicia en el momento mismo de nombrarlas. Los proyectos son o pueden ser: alternativos, en la medida en que representan una opción diversa a lo institucional o comercial; autónomos, porque no son subordinados, pero reconocen codependencia con otros actores del campo; independientes, porque toman sus propias decisiones y se oponen a las instituciones; autogestionados, porque generan estrategias particulares de auto organización para alcanzar logros y son capaces de manifestar modos de subjetivación singulares.*²⁷³

La venta de nuestra mano de obra y de la producción artística puede ser una de las formas de obtención de recursos, siempre considerando que la lucha y finalidad de la obra es la transmisión de ese mensaje abstracto. La forma de conseguirlo es mediante la difusión de nuestra labor y con la intención llegar a la mayor cantidad de personas posibles.

²⁷² QUINTERO Borowiak, Susana. *Cosas que hacen los artistas cuando desbordan sus prácticas*. En SEPÚLVEDA, Jorge, I., Petroni. *Directorio de gestiones autónomas de arte contemporáneo, Latinoamérica*. Córdoba, Argentina: Curatoría Forense, 2014, p. 43.

²⁷³ *Ibid.*, p. 43.

La paradoja del campo es que la pretendida legitimación ocurre en la medida en la que los proyectos se vuelven prestigiosos y logran la articulación con otros proyectos o con la institución, lo que implica un cierto grado de institucionalidad, aquella contra la que se rebelaban en sus acciones iniciales. Las tensiones de la legitimidad son las tensiones de la justificación propia de la existencia [...]

En lugar de la crítica destemplada, el remedo al cubo blanco o las relaciones verticales entre las distintas instancias de gestión, los proyectos alternativos tienen, por su propia naturaleza, la obligación de generar otras posibilidades realmente capaces de diferenciarse de lo establecido.²⁷⁴

El problema es que se busca la cercanía con la institución mediante los programas de estímulos económicos para espacios de arte. este es un fenómeno que debe atacarse, pero ese fenómeno se da gracias a que aún damos poder a dicha institución, seguimos buscando la grandeza y la fama. Buscamos el reconocimiento y la alimentación del ego. Debemos negar ese poder a la institución pues estaríamos otorgando el poder que ganamos.

Es importante recordar y recalcar que varios de los centros culturales autogestionados que conocemos dentro del pensamiento libertario no existen en los registros gubernamentales y no participan voluntariamente, como una negación ante las instituciones que apoyan proyectos y tratan de contabilizar dichos ejercicios. Podemos mencionar algunos ejemplos como son Campamocha Films (productora independiente mexicano-británica) y espacios culturales en Cataluña:

Can Batlló

Ateneu Nou Barris

Ateneu La Base

Calafou

Aurea Social

Ateneu La Flor de Maig

Hace más de cinco años, después de la crisis económica en la ciudad de Valencia, atestiguamos la formación de un evento fantástico, la creación de un desarrollo colectivo

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 44.

del barrio de Benimaclet. Este era el surgimiento de una serie de propuestas artísticas y culturales que buscaban la autonomía y el autoempleo que, con el tiempo, se conjuntaron en una red de apoyo mutuo. Esa red se llamó Benimaclet Entra y sigue funcionando con festivales y actividades basadas en economía local. Hoy en día integra a:

La Cova de Benimaclet

DIYmaclet

La Fotoescuela

Talk!

Tallafocs

efedePhoto

Taller de Música Jove

London

La Ola Fresca

La Pina Submarina

Rock Island

Samadhi

Teatro Círculo

Teatre Lluerna

La Pentola

La Búfala

La Gramola

Kaf Café

Itamora

Fusionart

Escuela Meme

La Comanda

El Club de los Poetas

CIM

Chico Ostra

Centre Mompó

La Alegre Conchita

Al sol, a mano

Crit i Nit

El Terra

Tulsa Café
Al-Paladar
A contar mentiras
Caixa Fosca

Fuera de cualquier institución, esta es justo la clase de trabajo que genera comunidad, identidad y se vincula directamente con la sociedad a través del trabajo local. En México, hay una gran cantidad de propuestas de activación autónoma. Hemos identificado que uno de los principales problemas de dichos ejercicios es la falta de una cultura política, deficiencia que se percibe en la creación de diferentes prácticas que buscan su integración dentro del mercado y en la necesidad de reconocimiento institucional, así como becas y fondos del Estado. Algunos de los espacios independientes con fuerte arraigo político son los siguientes:

El Alicia, música contra el poder
El Circo Volador
Taller de Gráfica Urbana
Utopía Gráfica
Xalpagráfico Taller de Producción
Contraviento Ensamble de Cuerdas
Espacio La Catrina
Taller Perro Negro
La Paletería
Calígrafos Monterrey
Taller de Gráfica Popular Mártires del 68
Espacio 77
Cooperativa Cráter Invertido
Vaciando Identidades
Kinoki
Paliacate
Katanga Teatro
Nadies Teatro
JTs'unbaltik
Lumaltok
Zapayasos

Emergencia en Movimiento
Proyecto Cine Ópera México
Aula del Centro
Indiosindios
Lluvia Obsidiana
La Perrera
Paisajes Sonoros
Lapiztola
Betina Ge
ARTILUGIO
Todas las Banderas
Shakti ArtEscena S.C.
Pirata Sonoro
Pan de Nube
Cooperativa El Rebozo
Re-Conquest Films
Festival ColectivArte

Existen muchos otros que se iniciaron en una perspectiva autónoma, pero sin un bastión político y han sido absorbidos por el sistema de becas o por las instituciones. Como fue mencionado en el capítulo I, el sistema tratará de contener toda forma de resistencia para quitarle valor y para usarlo como forma de capitalización, ya sea financiera, dentro del mercado del arte, o simbólica, como una muestra de la apertura del sistema a otras formas de pensar. Es la ficción de la “democracia”.

Es necesario hacer un paréntesis para criticar una maniobra maquiavélica del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, presidente de la República Mexicana del año 1988 a 1994, responsable de la aplicación del neoliberalismo y sus políticas en el país. Debemos recordar que 1988 fue un año de elecciones en México, en las cuales los candidatos presidenciales de oposición eran Rosario Ibarra de Piedra y Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. Rosario declinó en favor de Cuauhtémoc para la unificación y fuerza en las urnas, sin embargo, el fraude electoral puso a Carlos Salinas en el poder.

La participación política de los artistas disidentes y la relevancia que tuvo en las protestas contra el fraude, así como las enseñanzas de Margaret Thatcher y Ronald

Reagan en el Reino Unido y los Estados Unidos de América, con respecto a las políticas neoliberales provocó que Carlos Salinas de Gortari generara un nuevo mecanismo de cooptación política.

El desarrollo de la denominada 'cultura de empresa' en la Gran Bretaña es algo que viví de primera mano y los cambios que se han dado en posiciones sociales son tales que, a día de hoy, hablar del principio de justa redistribución de la riqueza social es correr el riesgo de ser catalogado como parte de lo que el Primer Ministro del Nuevo Laborismo califica de 'las fuerzas del conservadurismo'.²⁷⁵

Dichas condiciones llevaron a la creación inmediata del FONCA para poder obtener un control de las políticas culturales del país. Fue un fenómeno que había enseñado la Guerra Fría cultural en Europa y los Estados Unidos y que llevó a la institucionalización de los sistemas de apoyo culturales, los que se privatizarían durante el periodo neoliberal. En México, nunca se dio la institucionalización de esa ayuda, ya que era siempre por medio de la SEP y con el acceso limitado a cualquier artista.

Fomentar y estimular la creación artística en todas sus manifestaciones son los objetivos principales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), cuya aparición obedece a una de las respuestas que ofreció el Gobierno Federal a la comunidad artística para construir instancias de apoyo basadas en la colaboración, la claridad de objetivos, el valor de la cultura para la sociedad y el aprecio de la diversidad de propuestas y quehaceres artísticos.

Desde que se creó, el 2 de marzo de 1989, al FONCA le fueron asignadas las siguientes tareas: apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación.²⁷⁶

La respuesta de Salinas de Gortari a las demandas de cultura fueron las mismas de la lucha obrera y campesina. El corporativismo y el FONCA presentan el mismo esquema de

²⁷⁵ CHIN-TAO, Wu. *Op. Cit.*, p. 11.

²⁷⁶ Página oficial del FONCA. <http://fonca.cultura.gob.mx/inicio/que-es-el-fonca/>

lo que fue la Confederación de Trabajadores de México (CTM), que conservó a Fidel Velázquez por décadas.

La finalidad del sistema de apoyos económicos es conservar unas líneas de investigación que, aunque no se plantean abiertamente, se hace en forma de jurado. Cuando se elige un jurado, es y será siempre subjetivo y posee las mismas líneas de pensamiento que el poder. Se mantiene intacta la estructura y se obliga a los que desean ser parte de ella a alinearse a dicha estructura.

Del modo en el que el poder político —y, en ocasiones, también el económico (esferas gubernamentales y empresariales) —, buscan estar presentes en el campo simbólico por excelencia: las artes. El punto de observación elegido es el trabajo desarrollado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), su sonada creación en 1988 y su controvertida existencia contiene dos planteamientos: el primero enumera los elementos teóricos que se incluyen, mientras que el segundo hace un detallado recorrido sobre los antecedentes históricos del FONCA, lo que permite analizar la forma como realiza su tarea fundamental: distribuir los recursos para la promoción de las artes en sus 17 programas de convocatoria pública.

Antes de llegar a esto, el autor expone sus visiones sobre el poder, la legitimidad y la creación artística. Estos son los elementos con los que analiza cómo estos factores se conjugan en la figura del FONCA y los intereses de quien representan. Así, en esta primera sección, nos habla de los posibles modos de vincular la cultura con el poder, entre los que destacan:

Como estrategia para obtener legitimidad.

Como construcción o difusión de formas simbólicas con que se disputa la movilización de afectos y sentimientos.

Como recursos con los que se construye la identidad.²⁷⁷

A diferencia de otros países en los que el desarrollo de las políticas neoliberales ha triunfado en extremos —Reino Unido y los Estados Unidos principalmente—, las instituciones públicas reciben fondos del Estado, que nunca son suficientes para completar su labor, por lo que estos deben buscar la manera de obtener recursos. En

²⁷⁷ MOLINA Roldán, Ahtziri. *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) por Tomás Ejea Mendoza*, Revista de la Universidad Veracruzana, Veracruz, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/956> [Consulta: 21 enero 2016.]

México, el sistema se mantiene apegado al Estado y lo desea hacer para manejar los temas de las manifestaciones artísticas. Mientras no exista en los creadores una independencia económica del Estado, no existirá una práctica de las artes que lleve a la libertad.

IV.4. Anarquía y libertad

Del latín *libertas*, se considera la *libertad* como un estado de independencia política. Es la independencia personal contra la servidumbre, la opresión, la injusticia o poderes inaceptables. “La Revolución Francesa, a fines del siglo XVIII, proclama que el individuo es un fin en sí mismo y que todas las formas sociales y políticas tienen por finalidad contribuir a su realización”.²⁷⁸

Más allá de que puedan vislumbrarse algunos avances en las libertades y derechos ciudadanos, es preciso revisar las luchas liberadoras o revolucionarias. Marx creía que la solución para reivindicar al individuo era la reconciliación del Estado con la sociedad y del ciudadano con el burgués. La opción por la que abogamos en tanto práctica de la libertad es la reconstrucción de la sociedad según principios extra-estatales. Estos principios están basados en el racionalismo del cual el ser humano está dotado. La razón es algo con lo que cualquier *Homo sapiens* nace, eso le otorga derechos anteriores a cualquier tipo de organización política.

El conflicto humano se da en el momento en el cual la sociedad establece sentimientos opuestos. Por un lado, tiene el instinto social, en el cual debe buscar y trabajar por el beneficio de la comunidad y, por el otro, aquel instinto que le asigna una lucha por la subsistencia. Un conflicto entre uno mismo y la comunidad. Es este el momento en que el Estado se presenta como un mecanismo que asegura ese equilibrio que el individuo no puede gestionar. Para garantizarlo, el Estado es coercitivo, es decir, puede obligar a actuar de una manera u otra dejando al humano en estado de atomización.

Para el anarquismo, el contrato social por el cual el Estado es formado puede ser destruido. Los únicos conceptos válidos que pueden ser asumidos por una nueva

²⁷⁸ AGUIAR, Susana. *Ideario Anarquista*. Buenos Aires: Longseller, 2000, p. 4.

sociedad son la libre asociación, misma que puede ser modificada en cualquier momento por necesidad o por voluntad del individuo. La diferencia principal entre el “contrato” que establece Rousseau y la que plantea Proudhon es que, para el primero, el contrato social está destinado a la consolidación de la fuerza del Estado de una manera legal e implica la aceptación de las impurezas y deficiencias del propio sistema. En cambio, el contrato anarquista es un “contrato” de objetivos limitados, lo que lleva a poder verlo como un mecanismo de creciente compromiso, ya que desde el primer momento es respetuoso de la independencia y libertad del individuo, en consecuencia, esa libertad le ofrece un mayor espectro de vinculación con los mecanismos y formas colectivas.

*La propuesta anarquista suena utópica, pero tiene aspectos sumamente atractivos como el dejar de pertenecer a un proletariado anónimo, y la ferviente voluntad de educarse para lograr con el propio esfuerzo la libertad. El conflicto radica en tratar de conciliar al individuo que desea actuar con soberanía y no aceptar norma alguna de comprensión.*²⁷⁹

La libertad es comprendida desde la perspectiva libertaria como el entendimiento y la aceptación de las consecuencias de nuestras acciones. Todo lo que hacemos es de forma libre y nuestra forma de actuación se centra en las cosas que tenemos y estamos dispuestos a manejar. En palabras de Vicente Huidobro, poeta chileno: “Como personas, como humanos, no podemos decidir si llueve, sólo podemos decidir qué hacemos mientras llueve”.²⁸⁰ No es una frase derrotista o apocalíptica, sino un mecanismo para vislumbrar las cosas que podemos cambiar y las que no y cómo nos enfrentamos a ellas. Usando la misma metáfora, podemos caminar y mojarnos, usar un paraguas, esperar a que aminore, correr o ignorarlo, en fin, las posibilidades son muchas.

*Significa un despertar de la conciencia, un cambio de mentalidad que implica comprender realista y correctamente la ubicación de uno en la naturaleza y en la sociedad; la capacidad de analizar críticamente sus causas y consecuencias y establecer comparaciones con otras situaciones y posibilidades; y una acción eficaz y transformadora.*²⁸¹

²⁷⁹ *Ibíd.*, p. 15.

²⁸⁰ HUIDOBRO, Vicente. *El Creacionismo*. Santiago: Universidad de Chile, 2002, p. 8.

²⁸¹ FREIRE, Paulo. *La Educación como práctica de la libertad*. México, DF: Siglo XXI, 1971, p. 14.

Proudhon pone como base de la sociedad anarquista la ayuda mutua y, desde ahí, comienza la evolución hacia una sociedad mucho más justa, sociable y generosa. La ventaja de la ayuda mutua —como una característica de anarquía— es que lleva el fenómeno más allá de la simple moral tradicional, ya sea para la ética hegeliana o para la nihilista de Nietzsche. La idea del “yo” es más fuerte para la moral anarquista que para otras formas de pensar que relacionan el actuar con una potencia superior, como lo puede ser para los comunistas el Estado y la sociedad o Dios para aquellos que son religiosos.

La libertad está ligada totalmente a los parámetros de la ética y la moral, la balanza entre lo personal y lo social es lo que mantiene al ser humano en la disyuntiva entre el beneficio personal y el colectivo. Así, pues, entendemos y concluimos que la libertad es el razonamiento y la aceptación de las consecuencias y la conciencia sobre nuestros actos, así como de las relaciones de esa conciencia en el espacio y tiempo, las condiciones sociales y naturales de nuestro entorno, nuestra circunstancia.

Lo primero que habría que encender en el pecho de estos individuos es la conciencia del hombre, de la libertad. Sólo este sentimiento, desaparecido del mundo con los griegos y sublimado por el cristianismo en el etéreo azul del cielo, puede volver a hacer de la sociedad, una comunidad de hombres con el más alto de los fines.²⁸²

De ahí que una de las partes fundamentales del anarquismo es la autocrítica y la educación regular. Bajo el entendido de que el conocimiento es una constante que cambia, muta, se reestructura y se reformula. Por este motivo, se contempla bajo la premisa de que es en este momento y al igual que en otros periodos de la historia, el conocimiento es una forma de alineación del poderoso. La historia ha sido narrada por aquellos que han permanecido en el poder convirtiéndola en un mecanismo de control, pero eso ha cambiado a partir de la creación de la imprenta y de su popularización, dando paso a otros relatos. Por esta razón, el anarquismo procura y alienta su reformulación. Pensemos en sus formas y nuevas maneras de enfrentarnos a los acontecimientos sociales y naturales.

IV.5. Libertad y arte

²⁸² MARX, Carl. *Carta a Ruge, Anales Franco-Alemanes*
http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/cuadernosFacultadDerecho/index/assoc/Cuaderno/s_1983v0/05p125.dir/Cuadernos_1983v005p125.pdf [Consulta 9 febrero 2015.]

Si el arte es una actividad humana consciente y la libertad es la conciencia de nuestros actos y sus consecuencias, entonces, podemos asumirlo como parte de las formas y mecanismos de búsqueda y reflexión sobre la conciencia. Entendemos que ambas disciplinas son y necesitan de la conciencia, en tanto entendimiento del super-sistema estructural del conocimiento humano. La aceptación de ello es la identificación con el otro: la empatía.

[...] si su corazón realmente late al unísono con el de la humanidad, si como un verdadero poeta tiene un oído para la vida, contemplando en este mar de dolor cuya marea barre a su alrededor, cara a cara con estas personas que mueren de hambre, en presencia de estos muchos cadáveres apilados en estas minas, y estos cuerpos mutilados yacen en montones en las barricadas, a la vista de la desesperada batalla que se está librando, en medio de los gritos de dolor de los vencidos y las orgías de los vencedores, de heroísmo en conflicto con la cobardía, de cara noble determinación a cara con astucia despreciable —no puede permanecer neutral. Va a venir a tomar el lado de los oprimidos porque sabe que lo bello, lo sublime, el espíritu de la vida misma está en el lado de los que luchan por la luz, por la humanidad, por la justicia.²⁸³

En las artes, como en el conocimiento, la importancia de esa libertad se debe al entendimiento y la creación de un mecanismo de inestabilidad, de autocrítica. Son tanto la libertad como la razón vías para continuar buscando variables y abriendo caminos dentro del pensamiento y el accionar en la vida.

La búsqueda del pensamiento libertario —como forma de vida— es la relación constante y balanceada entre los deseos del individuo y su participación dentro de la sociedad. Un equilibrio que debe ser marcado y diferenciado por los preceptos de libertad, igualdad y ayuda mutua. La libertad garantiza en el individuo la aceptación y el autoconocimiento que lo llevan a ser partícipe en la sociedad de una forma responsable y

²⁸³ ANTLIFF, Allan; *Anarchy and art, from the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007, pp. 11-12.

“[...] if your heart really beats in unison with that for humanity, if like a true poet you have a ear for Life, the gazing out upon this sea of sorrow whose tide sweeps up around you, face to face with these people dying of hunger, in the presence of these many corpses piled up in these mines, and these mutilated bodies lying in heaps on the barricades, in full view of the desperate battle which is being fought, amid the cries of pain from the conquered and the orgies of the victors, of heroism in conflict with cowardice, of noble determination face to face with contemptible cunning —you cannot remain neutral. You will come and take the side of the oppressed because you know that the beautiful, the sublime, the spirit of life itself are on the side of those who fight for light, for humanity, for justice.”. [Traducción propia.]

plena. Al habilitarlo con herramientas para la solución de sus necesidades básicas, busca más allá de su deseo personal una realización colectiva que lo lleva a establecerse como igual ante su comunidad. En palabras de Emma Goldman:

*El anarquismo, entonces, realmente se destaca por la liberación de la mente humana, desde la dominación de la religión; la liberación del cuerpo humano de la dominación de la propiedad; la liberación de los grilletes y la restricción del gobierno. El anarquismo es sinónimo de un orden social basado en la agrupación libre de los individuos con el fin de producir riqueza social real, un orden que garantice a cada ser libre acceso humano a la tierra y el pleno disfrute de las necesidades de la vida, de acuerdo con los deseos individuales, gustos e inclinaciones.*²⁸⁴

En el arte estas nociones se concretan y, a partir de allí, se reestructura lo pensado, se recombina experiencias y se modifica lo necesario para adquirir acuerdos. Es un mecanismo para llegar a una crítica de las circunstancias personales. Arte y libertad son en sí parte una de la otra, el arte como práctica de la libertad, parafraseando el libro de Paulo Freire. Sin embargo, la educación es la base de esa libertad y el entendimiento de la misma es la forma de liberarse. El arte es el mecanismo por el cual esa libertad no sólo se expresa, sino que motiva y ejercita la mente para que no quede en un dogma.

El arte se enfoca a la psicología de la humanidad, es la forma en la que se conserva y critica lo establecido. Por un lado, es la manera para salir de la zona de confort mental y, por el otro, es un mecanismo de identidad humana. La creación es algo inherente a la razón, facultad que vincula a los seres humanos entre ellos, genera vínculos emotivos entre iguales.

Soy libre sólo cuando todos los seres humanos que me rodean —hombres y mujeres por igual— son igualmente libres. La libertad de los demás, lejos de limitar o negar mi libertad, es por el contrario su condición y la confirmación necesaria. Me convierto libre en el sentido verdadero sólo en virtud de la libertad de los demás, hasta el punto de que el mayor número de personas libres me rodea el más profundo y una mayor y

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 12.

“Anarchism, then, really stands for the liberation of the human mind from the domination of religion; the liberation of the human body from the domination of property; liberation from the shackles and restraint of government. Anarchism stands for a social order based in the free grouping of individuals for the purpose of producing real social wealth, an order that will guarantee to every human being free access to the earth and full enjoyment of the necessities of life, according to individual desires, tastes and inclinations”. [Traducción propia.]

*más amplia libertad, más profunda y más grande se convierte en mi libertad.*²⁸⁵

La libertad es un proceso por el cual nos reconocemos como semejantes y como tal nos reconocemos dentro de la diversidad. Ese es el aspecto principal de la identidad anarquista: la diversidad, el respeto de la misma y el deseo de impulsar y promover dicha diversidad.

El arte y la creatividad no reconocen una jerarquía o poder, pues como hemos visto, la única forma que el arte reconoce o puede vincularse con un conocimiento es la búsqueda de nuevas formas, espacios y mecanismos de creación, fuera de los límites establecidos y preconcebidos. Ello lleva al mismo sistema del arte y al concepto del arte a la relación y conceptualización de nuevas formas, a la práctica artística como una forma del ejercicio de la libertad.

El artista es radicalmente reflexivo, al igual que los anarquistas crean arte en pos de la transformación de la sociedad. Es un punto de encuentro entre la posibilidad de la imaginación, la práctica, la observación y las soluciones. El arte es un generador de opciones y alternativas que se transforman en palpables. El arte genera esas ideas y las hace sensibles.

*Quando habla de arte, se refiere indirectamente a la vida del hombre en la sociedad de mañana. Así es que su visión del arte tiene tanto radicalismo estetizante de Oscar Wilde como del ethos estético de Herbert Marcuse. 'El arte ha difuminado la diferencia entre arte y vida. Dejemos ahora la vida difumina la diferencia entre vida y arte' Cage toma nota del despertar de una nueva sensibilidad, y mide sus consecuencias; 'El arte está a punto de incorporarse a su verdadero destino; la vida'*²⁸⁶

Se trata pues, de entender las prácticas artísticas contemporáneas en tanto mecanismo de liberación y de trabajo de conciencia dentro de la sociedad y en el transcurso de la vida cotidiana. Es en este momento en el que podemos apreciar las prácticas artísticas

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 14.

“I am free only when all human beings surrounding me —men and women alike— are equally free. The freedom of others, far from limiting or negating my liberty, is on the contrary its necessary condition and confirmation. I become free in the true sense only by virtue of the liberty of others, so much so that the greater number of free people surrounding me the deeper and greater and more extensive their liberty, the deeper and larger becomes my liberty”. [Traducción propia.]

²⁸⁶ RESZLER, André. *La Estética Anarquista*. Buenos Aires: Libros de la Auracaria, 2005, p. 104.

contemporáneas dentro de la esfera pública como un ejercicio coherente de las actividades libertarias.

El arte se infiltra directamente en las dinámicas de la vida cotidiana y las inunda con nuevas maneras de ver y pensar. Sin duda, el arte es *propaganda por el hecho*, cuyo mensaje es: otra forma de vivir es posible. Las formas dejaron a un lado la destrucción física de la vida para dar paso a la creación de imágenes, situaciones y emociones que permiten y son la vía para asesinar ese sistema que está arraigado dentro de cada uno de los ciudadanos consumistas. Es la forma en la que, como humanos, nos reconocemos y nos alentamos. Vamos, hay muchas otras maneras de hacerlo. ¡Cualquier cosa!

Conclusiones

En todo trabajo de investigación el resultado es siempre inagotable. No podemos pensar que este trabajo es una forma única de pensamiento. Por el contrario, el título que se propone alude a una de las distintas posibilidades que existen dentro del pensamiento anarquista. Sin embargo, es preciso que sea concluido, como cualquier otro proyecto. En consecuencia, presentamos una serie de conclusiones y reflexiones a las cuales hemos llegado a lo largo de este proceso de investigación que nos ha costado más de 5 años poder finalizar.

En este estudio, hemos empezado con la contextualización del problema, algo fundamental para evitar los conflictos de la post-verdad y la validez de opiniones personales como un factor viable del conocimiento. Para ello concluimos que durante la investigación la situación del arte a nivel global era de una manera muy precisa.

Hemos podido concluir que el mundo del arte se ha ido transformando con el paso del tiempo. Las estructuras que han cambiado lo han hecho siempre de la mano del poder económico. Hemos estudiado la línea del tiempo para localizar las transformaciones conceptuales del arte así como su vínculo con los cambios en la economía. Esto nos ha permitido gestionar las estructuras que conforman el sistema del arte.

Lo anterior nos permitió entender y configurar el sistema del arte y desentramar sus miembros, así podemos ver una estructura compleja de corporaciones cuya función es la de legitimar el arte. Esta es la principal función del entramado institucional del arte, la de definir lo que es y lo que no puede ser el arte, así como los procesos de definición y concreción en el mercado.

Pudimos concluir que la estructura está formada en varios niveles. En el sector productivo encontramos a los artistas, intérpretes, creadores, artesanos y todo aquel que se encuentre en una base generadora económica, es decir, aquellos que crean tanto las piezas artísticas o en su caso interpretan dichas obras. En el siguiente paso jerárquico tenemos lo que llamamos el mercado primario, que son aquellos compradores y consumidores de arte que el sector productivo conoce y comercia con ellos directamente, son amigos, familiares o colegas, que tiene una relación personal con el productor. De allí se cambia el sector económico al mercado secundario, el cual está compuesto por marchantes de arte, casas de subasta, galerías comerciales, marchantes de arte, críticos, curadores, coleccionistas, entre otros. Es un mercado que se mantiene de ofertar servicio

de intermediario entre compradores y productores. Y por último tenemos un sector global de servicios, que consideramos el mercado terciario, mucho más arriba que el mercado de consumo estético. La división del consumo estético y el mercantil se hace presente en el mercado secundario, el terciario será y se destinará únicamente a ofrecer servicios en los que el arte y sus bienes son vistos como un medio de inversión. Al sistema del arte se integran los objetos, materiales de trabajo, obras de arte, registro de las mismas, espacios de exhibición que, a su vez, se formalizan en instituciones encargadas de diferentes funciones como educar, exhibir, catalogar, financiar, filtrar, generar, divulgar y muchas otras actividades, que buscan entre todas llegar a una finalidad única.

Concluimos que el sistema del arte tiene su base en la *infraestructura*, es decir, en la relación del espacio de generación artística y la producción. *Las fuerzas productivas* del sistema del arte se desarrollan en los talleres o estudios de creación y poseen una estructura jerárquica: *El maestro*, quien es el responsable de las piezas, diseño y supervisión de las mismas, así como el espectro del reconocimiento social y económico; *El oficial* es responsable de la factura de las piezas que serán supervisadas por *el maestro*, percibirá una mínima parte del beneficio económico y comúnmente ninguna del reconocimiento social; y *El aprendiz* es el responsable de las labores de limpieza y mantenimiento del taller, no percibe beneficios económicos y está allí para “aprender” el oficio.

Concluimos que la estructura del sistema del arte ha cambiado con el paso del tiempo, la creación y fundación de las academias durante el siglo XVII es muestra de ello. La institución académica se convirtió en un mecanismo de optimización productiva, tanto del conocimiento como de las actividades artísticas. Dentro de esas actividades también generan y transmiten conocimiento. Esto lleva a que las academias artísticas sean asimiladas, con el paso del tiempo, por las universidades. Demostramos que las *relaciones de las fuerzas productivas* del sistema del arte se conforman por quienes encargan o compran las obras de arte y su relación con los productores. El patrocinio o patronazgo es la acción de influir mediante el poder económico en las decisiones de lo que se producirá como arte.

Consideramos que podemos observar los tres aspectos fundamentales del *patrocinio*. El dinero proviene de dos diferentes formas, poder político o poder privado. Eso constituye al Mercado del arte como un mercado cerrado, en el cual la demanda es sólo financiada por aquellos que tiene las facultades económicas para poder adquirir las obras que produce, un sistema de patrocinio que se retroalimenta y se autoconsume.

Constatamos que la *superestructura* del sistema se compone por una red muy grande de instituciones y de organizaciones que se relacionan y ejercen como un mecanismo regulador del arte. La *superestructura* está formada por muchos más elementos, todos como parte de un sistema general de influencia y de súper-especialización del conocimiento, igualmente dividido para determinadas tareas, un tipo de *outsourcing* de la vida artística y cultural. Esta estructura se ha formado con el paso del tiempo y bajo la influencia de ciertos factores, tanto gubernamentales como eclesiásticos, con el tiempo la influencia económica de la burguesía fortaleció la *superestructura* del sistema del arte. Sin embargo, durante la Guerra Fría la Agencia de Inteligencia estadounidense se encargó de moldear esa *superestructura*. Una trama que se fue generando como una serie de filtros y de trabas que definirían lo que el arte es y sería, para controlar lo que el arte argumentaba y tener una postura contraria al marxismo que se difundía ampliamente en Europa.

Demostramos que la *superestructura* del sistema del arte esta formado por tres actores fundamentales. Tenemos la academia, donde se definirá por medio de la legitimación y apoyo, o la carencia de este. En segundo lugar, está el mercado, que incluye el patrocinio y las concesiones económicas y que pueden ser públicos o privados. Y, en tercer lugar, se encuentra el Estado como uno de los mecanismos de legitimación y de financiamiento, así como de participación internacional.

Descubrimos que en la época actual el mercado del arte es el actor principal en la definición de lo que el arte es o debe ser, sobre todo en las relaciones que existen entre arte- mercancía- ganancia- inversión- especulación. Definimos que el arte no posee un *valor de uso* y sin embargo, el *valor de cambio* del arte es exponencial y eso se debe a que posee en lugar del valor de uso un valor simbólico y abstracto que le proporciona la posibilidad de ser objeto de especulación dentro del neoliberalismo y por ello no se le fijan límites que imposibilitarían la especulación.

Existe una forma de participación del Estado en el apoyo a las instituciones artísticas públicas así como a la comunidad artística. Dependiendo de la política económica que el gobierno siga se valora el arte como un bien público. Encontramos que el grupo de Bloomsbury reflexionó sobre la necesidad de participación de la comunidad en la vida artística y cultural. Definimos al Estado como una herramienta reguladora del mercado. Demostramos la importancia del arte y su influencia en la sociedad puede alterar el comportamiento social de manera positiva o negativa. Por ello, consideran que el Estado debe ser un mecanismo que regule el mercado del arte, algo a lo que los

neoliberales se oponen.

Como consecuencia podemos ver que la naturaleza del arte en el mercado contemporáneo implica una marcada relación entre el *valor simbólico* y el *valor de cambio*. Hemos desvelado que el *valor simbólico* que del arte se ha vinculado a las relaciones del arte y el dinero, es decir, una forma de entenderse y posicionarse en la sociedad. Esto ha contribuido a considerar el arte como un bien de lujo, al no ser asequible para todos los miembros de la sociedad.

Concluimos que el neoliberalismo se opone a toda intervención del Estado dentro del mercado, por lo cual las propuestas de los *Bloomsburys* y la globalización son factores que se contraponen. También concluimos que las asociaciones y colectivos artísticos que proponía el grupo son en esencia formas de organización anarquistas, ya que se propone la toma del control político y administrativo que recaía en el Estado, todas esas actividades obligan a la participación de los colectivos dentro de la política cultural de las instituciones que se forman y ello desplaza la necesidad de recurrir a un Estado que administre o tome dichas decisiones. Este tipo de asociaciones actuarían fuera de las ya establecida *superestructura* del sistema del arte: La academia, el Estado y del mercado y, generarían unas nuevas reglas con una visión autogestiva de la teoría del arte o de la estética y existiría la posibilidad de formar un mercado alternativo que excluya el concepto del lujo.

Estudiamos que la participación de cualquier Estado como mediador provocó, después de la muerte de Lenin, que el arte y las subvenciones estatales fueran más un mecanismo de control que de libertad. Llevando al arte a convertirse en herramienta de propaganda, tanto por parte de los comunistas como de los capitalistas. Los primeros lo hicieron de manera abierta, los segundos de forma secreta. Se usó el arte como promotor de las cualidades de cada uno de los dos sistemas políticos imperantes durante algo que se llamó La Guerra Fría Cultural, en la que los gobiernos socialistas alrededor del mundo apoyaban directamente a los artistas que servían y apoyaban el discurso imperante del Estado. En el lado capitalista, la *Central Intelligence Agency* de los Estados Unidos creó, desde 1947 y hasta 1980 con el Congreso por la Libertad Cultural una serie de mecanismos para influenciar secretamente la toma de decisiones sobre arte en el mundo capitalista. La entrada del neoliberalismo, marcado por los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher en el Reino Unido y de Donald Reagan en los Estados Unidos marcaron la privatización de toda la estructura estatal del arte. La caída del muro de Berlín y la del bloque socialista en 1991 provocó que no existiera un sistema estructural diferente que

sirviera de contrapeso mundial.

Definimos que el proceso de globalización o neoliberalismo económico llevó a la venta o privatización de las instituciones que durante años sirvieron a los gobiernos de las diferentes potencias como estratagemas de control y definición del arte. Una red perfectamente organizada y con financiamiento gubernamental, pasó a manos privadas en el transcurso de 4 a 6 años. El gobierno se desvinculó de sus deberes culturales y sociales, durante las décadas del 80 y 90 del siglo pasado mientras se privatizaba cualquier beneficio social que se tuviera. Las instituciones culturales se vieron forzadas a la reconversión y a buscar el financiamiento privado para subsistir. Los patronatos y las empresas, quienes en la década de los años 90 se hicieron responsables de la financiación de museos que eran públicos, se convirtieron en gestores de las exposiciones y las obras de arte. Las empresas usan el arte como un mecanismo de publicidad, de legitimación social y algunas como un medio de inversión. El arte se convierte en el siglo XX en la nueva visión de grandeza de las naciones, como parte de una perspectiva capitalista del lujo, de ostentación y del éxito económico. Se da una repuntada en fondos de inversión que usan obras de arte como activos, esto es una muestra de como se gestó el proceso de mercantilización y especulación de la obra de arte.

Podemos concluir que el mercado al no aceptar riesgos, orilla a los creadores a evitar dichos riesgos, el artista que empieza a cotizar y vender, raramente se vinculará con proceso creativos diversos a los que le han llevado a esa estabilidad económica. Esto confirma la teoría del grupo de Bloomsbury que propone la imperiosa necesidad de un mecanismo que permita a los artistas una autonomía económica y garantice su bienestar. Esta propuesta coadyuvaría al desarrollo de la investigación y artístico de una comunidad.

En el segundo capítulo concluimos que el anarquismo es un sistema político-filosófico que busca el bienestar común general en equilibrio con un bienestar individual. Para obtener esos beneficios se propone una redistribución de la riqueza así como del beneficio económico, también la anulación de las clases sociales por vía de la cancelación de la propiedad privada. Cuando asumimos que la diferencia que se ejerce instintivamente en la sociedad y que mantenemos con los demás — y, que no basta con la transformación del origen del beneficio económico—, lo que se necesita es la transformación general de las ideas en un espectro mucho más incluyente y participativo, que aleje el pensamiento humano de la mercadería como una finalidad. Este fue el trabajo y principal diferendo entre los pensadores anarquistas y su contraparte marxista, la

economía como finalidad a desarrollar, y los anarquistas lo ven como mecanismo de sustento, no de acumulación.

Definimos los principios fundamentales del anarquismo como la no jerarquía de las relaciones humanas, basada en tres principios básicos: la libertad, la igualdad y la solidaridad. Este tipo de relaciones genera entre los individuos una serie de vínculos horizontales sustentados en la cooperación y el apoyo mutuo. El resultado es una diferencia estructural de la sociedad. También encontramos que existe la libre asociación entre individuos que es de vital importancia para el desarrollo de las comunidades anarquistas. Esta manera de relacionar y comprender la estructura social y de ubicar las responsabilidades personales y, en consecuencia, colectivas, es un patrón estructural del anarquismo. Entre las propuestas libertarias que detectamos dentro del anarquismo se encuentran: anarco-feminismo, anarquismo ecologista, anarco-sindicalismo, anarco-comunismo, anarquismo-tecnológico, anarco-individualismo, mutualismo, y neozapatismo. Dividimos las propuestas entre el pensamiento clásico anarquista (anarco-sindicalismo, anarco-comunismo, anarco-individualismo, mutualismo) y las contemporáneas (anarco-feminismo, anarquismo ecologista, anarquismo-tecnológico y neozapatismo).

Clarificamos que el anarquismo clásico tiene cuatro representantes que sientan las bases del pensamiento libertario. Y esas bases son compartidas por el pensamiento anarquista en lo general. Desglosaremos rápidamente las ideas principales de cada una de estas cuatro ramas del pensamiento ácrata clásico.

Estipulamos las bases del **anarco-sindicalismo** que posiciona al trabajo en la base de la lucha y práctica contra la jerarquía. Su forma de participación es la creación de sindicatos y asociaciones reguladas por la libre asociación. Usan tácticas ácratas, como la acción directa para la creación y estructuración productiva dentro de una sociedad libre. Dentro de sus cimientos conceptuales son la de la transformación social a corto plazo por medio de la politización de la clase productiva, la revolución social se da por la toma del control de los medios de producción por parte de los obreros.

Concluimos que el anarco-sindicalismo posee el convencimiento que para contribuir a la transformación social es preciso luchar contra el principio de autoridad autoritaria que mantiene sus privilegios mediante el uso de la violencia. Para eliminar la injusticia, el anarco-sindicalismo se opone al principio de autoridad, las organizaciones sindicales poseen una estructura flexible con su no-organización, un proceso en el que las decisiones se toman desde la base, en el que la gente participa, en el que no hay liderazgo (o está muy limitado), y existe plena libertad e igualdad en el intercambio de

ideas, opiniones e iniciativas.

Por su parte, definimos que el **anarco-comunismo** busca como logro fundamental la abolición del dinero y, en su lugar, propone la economía de regalo o de intercambio. Con la economía del obsequio podemos eliminar los conceptos de plusvalía y evitar de esta forma la idea de acumulación de capital o de bienes. Los anarco-comunistas luchan por el cambio en las condiciones laborales y procuran que se trabaje en ambientes de autogobierno, incrementar la eficiencia productiva y disminuir la jornada de trabajo.

Esto se lograría con la abolición de la propiedad privada, el dinero y el capitalismo, con la ayuda de una producción colectiva y una distribución de la riqueza, así como por asociaciones libres y voluntarias. Se extinguiría el Estado y la propiedad. Cada individuo o grupo estaría en libertad de contribuir a la producción y a satisfacer sus necesidades basadas en sus propias decisiones. Los sistemas de producción y distribución deberían ser manejados por sus propios participantes.

Para conseguir los objetivos planteados la abolición del salario es básica. Con una distribución de la riqueza basada en las necesidades individuales, la gente se comprometería con actividades económicas placenteras con lo que se evita el trabajo indeseado y mal realizado. Otra distinción y detalle que nos parece fundamental es que se niega una medida de valor del trabajo con el cual una persona contribuye a la sociedad. El trabajo de cualquier persona es parte de la herencia de conocimiento y actividad de una misma comunidad en diferentes épocas.

La base fundamental del **anarco-individualismo** es apelar por la soberanía del individuo sobre su propia existencia. Los anarco-individualistas prefieren iniciativas que incluyan la educación y la creación de instituciones alternativas como bancos de inversión, sindicatos, municipios, su visión no es la destrucción del capitalismo, sino dejar su potencial fuera de la parte destructiva. Comúnmente, buscan formas de presión social no violentas, como huelgas de pago de renta, la objeción al pago de impuestos, debido a que estas acciones se derivarán con el tiempo en la anulación del Estado y, con ello, el surgimiento de la anarquía.

Una de las ideas fundamentales es la persistencia de la evolución, están más enfocados en un cambio más progresivo que a la revolución. El conflicto que presentan los anarco-individualistas es la idea de que la expropiación puede ser considerada una forma de autoritarismo. Para ello la propuesta es la de crear sistemas económicos alternativos que se basan en cooperativas y bancos mutualistas. Los anarco-individualistas proponen un sistema de distribución económico basado en el mercado. Sin

embargo las ideas capitalistas de la propiedad privada deben ser abolida y sustituida por los derechos de vida, eso anularía la renta, los intereses y cualquier forma de generación de plusvalía.

Las características del **mutualismo** son que no puede esperar a la revolución social, por ello apuesta a las organizaciones de cooperación y ayuda mutua. Remarca la importancia de crear alternativas totalmente desde la base y evitando la confrontación con el Estado. Proponen un libre mercado como base económica así como el intercambio entre productores.

Las cuatro corrientes del pensamiento anarquista contemporáneo que hemos estudiado nos han llevado a concluir lo siguiente:

El **anarco-feminismo** se basa la teoría en que la liberación de la mujer se dará únicamente por medio de la autodeterminación. La libertad individual es el camino para la igualdad y la dignidad. Esto es comprensible desde un inicio, cuando se entiende que el conflicto de una sociedad jerárquica empieza con las mujeres como las primeras víctimas. Los tratos autoritarios son la clave del conflicto de opresión en la mujer y se dan en diferentes aspectos de la sociedad, tales como la dominación, la explotación, la agresión, la competitividad, la desensibilización, etc. La cooperación, el intercambio y la ayuda mutua son características femeninas que el Estado y el sistema jerárquico entienden y perciben como negativas. Sin embargo, lo que se propone como una solución dentro del anarco-feminismo es la creación de una sociedad no autoritaria: la feminización de las relaciones político-sociales.

El **anarquismo ecologista** propone una sociedad conformada por una confederación de pequeñas comunidades, las cuales colaborarían en la descentralización de la industria y de la agricultura, la producción de los bienes y materias primas estarían en manos de las propias comunidades, integrarían dentro de sus actividades económicas labores manuales e intelectuales. La idea de que, entre más pequeño, más hermoso es un precedente para el movimiento ecologista contemporáneo con más de 70 años de anticipación y son predecesores de las ideas políticas contemporáneas de la desaceleración económica y el decrecimiento económico.

Demostramos que los pensadores anarquistas han establecido bases sólidas para resolver los problemas ambientales contemporáneos. De la misma manera, encontramos que Kropotkin consigue demostrar que la cooperación entre especies y su medio ambiente es de mayor beneficio para ellos que la competencia. Para Bookchin, el anarquismo es considerado como la aplicación de ideas ecológicas en la sociedad, una

forma de empoderar a los individuos y sus comunidades, descentralizar la política, el poder social y económico para asegurar que los individuos y la vida social se desarrolle libremente y así se haga más diversa de forma natural.

Concertamos que para los **anarquistas-tecnológicos**, el mecanismo de destrucción de la jerarquía —y con ello el sistema de opresión— se encuentra en el uso y acceso de la tecnología e información. Consideramos que son formas de destrucción de monopolios, de prevención de la guerra y apoyo a una cultura mixta. El movimiento de software libre es una prueba fehaciente de la eficacia de las organizaciones horizontales, así como de las propuestas y generación de grupos por afinidad, que trabajan con objetivos específicos.

El cripto-anarquismo es una filosofía de lo virtual que asegura que se puede acceder a una mayor privacidad brindando un mayor auto-control y libertad sobre nuestras vidas, si nos apoyamos de mecanismos digitales altamente cripto-grafiados. Sus acciones se basan en tres premisas fundamentales para la liberación: irrastreable, expedición privada de dinero electrónico y bancos electrónicos anónimos.

Constatamos que un aspecto fundamental dentro del contexto **neozapatista** es la decolonización del pensamiento. Se plantea la recuperación de lo local, la producción y consumo relacionado a lo temporal y geográfico, como medio de resistencia y la resistencia como modo de vida. Las mujeres zapatistas han repensado y replanteado el feminismo más allá de los parámetros de la mujer occidental, blanca de clase media y europea desde el cual consideran que está formulado el pensamiento feminista. El feminismo indígena está buscando y apostando por dar fuerza a los pueblos indígenas mientras observan su herencia ancestral y usan algunas ideas del feminismo de occidente.

Concluimos que otras formas que el anarquismo tiene en común son las vías de actuación. Definimos que las formas clásicas y contemporáneas del anarquismo requiere una organización radical de los grupos anarquistas y sindicatos, posee un programa político así como reuniones y congresos periódicos. Los **anarquistas insurreccionalistas** abogan por una organización más orgánica, menos rígida basada en grupos de afinidad. La lucha de clases, atacándolas y rehusándose a negociar o comprometerse con clases enemigas es uno de los compromisos de los insurreccionalistas.

Definimos las diferencias entre la idea de revolución y la de insurrección. Concluimos que esa diferencia ha llevado al anarquismo moderno a gestionar formas diversas de accionar. Sin embargo, la filosofía política anarquista no puede sujetarse a

norma alguna y debe permitir siempre formas nuevas de acción, se trata de la teoría de la transgresión. Es la insurrección el camino a la revolución.

Las características generales de la teoría anarco-insurreccionalista y algunas relaciones con el mundo del arte son:

1. **El concepto de ataque** es el corazón del pensamiento insurreccionalista. Siempre y cuando se vea esa acción como parte de un pensamiento, es decir, que se actúa para ejemplificar, convencer, mostrar y divulgar diferentes caminos hacia la insurrección. Este ejemplo lo podemos comparar con acciones de intervención pública artísticas. La intromisión del arte en lugares no destinados para ello es un mecanismo de ataque, es una forma de actuar anarquista llevada por el arte a su esfera de transgresión.

2. **Insurrección y revolución.** La revolución es vista como un acto concreto, la cual se contribuye diariamente y de la generación de situaciones y acciones liberadoras. Estas modestas prácticas son insurrecciones. En ellas, el levantamiento de los más excluidos y explotados de la sociedad y una minoría políticamente sensible abren el camino a una participación de los estratos de los explotados y permite un flujo de rebelión que llevaría a la revolución. Las propuestas básicas de la Internacional Situacionista eran las premisas de que generar situaciones que dieran libertad, o mostrasen pequeñas formas de poder individual en el contextos social. Es otro ejemplo de la influencia en las revueltas populares y artísticas de los años 60 del siglo XX del pensamiento anarquista.

3. **El autogobierno de la lucha.** Aquellos que deciden participar en la lucha lo hacen de una manera autónoma y consciente en sus decisiones y sus acciones. Esto resuelve el posible conflicto organizacional ante la posibilidad de apropiación o control de la lucha. Es indudable que la participación artística es un acto de consciencia total y de forma individual.

4. **Grupos temporales de afinidad.** No es la negación de una organización, sino es simplemente la concreción de las acciones y la aproximación de los individuos a los grupos de afinidad para la realización de acciones específicas. Eso da una gran flexibilidad a los grupos, pues al cumplirse el objetivo planteado el grupo de afinidad desaparece. Los grupos pueden formarse y desaparecer constantemente sin la necesidad de una rigidez de una organización clásica. Los colectivos artísticos han sido siempre grupos temporales de afinidad, desde los Salones Independientes de Pintura de finales del siglo XIX hasta las ferias de arte organizadas por artistas, pasando por colectivos de

artistas que poseen una temporalidad y se separan para continuar de forma individual.

5. La trascendencia en la dicotomía entre el individuo y el resto de la sociedad. La insurrección empieza con el deseo en lo personal para destruir las circunstancias desafortunadas en las que se encuentra, es un deseo para apropiarse del control de la vida propia, y el entendimiento general de que la única forma de hacerlo es por medio de igualar las circunstancias propias con las de su entorno. El arte como concepto básico y fundamental pierde el sentido si se conserva dentro del paradigma de lo individual, es por su naturaleza una actividad que requiere respuesta de la comunidad.

Definimos que la **acción directa** es un mecanismo de búsqueda de solución de conflictos que evita la intromisión de intermediarios. También es una herramienta de propaganda usada para evidenciar un conflicto. Este concepto puede incluir acciones violentas y no-violentas. Suelen estar dirigidas a personas, grupos o propiedades consideradas perjudiciales por parte de los participantes. El movimiento de la acción directa es rico en tácticas y en diversidad ya que se alimenta de la horizontalidad de las ideas y de todos los miembros del grupo temporal de afinidad, se niega la coerción como medio de participación, y promueve la individualidad y ejerce el derecho de los integrantes a no ser partícipe si así lo desean.

Evidenciamos que la **acción directa no violenta** es una de las formas de la acción directa y no se relaciona con actos violentos. Su fuerza se centra en su derecho propio e involucra a otros que están preocupados por la actuación del contrario y que aceptan las acciones que traerán como consecuencia. Sin embargo, la no violencia tampoco está necesariamente comprometida con el pacifismo. Empero, no debemos olvidar que es un mecanismo de presión para la resolución de conflictos, por dos vías principales: La negociación con los opresores para encontrar una solución del conflicto y, busca inspirar a muchas otras personas para que se integren a la lucha gracias a la indignación por el abuso de la fuerza con la que frecuentemente se disuelven este tipo de manifestaciones. Esto es algo que el arte contemporáneo ha usado constantemente en el siglo XX. sobre todo propuesta como la creación de situaciones por parte de la Internacional Situacionista.

Establecimos como relevante señalar que entre grupos anarquistas que ejercen y promueven la acción directa no violenta no tiene un acuerdo sobre el concepto de violencia. Para la gran mayoría de libertarios, la violencia es dañar directamente seres vivos, aunque las formas de actuar incluyan la destrucción de candados o la apertura de rejas de algún sitio para poder ejecutar la acción.

Concluimos que la **acción directa violenta** es cualquier acción que busca lo

mismo que la no violenta, simplemente no niega de la capacidad de respuesta civil a la violencia institucional. Se puede conseguir mediante diferentes prácticas: el sabotaje, violencia política, destrucción de propiedad, secuestro, asalto y otras formas de accionar que se pueden considerar criminales, ya que en la mayoría de gobiernos existe el monopolio estatal de la violencia.

Probamos que el nombre otorgado para este tipo de manifestaciones es **“propaganda de hecho”**. Se basa en el precepto de realizar acciones que tiendan a influir en la percepción de los otros convocándolos a manifestarse de la misma forma.

Constatamos que no hay una definición concreta de “propaganda por el hecho”, sin embargo, posee algunas similitudes con el concepto marxista de praxis pero se abre a las variables. El único concepto que regula y que unifica la idea de esta actividad es que debe incluir y ser parte de la acción directa. No se descarta el uso de violencia política, eso por una situación muy básica y sencilla: al negarse a la existencia y poder del Estado, se niega también toda su injerencia en la regulación de normas. Así pues, el uso de la violencia como un instrumento de defensa social es completamente legítimo. Si bien acordamos que las prácticas gubernamentales desde la Guerra Fría Cultural han usado al arte como una herramienta de propaganda, son los artistas quienes han sido creadores de nuevas formas de ver el mundo y de repensar las ideas existentes. Consideramos que el arte es en si mismo “propaganda por el hecho” cuando la misma sociedad es permisiva con el artista. Existe un permiso de actuación especial y no estipulado al artista para poder ejecutar acciones que salen dentro de los parámetros que son permitidos al ciudadano promedio. Eso le ha permitido que artistas del performance puedan accionar públicamente con propuestas en ocasiones escandalosas o fuera de todo convenio social.

Demostramos que algunas de las actividades por los cuales se teoriza y justifica la “propaganda por el hecho” son las siguientes: expropiaciones, conocidas por el sistema como robos; disturbios, huelgas, asesinatos, bombas, secuestro, sabotaje, divulgación de información de riesgo (fabricación de explosivos, armamento, uso y creación, técnicas de sabotaje) y destrucción. Es un mecanismo que vislumbra la lucha de clases, la lleva a un terreno visible y la saca del imaginario colectivo para establecerla en el plano de lo real. Esta es la parte más radical del pensamiento libertario, y pocos artistas la han usado o se han acercado a esta forma de actividad, pero es precisamente esta la parte del anarquismo que falta ser explorada por el arte, y será parte importante de la producción artística en años venideros, más aún con el crecimiento de la extrema derecha oficializada en los Estados Unidos y en Europa.

De esta manera podemos mostrar las relaciones de praxis que existen entre la filosofía política anarquista y las practicas artísticas contemporáneas. Marcamos acá el momento histórico de la relación directa y más evidente del anarquismo con las prácticas artísticas contemporáneas.

Evidenciamos que las manifestaciones artísticas que se han desarrollado de la relación entre el capitalismo y el arte, así como de la absorción de la actividad artística como un mecanismo más de la producción y generación de capital, y el deseo por parte de la sociedad y del mercado, se han concretado en dos aspectos fundamentales: El primero es el ensimismamiento del arte y su aislamiento, es una visión enfocada en los procesos económicos, tanto como una crítica o con un enfoque satírico. La otra es la asimilación dentro del mercado, las formas de estancamiento y la búsqueda por ser parte del sistema de consumo del arte.

Concluimos también que existen artistas que forman parte del sistema, y poseen como una característica fundamental la búsqueda constante de la aceptación, para conseguirlo suelen modificar su producción artística para acoplarse a un mercado y gozar de una estabilidad económica, sólo aquellos que consiguen ser parte del mismo. La contraparte es la de aquellos que no están dispuestos a ser partícipes de ese sistema en su totalidad, por lo que están en la búsqueda de la subsistencia y del desarrollo de ideas y opciones alternativas.

Concluimos que parte del quehacer artístico está definido por quienes buscan innovar, originalidad y salen de la postura dictada. Es la transpolación del fenómeno que Marx planteaba como la *Lucha de Contrarios*. La rebeldía es el principio cognitivo de ubicar los límites que interrumpen el desarrollo tanto físico, cognitivo o económico. El arte se ha visto como un mecanismo de rebeldía que se mantiene y alimenta de las perspectivas que no existen en la sociedad. El concepto de lo real, de lo existente, es un obstáculo para el artista. Retomamos la **definición del arte** que propusimos en el año 2009: *El arte es un lenguaje abstracto consciente capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o conmocionar.*

Entendimos que al pensar en el arte como una actividad consciente, encontramos al individuo como parte de la libertad, con esa consciencia de la consecuencia de sus actos. Así podemos vislumbrar el abanico de posibilidades que emergen de sus acciones y de la responsabilidad de las mismas, en este caso, de sus obras artísticas.

Demostramos la existencia en el mercado del arte contemporáneo en la que la

inconsciencia del individuo lo convierte en un ser que actúa, piensa y se desenvuelve única y exclusivamente en torno a un beneficio particular justificando sus acciones como parte de un rechazo al entendimiento de la generalidad, aislado.

Definimos que cuando nos referimos al arte como una actividad humana, delimitamos los aspectos a los que nos referimos. Por ello, consideramos las actividades humanas como una gran posibilidad de acciones, mismas que podemos destacar en tres diferentes ramas: las labores mentales, las manuales y las equilibradas. Con estas últimas, nos referimos a aquellas que poseen una mezcla de ambas habilidades y procesos, tanto mentales como manuales. Consideramos que el arte pertenece al grupo de las actividades equilibradas, pero el resultado de dicha acción debe ser posible y accesible a los sentidos. En consecuencia, debe tener una materialización física.

Admitimos que, de todas las actividades humanas, el arte pertenece al área del lenguaje, ya que podemos ver las partes que conforman el diálogo: el emisor (el artista), el canal (la obra), el mensaje (la emoción) y el receptor (el espectador), existe el concepto de lenguaje abstracto, incluso el de metalenguaje. El mensaje que se desea transmitir es una emoción. Las emociones son partes intrínsecas del ser humano, todos somos capaces de sentir las en mayor o menor medida. Es allí donde radica la universalidad de la actividad artística. El mensaje del arte posee variables, lo que lo transforma en un mensaje abstracto sujeto a interpretación, la cual se define por las experiencias personales, habilidades cognitivas y procesos psicológicos del espectador en particular. Creamos un esquema en el que establecimos una jerarquía que nos permitiría comprender mejor las formas abstractas del lenguaje artístico.

Demostramos que las prácticas del arte y la transmisión de un mensaje abstracto merecen de crucial importancia para que llegue al espectador por medio de lo sensible. El producto de esa actividad debe vincularse con el artista, ya que son sus emociones y deseos los que están siendo transmitidos en la búsqueda de un receptor, quien podrá establecer ese vínculo, un vínculo humano. Esta es la principal función del arte, es empatizar con otros seres humanos y mostrarnos frente a un espejo de realidad y emociones. Es un mecanismo para sentirnos como iguales. Por ello la importancia de que el mensaje de las obras de arte sea capaz de generar un vínculo emotivo que provoque reacciones en la psique del espectador y reacciones químicas cerebrales que generen emoción, deleite y admiración, al igual que otras menos agradables como tristeza, soledad, melancolía y conmoción. La relación del arte con el estado del ánimo puede ser

violenta o pacífica, agradable o desagradable.

Concluimos que en la actualidad la necesidad por definir el concepto de *arte* para entender los límites de su accionar y sus posibilidades, así como para tomar una postura que nos permita relacionarnos con el mercado y las pretensiones del mundo capitalista.

Definimos el arte desde la perspectiva anarquista. Ya que es vital definirla desde una filosofía-activa, que permita a la mayoría ser parte de estas actividades bajo una estructura de pensamiento basada en la experiencia. Un arte que se desenvuelve ampliando los límites que son conocidos o aceptados por la sociedad o alguna autoridad, son prácticas transgresoras y rebeldes. La transgresión se considera como la ruptura y violación de una norma poniéndola en tela de juicio, lo cual pone en peligro la existencia de cualquier otro paradigma. De allí que represente un problema para las estructuras de poder y de pensamiento. Dichas estructuras jerárquicas están cimentadas sobre las bases de un pensamiento normativo. Si alguna de esas normas es transgredida y esa transgresión muestra que la norma no es más que un acto de fe, las bases del pensamiento estructurado se verían en detrimento.

Comprobamos que en la antigua Grecia las normas podían ser transformadas a partir de la violación de ellas, siempre y cuando se cumplieran un par de condiciones fundamentales:

1. La conclusión de dicha transgresión llevase a un beneficio común, es decir, que el beneficio de esa transgresión fuera en el bienestar colectivo.
2. Que el castigo implantado al transgresor fuese personal, ello llevaba a que el personaje transgresor fuese considerado como un héroe, un ejemplo a seguir. Entendemos que el castigo que se aplica al transgresor se establece de manera individual, como un sacrificio. Si el castigo se lleva más allá del transgresor, a personas que no fueron partícipes de ello, se consideraría evidentemente como una injusticia.

Vislumbramos que dentro de la ley se incluyó la transgresión como un concepto de la violación o desobediencia de las reglas o de los principios legales. La base transgresora de las acciones es desafiar las ideas, romper con lo establecido. Es una herramienta para explorar, investigar, indagar, percibir y racionalizar sobre las ideas existentes para beneficio de un colectivo o la humanidad en general. La transgresión es la base primaria crítica, la negación de la existencia de algo que no nos permite reconfigurar el mundo.

Acordamos que la transgresión de lo establecido no es eterna, es un sistema de

expansión de los límites. La transgresión generará un cambio, y después de un tiempo las fronteras se alzarán de nuevo, pues el individuo entiende que, en la búsqueda del deseo, el goce, el placer y la satisfacción de las necesidades se debe reconstruir el contrato social, ese convenio por el cual se establecen los límites de nueva cuenta. Los límites no son destruidos, sino ampliados con la esperanza de que esa labor dialéctica continúe.

Demostramos que desde la última mitad del siglo XX, se ha concebido que una parte del arte se mantiene dentro de una posición crítica y que esa postura es un factor intrínseco de ese actuar y del arte, y que forma parte de un mecanismo directo y único de disidencias. Demostramos que la transgresión en el arte es parte de si mismo. Si bien entendemos que el sistema plantea una flexibilidad de nuevos mecanismos por un beneficio económico y completamente mercantilista, es vital contener los intereses financieros para preponderar la importancia social del arte.

Concluimos que las prácticas artísticas se encuentran en vertientes de diferentes mecanismos de representación: bidimensional, tridimensional, virtual y temporal. A su vez, se vinculan con el espacio y las formas en las que se aproximan al espectador, a través de los sentidos. También se valoran y definen por su relación con el tiempo, las hay de temporalidad reducida (efímeras), perdurables (únicas) y mixtas (reproducibles). La importancia de la unicidad en algunas prácticas.

Evidenciamos que cuando el lugar y el tiempo son relevantes en las piezas de arte y hacen que las piezas sean imposibles de trasladar o de recrear en otros ambientes. Hablamos de obras de arte de temporalidad reducida. Dentro de esta clasificación, encontramos las siguientes prácticas: grafiti, performance, *street art*, cocina, improvisación, arte público y esfera pública.

Las prácticas perdurables son las que desean prolongar su existencia a pesar del paso del tiempo. Dentro de las artes perdurables, podemos mencionar las siguientes prácticas: archivo, arquitectura, pintura, escultura, gráfica, libro de artista, fotografía, tatuaje, fanzines y urbanismo.

Las relaciones espaciales o temporales de las piezas mixtas o reproducibles son relativas, pues no necesariamente están ancladas a un espectro de esa naturaleza. Son aquellas que fueron creadas con la intención de que pudiesen ser interpretadas o reproducidas en diferentes tiempos o espacios. Existen dos tipos de piezas, aquellas que tiene una matriz a seguir o las que no lo poseen. Dentro las formas mixtas o reproducibles, encontramos las siguientes disciplinas: cine, video, teatro, danza, música, paisaje sonoro, instalación, literatura, diseño industrial, net art y animación

Definimos que el arte es una actividad política, ya que es una actividad que relaciona a los seres humanos. Es el arte una herramienta para el pensamiento libertario que demuestra la posibilidad de reconfiguración de la actividad política. Es una forma beligerante y radical de llevar el pensamiento político a un acercamiento sensible al individuo, eso lo convierte en un factor más dinámico dentro de las formas de construcción ideológica. Las prácticas de estas cualidades artísticas apuestan por la búsqueda organizada de situaciones que culminen en revueltas, subversiones, politización de la clase trabajadora. Ese trabajo y esa forma de actuar que aleja al intelectual de la burocracia y acerca al trabajador al razonamiento y lucha de clases, es lo que pone a los *situacionistas* dentro de las puertas de un comportamiento y filosofía libertarios. Concluimos que debemos ver el arte como una disciplina, con límites expansibles y regenerables. Mecanismos, técnicas y medios que se incrementan y se desdoblan para generar nuevas vías de pensamiento y producción.

Definimos que la filosofía política anarquista ha pensado y recompuesto su organización, las posturas y los conceptos morales a los que nos adentramos, son la base principal de su importancia en el presente. El sistema capitalista-patriarcal carece en todo momento de una base ética. El anarquismo pone en evidencia —como práctica— las carencias del capitalismo.

Por ello y para diseminar la forma de pensar de los grupos y generar fraternidad, se solidarizan y apoyan mutuamente en grupos temporales de afinidad. También es cierto que los grupos no necesariamente tienen que haber sido partícipes de la discusión de las acciones. Un grupo puede integrarse a la acción directa únicamente por afinidad con las ideas y la propuesta, tanto política como artísticamente.

Hemos concluido que las formas en que los grupos de participación y creación anarquistas se relacionan con el Estado han sido diversas, pero podemos englobarlas en dos posturas generales. 1.- La negación del Estado y de sus instituciones, centrando los esfuerzos en la destrucción del mismo y negando la posibilidad de destrucción desde dentro de las instituciones. Los mecanismos de premiación y becas son representados como una forma de legitimación de los sistemas represivos. 2.- Grupos que aceptan participar en las instituciones y consideran el uso de los recursos como un mecanismo de expropiación, concluyendo su participación con la negación de la influencia del Estado en su quehacer artístico.

La crítica libertaria a la institución se gestiona desde de la implementación de las formas y mecanismos de legitimación social que el arte representa, es de igual manera la

relación con la *publicidad benéfica* la que provoca una ruptura con dichas instituciones. Toda esa infraestructura está para conservar al Estado como el garante de la misma estructura y garantizar su perpetuación. Las únicas instituciones aceptables son y serán aquellas que son creadas, asistidas y dirigidas desde la base social y política de la comunidad cultural en una actuación libre y consentida por los integrantes de dichos colectivos.

Concluimos que mantener una independencia de las actividades y ser congruentes con las formas libertarias de organización, así como la no jerarquía y la ayuda mutua en contraparte de las instituciones del Estado, pensar y actuar desde lo local en contra de lo global, son algunas de las propuestas que, como libertarios, pueden colaborar para enfrentarnos a los mecanismos de control económico del sistema capitalista. Hemos demostrado que alejándonos de la competencia y vinculándonos a organizaciones de ayuda mutua o creando las propias, nos podemos ahorrar grandes cantidades de dinero compartiendo espacio de trabajo, herramientas, gastos de producción, etc. Esto nos daría la oportunidad de ser más eficientes, crear redes de trabajo colectivo y convertirse en parte de un grupo de afinidad. Dedujimos que crear programas de educación vinculados con las comunidades en procesos creativos es una forma de obtención de recursos.

Proponemos la creación de espacios autónomos y autogestionados con artistas dentro de la cocina, el tatuaje, la música, la danza y la pintura donde se puedan organizar eventos que convoquen la participación de la comunidad. Desde la activación de una cocina creativa que alimente a la comunidad por las tardes y permita la experimentación, un estudio de tatuaje, con algunos asistentes y aprendices, algunos conciertos durante las comidas y, tal vez, hasta algo más arriesgado para los fines de semana, clases de danza y funciones, exhibiciones y venta de obra.

Aceptamos que el arte es —como lo hemos planteado desde el punto de vista libertario— un mecanismo de transformación del pensamiento y de vinculación entre los seres humanos, entonces, se convierte en una herramienta de la transformación individual, la cual no puede o debe ser lucrada con ello. Después de todo, la búsqueda del arte libertario es la aniquilación del artista como ser único. La venta de nuestra mano de obra y de la producción artística puede ser una de las formas de obtención de recursos, la forma de conseguirlo es mediante la difusión de nuestra labor y con un entendimiento de llegar a la mayor cantidad de personas posibles. Se podría pensar en la cercanía con la institución mediante los programas de estímulos económicos para espacios de arte.

Definimos que mientras no exista en los creadores una independencia económica

del Estado, y del mercado capitalista no existirá una práctica de las artes que lleve a la libertad.

Concluimos que el principal problema del artista anarquista es la carencia de un sistema que le permita el equilibrio entre la búsqueda por satisfacer sus necesidades de vida y la de ser parte activa de la transformación, social, ya sea desde el punto insurreccional o bien revolucionario. El conflicto humano entre las necesidades personales y las colectivas, así como la doma del instinto que le indica y orilla a un cambio social.

Gracias al presente trabajo podemos concluir que el arte es una actividad humana consciente y la libertad es la consciencia de nuestros actos y sus consecuencias, entonces, podemos relacionarlos como parte de las formas y mecanismos de búsqueda y reflexión sobre la conciencia. Entendemos que ambas disciplinas son y necesitan una habilidad de discernir lo adecuado de lo que no lo es. Comprendemos que la consciencia, es el entendimiento del super-sistema estructural del conocimiento humano. La aceptación de ello es la identificación con el otro: la empatía.

La búsqueda de la filosofía anarquista —como forma de vida— es la relación constante y balanceada entre los deseos del individuo y su participación dentro de la sociedad. Un equilibrio que debe ser marcado y diferenciado por los preceptos de libertad, igualdad y ayuda mutua.

Podemos concluir que el arte es un sistema de pensamiento que se practica, se lleva al campo de lo real y, a partir de allí, se reestructura aquello que se ha pensado, se recombinan experiencias y se modifica lo necesario para llegar a acuerdos. Es un mecanismo individual de crítica y reformulación intelectual, que no se separa de su práctica. Arte y libertad son dos caras de la misma moneda. El arte es la forma terrenal de la libertad y ésta requiere de la transgresión para redefinirse constantemente. Entendemos también que la educación es la piedra angular de esa libertad y el entendimiento y aceptación de sus condiciones es el camino de la liberación. El arte no es únicamente una forma de expresión de la libertad, es un ejercicio mental de duda, es la negativa consciente de la conciencia, es el dispositivo intelectual que evita que nuestro cerebro se estanque en un dogma.

Consideramos que el arte requiere del uso de la psicología como una herramienta que le permite interactuar al individuo y el entorno, es la circunstancia en la que se discierne lo que se conserva y critica lo establecido, es el motor que genera la dialéctica del conocimiento. Por un lado, es la forma de salida de la zona de confort mental y, por el otro, es un mecanismo de identidad humana.

Reconocemos que la libertad es un proceso por el cual nos reconocemos como semejantes y, como tal nos reconocemos la individualidad dentro de la diversidad. Ése es el aspecto principal de la identidad anarquista: la diversidad, el respeto de la misma y el deseo de impulsar y promover dicha diversidad sin olvidar la pertenencia colectiva.

Argumentamos que el arte y la creatividad no reconocen una jerarquía o poder, la única forma que el arte reconoce o con la cual puede vincularse con un conocimiento es con la búsqueda de nuevas formas, espacios y mecanismos de creación, fuera de los límites establecidos y preconcebidos, es decir transgrediendo. Ello lleva al sistema del arte y al concepto del arte a una dinámica dialéctica de constante transformación de relaciones y concepción de nuevas formas: la práctica artística es un auténtico medio para el ejercicio de la libertad.

Concretamos que el artista es radicalmente reflexivo, al igual que los anarquistas, que crean en complicidad con la sociedad o para su transformación. Es un mecanismo intelectual en el que se encuentran en el mismo grupo: la posibilidad de la imaginación, la práctica, la observación y las soluciones. El arte es un generador de problemas y soluciones, opciones y alternativas que se transforman en palpables.

Entendemos las prácticas artísticas contemporáneas como un mecanismo de liberación y de trabajo de conciencia en lo individual que se incorpora a la sociedad y se filtra en el transcurso de la vida cotidiana. Es en el momento en que las prácticas artísticas contemporáneas participan dentro de la esfera pública cuando observamos un ejercicio coherente de la actividad anarquista.

Son en estas relaciones de la vida cotidiana en las que el arte se infiltra directamente, en las que se incorpora e inunda la vida con nuevas formas de ver y pensar, escalofrío, risa, belleza, miedo o vacilación. Sin duda, el arte es propaganda por el hecho, el mensaje es: otra forma de existir es posible. El arte es una bomba de relojería que se establece e inserta en las mentes. Ha demostrado que no importa que tan cerrada la mente sea, en algún momento las formas del arte entrarán en la cabeza y emoción del espectador y plantará de forma inevitable lo más hermoso que el anarquismo y el arte tienen para ofrecer: la semilla de la duda.

Podemos concluir que dudamos y que lo seguiremos haciendo.



Pablo Angel Lugo Martínez.

Londres-Valencia-Ciudad de México.

Bibliografía

- AAVV Internacional Situacionista. *Textos completos en castellano de la revista international situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001.
- ADORNO, Theodore W. *Teoría Estética, obra completa, 7*. Madrid: Ed. Akal, 2004.
- AGUIAR, Susana. *Ideario Anarquista*. Buenos Aires: Longseller, 2000.
- AMARAL, Aracy. "A sabedoria do compromisso com o lugar, Universidade de São Paulo", *Revista de Estudos Avançados*, 1995 9 (23), São Paulo.
- ANTLIFF, Allan. *Anarchy and art, from the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.
- ANTONINA, Rodrigo. *Una mujer libre. Amparo Poch y Gascón, médica y anarquista*. Barcelona: Ed. Flor del Viento, 2002.
- ARMAND, Emile. *Individualist Anarchism, the selected works of Emile Armand*. Toronto: Ed. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2005.
- BAKUNIN, Michael. "Letter to the internationalists of Romagna". En WARD, Colin. *Anarchy in Action*. Londres Freedom: Press, 2008.
- BASU, Amrita. "Indigenous feminism, tribal radicalism and grass roots mobilization in India", *Dialectical Anthropology*, 15, 1990, Kluwer Academic Publisher, Holanda.
- BELLICK, Thomas. "We were dying and then we got a prize, in Art and Activism in the age of globalization", *Reflect 8*, 2011, Brujas, Bélgica.
- BERKMAN, Alexander. *What is Anarchism?* London: Ed. Freedom Press, 6ª ed., 2012.

- BOOKCHIN, Murray. *Deep Ecology and Anarchism*. Londres: Ed. Freedom Press, 1997.
- *Post-Scarcity Anarchism*. Montreal: Ed. Black Rose Books, 1986.
 - *Towards an Ecological Society*. Londres: Ed. Black Rose Books, 1980.
 - *The Philosophy of Social Ecology*. Londres: Ed. Black Rose Books, 1995.
- BUNGE, Mario. *Diccionario de filosofía*. México: Siglo XXI, 1999.
- CAMUS, Albert. *L'Homme révolté. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1985.
- CHANG, Ha-Joon. *23 things they don't tell you about capitalism*. Londres: Penguin, 2011.
- CHIN-TAO, Wu. *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007.
- CLOW, Kenneth E.; Baack, Donald. *Integrated Advertising, Promotion, and Marketing Communications*. Essex, UK: Pearson Education, 2015.
- Comandancia General, EZLN. "Ley Revolucionaria de Mujeres", *El Despertador Mexicano*, Órgano Informativo del EZLN, No. 1, diciembre 1993, México.
- CRIMETHINC, Workers' Collective. *Recepies for disaster, an anarchist cookbook*. Oregon. EUA: Ed Salem, 2012.
- ECKSTEIN, Jeremy. "Investing in art, Art as an asset class". En ROBERTSON, Lain, Chong, Derrick. *The Art Business*. Reino Unido, Abingdon: Routledge, 2008.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2007
- FREIRE, Paulo. *La Educación como práctica de la libertad*. México, DF: Siglo XXI, 1971.
- GALLEANI, Luigi. *The end of Anarchism?* London: Ed. Elephant Editions, 2013.
- GARCÍA Wiedeman, Emilio. *De arte y anarquía*. España, Sevilla: Ed. Las 7 entidades, 1995.
- GINSBURGH, Victor A, Throsby, David. *Handbook of the economics of art and culture*. Ámsterdam: Ed. North-Holland, 2006.
- GOLDMAN, Emma. *Anarchism and Other Essays*. New York: Ed. Dover Press, 1969.
- *Red Emma Speaks*. New York: Ed. Humanity Books, 1998.
- GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. Londres: Ed. Phaidon, 14 ed. 1988.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, Sifuentes, Roberto. *Exercises for rebel artists, radical performance pedagogy*. UK, Abingdon: Routledge, 2011.
- GOODWIN, Craufurd. "Art and culture in the history of economic thought". En *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam North-Holland: Ed., 2008.
- GRAHAM, Robert. *Anarchism - A Documentary History of Libertarian Ideas - Volume One: From Anarchy to Anarchism (300CE to 1939)*. Montreal: Ed. Black Rose Books, 2005.
- GRAW, Isabelle. "In the grip of the market? On the relative heteronomy of art, the art world, and art criticism". En: LIND, Maria; Stenberg Press y Tensa Konsthall (comps.),

Contemporary art and its commercial markets, a report on current and future scenarios. Estocolmo, 2012.

GROYS, Boris. *Art Power*. Massachusetts, Cambridge: MIT Press, 2008.

HARRINGTON, Austin. *Art and Social Theory*. Reino Unido, Cambridge: Ed. Polity, 2008.

HARRIS, Marvyn. *Jefes Cabecillas y Abusones*. Madrid: Ed. Alianza.

HE, Zhen; Zarrow, Peter: *Anarchism and Chinese Political Culture*. New York: Columbia University Press, 1990.

HENARES Cuellar, Ignacio. "Estética contemporánea y pensamiento libertario". En *De arte anarquía*. España, Sevilla: Ed. Las 7 entidades, 1995.

HUIDOBRO, Vicente. *El Creacionismo*. Santiago: Universidad de Chile, 2002.

HUNTER, S. *Art and business, The Philip Morris Story*. Nueva York: Abrams and BCA, 1979.

JULIUS, Anthony. *Transgresiones, el arte como provocación*. Madrid: Ed. Destino, 2002.

KRAHE, Javier. *Canciones apasionadas y criminales*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2007.

KROPOTKIN, Peter. *The conquer of Bread*. Londres: Ed. Penguin Books, 12ª ed, 2005.

- *Fields, Factories, and Workshops*. Londres: Transaction Publishers, 1983.
- *La moral anarquista*. España, Gijón: Ed. Biblioteca Júcar, 1978.

LEMOINE, Stéphanie; Ouardi, Samira. *Artivisme, Art, action politique et résistance culturelle*. París: Ed. Alternatives, 2010.

LIND, Maria; Velthuis, Olav. *Contemporary art and its commercial markets a report on current conditions and future scenarios*. Alemania, Brandenburgo: Stenberg Press, 2012.

MALATESTA, Errico. *The Anarchist Revolution, polemical articles 1924-1931*. Londres: Ed Freedom Press, 1995.

MARCUSE, Herbert. *Ensayo sobre la liberación*. Buenos Aires: Editorial Gutiérrez, 1969.

McCOLLUM, Allen. *Allen Ruppersberg: what one loves about life are the things that fade*. Limoges: FRAC Limousin Books, Inc., 1999.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature, Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Ed. Harper, 1980.

MICHEL, Louise. *The Red Virgin: Memoirs of Louise Michel*. EUA, Alabama: University of Alabama Press, 1981.

MOHAPATRA, Anil Kumar. "Theory of Feminism and Tribal Women: An Empirical Study of Koraput". En: Some Issues in *Women's Studies, and Other Essays*, Ed. A.R. Singh and S.A. Singh, Jan - Dec 2009, Standford, EUA.

MOORE, John. *Primitivist Primer*. Londres: Ed. Green Anarchist, 1984.

MORRIS, Brian. *Ecology and Anarchism*. Londres: Ed. Freedom Press, 1993.

MORRIS, William. *The Aims of the Art, In The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans Green and Company, 1915.

MOYA, José. *Italians in Buenos Aires's Anarchist Movement: Gender Ideology and Women's Participation, 1890-1910*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

OSTERGAARD, G en Bottomore, Tom. *Dictionary of Marxism Thought*. Inglaterra, Oxford: Ed. Blackwell, 2011.

PARSONS, Lucy. *Freedom, Equality & Solidarity: Writings & Speeches, 1878-1937*. Chicago, EUA: Ed. Revolutionary Classics, 2ª ed. 2004.

QUEMIN, Alan. *The internationalization of the contemporary art market: the role of nationality and territory in supposedly "globalized"*. Brandenburgo, Alemania: Stenberg Press, 2012.

QUINTERO Borowiak, Susana. "Cosas que hacen los artistas cuando desbordan sus prácticas". En SEPÚLVEDA, Jorge, I., Petroni, *Directorio de gestiones autónomas de arte contemporáneo*. Latinoamérica. Córdoba, Argentina: Curatoría Forense, 2014.

RANCIERÈ, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón, España: Ellago, 2010.

RESZLER, André. *La Estética Anarquista*. Buenos Aires: Libros de la Auracaria, 2005.

SEPÚLVEDA, Jorge; I., Petroni. *Directorio de gestiones autónomas de arte contemporáneo*. Latinoamérica. Córdoba, Argentina: Curatoría Forense, 2014.

STALIN, Iosif. "El Marxismo y los problemas de la lingüística". En *El libro rojo y negro, Marx y Engels*. España, Gijón: Ed. Biblioteca Júcar, 1977.

STIRNER, Max. *The Ego and its own*. Cambridge: Ed. Cambridge University Press, 3ª ed. 2002.

STONOR Sauders, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. Madrid: Ed. Debate, 2001.

SWARTZ, Clarence Lee. *What is Mutualism?* New York: Ed. Modern Publishers, 1945.

TUCKER, Benjamin. *Instead of a Book*. New York: Ed. Elibron Classics, 2005.

UPCHURCH, Anna. "William Morris and the case for public support of the arts", *History of Political Economy*, Vol.37, n. 3, 2005, Berkeley, EUA.

VANEIGEM, Raoul. *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista internacional situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001.

VERNOR Vinge; James Frankel. *True Names: And the Opening of the Cyberspace Frontier*. New York: Tor Books, 2001.

VIENET, René: *Internacional Situacionista, Textos completos en castellano de la revista internacional situationniste (1958-1969)*. Madrid: Ed. Literatura Gris, 2001.

WOODFIN, Rupert; Zarate, Oscar. *Marxism a graphic guide*. Londres: Icon Books, 2009.

WU, Chin-tao. *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007.

Fuentes en internet

Anarchist FAQ Collective. *Have anarchists always opposed state socialism*. Disponible en: <http://www.infoshop.org/faq/sectionA.pdf>. Consultado el 13 de junio de 2016.

ANDERSON, Chris. "People Power", *WIRED*, July 2006. Disponible en: <http://www.wired.com/2006/07/people-30/>. Consultado el 15 de junio de 2016.

Anónimo. "Propaganda by deed", *Workers Solidarity*, No. 55, 1998. Disponible en: http://struggle.ws/ws98/ws55_prop_deed.html. Consultado el 14 de junio de 2016.

BECKMAN, Alexander. *Prison Memoirs of an Anarchist*. Disponible en: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/_bright/_berkman/prison/chapter4.html. Consultado el 5 de junio de 2016.

CIANCABILLA, Giuseppe. *Against organization*. Disponible en: <http://theanarchistlibrary.org/library/giuseppe-ciancabilla-against-organisation>. Consultado el 19 de junio de 2016.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=%C3%A1crata>. Consultado el 8 de junio de 2016.

EJÉRCITO Zapatista de Liberación Nacional. *Declaración de la Selva Lacandona*. Disponible en: <http://palabra.ezln.org.mx/> Consultado el 9 de junio de 2016.

FAUN, Feral. *Feral Revolution and other essays*. Disponible en: <http://theanarchistlibrary.org/library/feral-faun-essays#toc10>. Consultado el 20 de junio de 2016.

GRANCHAROFF, Jack. *Forgotten anarchists No. 9: Virgilia d'Andrea*. Disponible en: <http://www.katesharpleylibrary.net/f1vj8p>. Consultado el 21 de junio de 2016.

International Workers' Association. *The principles of Revolutionary Syndicalism, 1er punto*. Disponible en: <http://www.iwa-ait.org/content/statutes>. Consultado el 14 de junio de 2016.

KING, Martin Luther. *Letter from Birminham Jail*. Disponible en: <http://abacus.bates.edu/admin/offices/dos/mlk/letter.html>. Consultado el 4 de julio de 2016.

KNABB, Ken, translator, *Drefinitions, Situationist International #1*. Disponible en: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>. Consultado el 13 de junio de 2016.

LUGO Martínez, Pablo. *El arte transgresor, un acercamiento a la rebeldía, un valor del arte del siglo XX*. Disponible en: https://www.academia.edu/1475034/El_arte_transgresor_un_acercamiento_a_la_rebeld%C3%ADa_un_valor_del_arte_del_siglo_XX. Consultado el 5 de julio de 2016.

MALATESTA, Errico. *Amor y anarquía*. Disponible en: <http://www.sociedadmedicoquirurgica.com.mx/libros/libros/M/Malatesta,%20Enricco%20-%20Amor%20y%20Anarquia.pdf>. Consultado el 13 de junio de 2016.

_____. *Violence as a social factor*. Disponible en: <http://blackrosebooks.net/go/profile-35377/products/view/Anarchism%2C+Volume+1/28068>. Consultado el 13 de junio de 2016.

MARCOS, Subcomandante. *Comunicado del 11 de marzo de 1995*. Disponible en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1995/1995_03_11_a.htm. Consultado el 21 de febrero de 2013.

_____. *La Cuarta Guerra Mundial ha empezado*. Disponible en: <http://www.inmotionmagazine.com/auto/>. Consultado el 10 de junio de 2016.

MARCOS, Sylvia. *Actualidad y cotidianidad: La ley revolucionaria de Mujeres del EZLN*. Disponible en: https://www.vientosur.info/IMG/pdf/la_ley_revolucionaria_de_mujerescideci.pdf. Consultado el 9 de junio de 2016.

MARX, Carl. *Carta a Ruge, Anales Franco-Alemanes*. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/m09-43.htm>. Consultado el 18 de junio de 2016.

MAY, C. Timothy. *The Crypto Anarchist Manifesto*. Disponible en: <http://groups.csail.mit.edu/mac/classes/6.805/articles/crypto/cypherpunks/may-crypto-manifesto.html>. Consultado el 4 de julio de 2016.

MÉNDEZ Morales, José Silvestre. "El neoliberalismo en México ¿éxito o fracaso?", *Contaduría y Administración*, No. 191, 1998. Disponible en: <http://www.ejournal.unam.mx/rca/191/RCA19105.pdf>. Consultado el 21 de febrero de 2013.

MOLINA Roldán, Ahtziri. "Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) por Tomás Ejea Mendoza", *Revista de la*

Universidad Veracruzana, Veracruz. Disponible en: <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/956/1761>. Consultado el 5 de junio de 2016.

MOST, Johann. *Action as Propaganda*. Disponible en: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bright/most/actionprop.html Consultado el 14 de junio de 2016.

NETTLAU, Max. *An anarchist manifesto*. Disponible en: <http://theanarchistlibrary.org/library/max-nettlau-an-anarchist-manifesto>. Consultado el 18 de junio de 2016.

PELLOUTIER, Fernand. *Anarchism and the Worker's union*. Disponible en: <http://blackrosebooks.net/go/profile-35377/products/view/Anarchism%2C+Volume+1/28068>. Consultado el 3 de junio de 2016.

RASSETT, Michelle; Lappen, David. *Paula Gunn Allen, Biography*, University of Minnesota. Disponible en: <http://voices.cla.umn.edu/artistpages/allenPaula.php>. Consultado el 8 de junio de 2016.

Rose Pesotta, Anarchy Archives. Disponible en: http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/bright/pesotta/rosebio.html . Consultado el 29 de junio de 2016.

SONEILE, Hymn; "Indigenous Feminism in Southern Mexico", *The International Journal of Illich Studies* 2, Penn State University. Disponible en: <http://sites.psu.edu/illichjournal/wp-content/uploads/sites/13963/2013/06/hymn4.pdf>. Consultado el 1 de julio de 2016.

TUCKER, Benjamin. *Individual Liberty*. Disponible en: <https://theanarchistlibrary.org/library/benjamin-tucker-individual-liberty> . Consultado el 3 de junio de 2016.

WALTER, Nicolas. *Wilson, Charlotte Mary (1854-1944)*. Oxford Dictionary of National Biography. Disponible en: <https://archive.org/details/dictionarynatio13stepgoog>. Consultado el 18 de junio de 2016.

WEBER, Max. *Politics as a Vocation*. Disponible en: <http://anthropos-lab.net/wp/wp-content/uploads/2011/12/Weber-Politics-as-a-Vocation.pdf> . Consultado el 12 de junio de 2016.

Índice de Ilustraciones

Fig. 1. Jerarquía del taller.....	34
Fig. 2: Base productiva del arte.....	36
Fig. 3: Estructura básica de la Academia.....	37
Fig. 4: Las fuerzas productivas durante la creación de las academias.....	38
Fig. 5: La jerarquía social de la Grecia antigua.....	41
Fig. 6: La jerarquía social del Gótico.....	43
Fig. 7: El arte Tekitki, Pila bautismal, anónimo, Zinacantepec, México, siglo XVI.....	44
Fig. 8: Esquema de las relaciones productivas de la economía del arte.....	48
Fig. 9: Relaciones de la superestructura en el sistema del arte, hasta antes de las “Vanguardias”.....	55
Fig. 10. La superestructura del arte y su relación general con la estética.....	57
Fig. 11: La superestructura del sistema del arte en la actualidad. El mercado define todo sobre el arte.....	60
Fig. 12: Fig. 12. The Riva degli Schiavoni, Giovanni Antonio Canal (Canaletto),1730.....	93
Fig. 13: Figura Sancai de cerámica vidriada de caballo enjaezado, anónimo, dinastía Tang (618-907).....	94
Fig. 14: Plato imperial con base rosa, Marka y periodo Kangxi (1654-1722).....	95
Fig. 15: Caja de tabaco alemana con esmalte y oro, anónimo, circa siglo XVIII.....	95
Fig. 16: Las fuerzas productivas del arte y su jerarquía.....	98
Fig. 17: Las fuerzas productivas del sistema del arte con la creación de las academias..	99
Fig. 18: Esquema de las relaciones productivas de la economía del arte.....	100
Fig. 19. La superestructura del arte y su relación general con la estética.....	101
Fig. 20: La superestructura del sistema del arte en la actualidad. El mercado define todo sobre el arte.....	102
Fig. 21. Relaciones entre economía y beneficio.....	107
Fig. 22: Espectro general de las relaciones político-económicas.....	110
Fig. 23: Relaciones de sub-grupos dentro del anarco-feminismo.....	130
Fig. 24. Relaciones entre grupos anarquistas y el movimiento medioambientalista.....	138
Fig. 25: Relaciones entre grupos anarquistas y el movimiento sindicalista obrero.....	156
Fig. 26. Relaciones de las prácticas libertarias.....	180

Fig. 27: Relaciones filosófico-políticas de las prácticas libertarias.....	189
Fig. 28. Relaciones de las prácticas libertarias y la insurrección.....	194
Fig. 29. Relaciones entre el lenguaje abstracto-concreto de las disciplinas del arte.....	203
Fig. 30: Jesucristo en la cruz Majestad de Batlló, anónimo, talla en madera. Siglo XII...	209
Fig. 31: Jesucristo en la cruz, anónimo, pintura al temple sobre madera y hoja de oro. Siglo XII.....	210
Fig. 32: Prácticas artísticas en la línea del tiempo.....	219
Fig. 33: No Orlan (foto-performance). Guillermo Gómez-Peña, 2013.....	220
Fig. 34: David, Michelangelo Bounarroti, circa 1501.....	222
Fig. 35: El Lago de los Cisnes, Ballet del Teatro Nacional Ruso, 2010.....	223
Fig. 36. Redes de trabajo centralizada, descentralizada y distribuida.....	236
Fig. 37. Carta de renuncia, Santiago Sierra, 2010.....	237
Fig. 38: Carta de creación de Glocal Art Markets Consultants Ltd.....	317
Fig. 39: Comprobante de inscripción fiscal de Indisciplinas Arte y Creación A.C.....	318

Anexo I.

Apéndice A:

Crítica al sistema global del arte

Mutaciones, degeneraciones y fisuras de un sistema planificado.

Tiempo didáctico: 20 horas prácticas.

Lengua de la asignatura: español.

Duración: 1 semanas, 4 horas diarias.

Fecha de docencia: a convenir.

Horario: a convenir.

Honorarios: a convenir.

Cupo: 20 talleristas.

Descripción general del taller:

Generar un foro de discusión desde el que analizar el arte en su dimensión actual. Las diferentes relaciones que existen entre las instituciones artísticas, el Estado y las instituciones financieras, situaciones que han sido manipuladas o creadas, a nivel histórico, social, económico y político. Los vínculos que existen entre los mecanismos del poder, así como las finalidades y las formas de control que existen en el sistema político del mundo artístico. Un foro de reflexión colectiva sobre las posibilidades que deja una situación de mercantilismo total del mundo del arte, y fomentar la creación artística propiciando un espacio de intercambio entre los participantes en el taller, subrayando la importancia de la situación del *sistema arte* global, el arte público y la esfera pública como generadores de nuevas experiencias y reflexiones al espectador y al creador, proponiendo una nueva forma de ver, entender y experimentar la ciudad y el arte.

Buscaremos encontrarnos, desde una postura crítica con propuestas que den alternativas prácticas a la crisis del sistema artístico. Así como reflexionaremos sobre las posibilidades reales de esa crisis, su forma y el fondo. También hablaremos sobre las formas

arquetípicas de instituciones que generan, promueven y se establecen como propuestas diferentes y que se desarrollan sobre las fisuras del sistema.

Para lograr este objetivo, requeriremos hacer una introducción a los conceptos básicos del sistema capitalista, del *sistema arte* y de la sociedad, así como sus correspondencias sociales y desde luego su pertenencia política así como su relación con el espacio público. Revisión y análisis de proyectos de intervención artística en la ciudad, o el campo, realizado por diversos artistas del panorama actual (videos e imágenes).

Mediante una breve descripción histórica, estudiaremos los fundamentos teóricos sobre el arte y su estrecha relación con la rebeldía, así como la importancia del concepto de transgresión en los procesos de evolución del pensamiento humano. Su estrecha relación con los sistemas opresivos de control social y político.

Mediante el trabajo colectivo, la recaudación de material e información y el cruce de proyectos personales, llegaremos a potenciar los trabajos individuales.

Objetivos:

Crear un análisis básico de la situación global del sistema arte.

Crear una cartografía que nos muestre las relaciones del sistema global arte.

Un breve texto de opinión y crítica sobre el sistema mundo.

Definir, programar y emprender un proyecto creativo, crítico y autodirigido.

Desarrollar y evaluar prácticas artísticas, procesos de trabajo y métodos de investigación, en base a las fisuras encontradas en el sistema.

Cuestionarse la propia práctica artística y contextualizarla en el campo del arte público y la esfera pública.

Saber expresar sus intenciones, conceptos, deseos, valores y los significados de su obra de una manera clara y precisa a audiencias interesadas.

Conocimientos previos recomendados:

Tener una postura clara, comprendida y personal sobre definiciones y conceptos básicos de las artes, es decir un concepto claro y definido del arte.

Conocimientos básicos sobre teoría e historia del arte, así como un dominio de las técnicas artísticas.

Selección y estructuración de las unidades didácticas:

Temas a tratar durante una hora teórica:

- 1.- Sistema arte global. Mecanismos de fundación del sistema arte.
- 2.- La guerra fría cultural.
- 3.- Bases estructurales del sistema arte.
- 4.- La globalización de la estructura productiva.
- 5.- Fisuras en la estructura.
- 6.- Arte transgresor del siglo XX, antecedentes, desarrollo y final.
- 7.- Rebeldía, Libertad y praxis.
- 8.- La ciudad *orwelliana* vs *la macrópolis*.
- 9.- Lugares urbanos de seducción, resistencia y modos de creación.
- 10.- Medios, formas y axiomas de rebeldía, insurrección y no alineación.

División del trabajo práctico (8 sesiones, 10 horas de actividades).

1.- Sistema arte global. Mecanismos de fundación del sistema arte: La guerra fría cultural.

- ♣ Lecturas.
- ♣ Identificación de los actores del sistema arte global.
- ♣ Relacionar en una cartografía personal los vínculos entre esos actores.
- ♣ Intercambio de resultados y propuestas visuales de las cartografías.

2.- Bases estructurales del sistema arte y la globalización de la estructura productiva.

- ↳ Lecturas.
- ↳ Mecanismos de participación en las bases estructurales.
- ↳ Crítica a la estructura productiva global del arte.

3.- Fisuras en la estructura.

- ↳ Lecturas.
- ↳ Mecanismos de transición, e identificación de las fisuras.
- ↳ Procesos de incorporación en las fisuras del sistema.

4.- Arte transgresor del siglo XX, antecedentes, desarrollo y final.

- ↳ Lecturas.
- ↳ Análisis comparativo entre las diversas manifestaciones artísticas.

5.- Rebeldía, Libertad, y praxis.

- ↳ Lecturas.
- ↳ Relaciones entre rebeldía y originalidad.
- ↳ Transgresión y originalidad.

6.- La ciudad *orwelliana* vs la *macrópolis*.

- ↳ Lecturas.
- ↳ El mapa no es el territorio.
- ↳ Mecanismos de actuación, los suburbios, y ciudades dormitorio.

7.- Lugares urbanos de seducción, resistencia y modos de creación.

- ↳ Lecturas.
- ↳ Responsabilidades: ética, estética y lógica.

✦ Propuestas de trabajo colaborativo.

8.- Medios, formas y axiomas de rebeldía, insurrección y no alineación.

✦ Lecturas.

✦ De las responsabilidades sociales del artista.

✦ Conclusiones.

La distribución de espacios disponibles, reparto de planos e información sobre cada lugar. Reunidos en grupos según temática y zona de intervención, los alumnos esbozarán su proyecto a través de un ideograma con el que estudian la ejecución de su intervención y buscan conceptos y lugares en los que trabajar a través de la observación directa (anotaciones, fotografía, textos, dibujos). Documentación y puesta en común de proyectos.

Dirigido a:

Estudiantes de artes plásticas o visuales, teatro, danza, audiovisuales, curadores, museógrafos, historiadores del arte, psicólogos, profesionales que se interesen e inicien en las prácticas artísticas relacionadas.

Becas:

Siempre que imparto un taller, busco que exista la posibilidad de que se otorguen becas, para que la situación económica de los estudiantes no sea un factor de discriminación. Para la adjudicación de las becas, suelo pedir una carta de motivos, de extensión máxima de una cuartilla, formato PDF, enviada a mi correo pablolugo@hotmail.com, la decisión suelo tomarla yo, a partir de esas cartas. Desde luego todo se puede acordar.

Bibliografía:

Personalmente entregaré a los estudiantes el material de consulta, es decir, no será necesario, hacer fotocopias. El material ira incluido en el taller.

AA.VV: *modo de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, 2001.

____, *Living in motion*, EdVitra desing museum, isbn:3-931936-34-1, 2001.

____, Notas acerca del arte público y el museo "*ciudades invisibles*". Generalitat Valenciana, 1998.

AUGE, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995.

BENJAMIN, W. "*El autor como productor*" en *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.

BETSKY, Aaron. *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*, William Morrow and Company, Nueva York, 1995.

COLOMINA, Beatriz (ed.). "*Sexualitat i Espai. El disseny de la intimitat*", Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1997.

CORTÉS, José Miguel G., *Políticas del espacio. Arquitectura, Género y Control Social*, Actar e Instituto de Arquitectura Avanzada de Catalunya, Barcelona, 2006.

CORTÉS, José Miguel G., *Espacios Diferenciales. Experiencias entre el arte y la arquitectura*, La Imprenta CG, Valencia, 2008.

DEBOR, G., "*Informe sobre la construcción de situaciones sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*." Edición electrónica: <http://sindominio.net>

DEBOR, G., "*La sociedad del espectáculo*". Ed. Pretexto. Valencia.

DUQUE, F. "*Arte público y espacio político*." Ed. Akal, Madrid. 2001.

McDOWELL, Linda. "*Género, Identidad y Lugar*", Cátedra, Madrid, 2000.

SENNET, Richard. "*Carne y Piedra*". El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Alianza, Madrid, 1997.

STONOR, VALLE, Teresa del. *Andamios para una nueva ciudad*, Cátedra, Madrid, 1997.

Alberto Kalach, arquitecto, "Vuelta a la ciudad lacustre", *La ciudad y sus lagos*, Clío, México, 1998

Apéndice B

New Material for New Artistic Practices.

Time, 3 hours.

Language, English

Date TBC.

Workshop assistants: 20

About the workshop.

Lead by artist and independent researcher Pablo Angel Lugo, this workshop will help to reveal how we can rethink on the use of basic art materials. Attendants will have a more relevant perspective on creativity.

All art materials have an unexplored potential, to reach and expand that potential artists have experimentation as a tool. It's not easy to get out of a comfort zone and walk on the path of experimentation, and less probable if we don't have the practical tools to make those changes. When we experiment with new materials, we are pushing ourselves into creative paths, paths of discovering. Those new ways become into new practices at the moment when are being shared with other artists.

Some of the materials are not very common, and sometimes we don't have an idea how to use them. We work with the material that we know, that doesn't mean that we can't work with more materials, or use the old ones with new approaches. For that reason, we need to open our minds to different exercises, we need tools to achieve originality.

Pablo Lugo has been sharing those new ways to use a tool. Pablo Lugo has been sharing those new ways to use a tool. He has worked for more than 10 years in different institutions around the world, from Spain to Indonesia, the United Kingdom to Mexico, in

galleries, universities, cultural spaces, private events, lectures, workshops. He has become a human compilation of creativity tools, which he's very keen to share with others.

Course summary.

This three hours course is divided into two parts, first, it covers some basic theory and background, clarifying what is the world of 'creative thinking' and 'innovation'. Then it looks at principles, practices and tools around creative thinking in particular. We will apply these tools, techniques and practices towards creative thinking sessions.

New materials for new artistic practices is a course for everyone. It doesn't matter what organisation or industry you are in, what your job title, role and responsibilities are, what your age or gender is and whether you think you are naturally creative or naturally not! (By the way, everyone can be a creative thinker). It will still work for you.

During the day you will cover:

- The definition of creativity and innovation
- Creative thinking in the wider world
- Creative thinking in the artistic world
- Basic psychology – how the mind works
- Brainstorming:
 - rules
 - practices
 - principles
 - physical environment
 - people
 - facilitation

- tips

- Creative thinking tools
- Practical examples and exercises
- Practical opportunity to facilitate
- New knowledge about new materials

The course is for any student who; for those who want to improve their creative thinking skill; or who want to facilitate creative thinking in their team or workplace.

By the end of the workshop, you will have learned several very simple tools for creativity and innovation, these skills will stimulate creative thinking, in yourself and your colleagues, all with a pointed interest in new materials. You will also understand some basic principles around encouraging and maintaining creative thinking in your workplace and daily life. You will have had some fun and gained confidence in your own ability to come up with bright ideas and useful solutions. You will also become practised in facilitating brainstorming. Finally, you will hopefully go away with clarity and some answers to your personal needs for your artistic practices.

How will get you all those skills?

1. Think About Thinking

This session focuses on the art and science of creative thinking. You will discover the process of creativity and how your brain has ideas plus participate in a series of fun and challenging thinking tasks which will open your mind to new possibilities!

2. Think Creatively

During this session, you will participate in practical brainstorming sessions to generate, evaluate and select new ideas and solutions using 3 of the world's best creative thinking tools. You can work on creative briefs of your own choosing or select from sample creative briefs.

3. Applied Creativity

This session focuses on how you will apply your creative thinking skills in the workplace. You will develop your personal action plan and also consider how to continue developing your skills in the future.

Rarely brilliant ideas appear out of the blue. We need to understand how our brain works and how those new ideas are pushed out of it, with the help of new materials is one of the best ways to start to think out of the box.

Apéndice C.

Transgrediendo el Mercado del Arte, tomando en serio a Avelina Lesper.

Seminario y taller de sobrevivencia de artistas en el sistema neoliberal.

Tiempo didáctico: 20 horas teórico/prácticas.

Lengua de la asignatura: español.

Duración: 1 semana, 20 horas semanales, 4 horas diarias.

Fecha de docencia: Segundo semestre 2017

Horario: a convenir.

Honorarios: a convenir.

Cupo: 20 seminaristas.

Descripción general del seminario:

Partiremos de las críticas de la tertuliana Avelina Lesper para responder a sus mayores preocupaciones. Es entendible que si la señora Lesper está teniendo un apoyo social a sus comentarios y formas de pensar conservadoras, son básicamente por un desconocimiento general sobre el sistema del arte. Este es un seminario de análisis y crítica al sistema global del arte. Primero entendiendo las bases estructurales de dicho sistema, desde un punto de vista marxista, la crítica a la formación y reproducción de la estructura económica del mercado, así como una crítica a su sistema autoritario, devenido de la tradición artística. Ello nos ayudará a sentar las bases de las relaciones existentes entre la economía y los diferentes aspectos del arte, las transformaciones del concepto y sus nodos de actuación dentro del panorama general cultural. Para poder generar un foro de discusión desde el que analizar el arte en su dimensión actual. Las diferentes relaciones que existen entre las instituciones artísticas, el Estado y las instituciones financieras, situaciones que han sido manipuladas o creadas, a nivel histórico, social, económico y político. Los vínculos que existen entre los mecanismos del poder, así como

las finalidades y las formas de control que existen en el sistema político del mundo artístico. Un foro de reflexión colectiva sobre las posibilidades que deja una situación de mercantilismo total del mundo del arte, y fomentar la creación artística propiciando un espacio de intercambio entre los participantes en el seminario, subrayando la importancia de la situación del *sistema arte* global, y la relevancia del privilegio en las relaciones de dicho sistema.

Buscaremos encontrarnos, desde una postura crítica con propuestas que ofrezcan alternativas prácticas a la crisis del sistema artístico, así como proponer dentro de un marco práctico algunas posibles soluciones. Así como reflexionaremos sobre las posibilidades reales de esa crisis, su forma y el fondo. También hablaremos sobre las formas arquetípicas de instituciones que generan, promueven y se establecen como propuestas alternativas y que se desarrollan sobre las fisuras del sistema.

Para lograr este objetivo, requeriremos hacer una introducción a los conceptos básicos del sistema capitalista, del *sistema arte* y de la sociedad, así como sus correspondencias sociales y desde luego su pertenencia política y su relación con el espacio público.

Mediante una breve descripción histórica, estudiaremos los fundamentos teóricos sobre el arte y su estrecha relación con la rebeldía, así como la importancia del concepto de transgresión en los procesos de evolución del pensamiento y prácticas humanas. Su estrecha relación con los sistemas opresivos de control social y político.

Mediante el trabajo colectivo, la recaudación de material e información y el cruce de proyectos personales, llegaremos a potenciar los trabajos individuales. Sesiones de crítica y análisis entre los propios seminaristas, generarán nuevas dinámicas de participación.

De ser posible, culminar el trabajo con una exhibición de los proyectos concluidos, y la búsqueda de la publicación de los textos generados por los mismos estudiantes.

Objetivos:

Entender, generar y ampliar las formas del pensamiento sistémico.

Crear un análisis y entendimiento de la situación global del sistema arte.

Crear una cartografía que nos muestre las relaciones del sistema global arte y sus aspectos y relaciones con el resto de aspectos sociales.

Definir, programar y emprender un proyecto creativo, crítico y auto-dirigido.

Desarrollar y evaluar prácticas artísticas, procesos de trabajo y métodos de investigación, en base a las fisuras encontradas en el sistema global.

Cuestionarse la propia práctica artística y contextualizarla en el campo del mercado del arte.

Conocimientos previos recomendados:

Tener una postura clara, comprendida y personal sobre definiciones y conceptos básicos de las artes, es decir un concepto claro y definido del arte.

Conocimientos básicos sobre teoría e historia del arte, así como un dominio de las técnicas artísticas.

Selección y estructuración de las unidades didácticas:

Temas a tratar durante el seminario:

1.- Pensamiento sistémico.

2.- Sistema arte global. Mecanismos de fundación del sistema arte.

3.- Lucha de clases en la producción artística: Edad Media- Impresionismo.

4.- Lucha de clases en la producción artística: Las vanguardias y La guerra fría cultural.

5.- Bases estructurales del sistema arte. Privatización de la cultura. *Donald & Maggie*

6.- La globalización de la estructura productiva. Economía para principiantes.

7.- Fisuras en la estructura.

8.- Arte transgresor del siglo XX, antecedentes, desarrollo y final.

9.- Rebeldía, Libertad y praxis.

10.- La ciudad *orwelliana* vs *la macrópolis*.

11.- Lugares urbanos de seducción, resistencia y modos de creación.

12.- Medios, formas y axiomas de rebeldía, insurrección y no alineación.

División del trabajo práctico (5 sesiones, 4 horas de actividades diarias).

Día 1

1.- Pensamiento sistémico,

Sistemas y estructuración

Naturales y artificiales.

Partes, formas, actuares, relaciones.

Sistema arte global. Mecanismos de fundación del sistema arte. (trabajo en equipos)

▲• Identificación de los actores del sistema arte global.

▲• Relacionar en una cartografía personal los vínculos entre esos actores.

▲• Intercambio de resultados y propuestas visuales de las cartografías.

Bases estructurales del sistema arte y la globalización de la estructura productiva.

▲• Mecanismos de participación en las bases estructurales.

▲• Crítica a la estructura productiva global del arte.

Día 2

2.- Relaciones económicas.

Las fuerzas productivas del arte.

Las relaciones productivas del arte.

Privilegio y precariedad.

Globalización.

3.- Fisuras en la estructura.

Mecanismos de transición, e identificación de las fisuras.

Procesos de incorporación en las fisuras del sistema.

4.- Arte transgresor del siglo XX, antecedentes, desarrollo y final.

✦ Análisis comparativo entre las diversas manifestaciones artísticas.

5.- Rebeldía, Libertad, y praxis.

✦ Relaciones entre rebeldía y originalidad.

✦ Transgresión y originalidad.

Día 3

6.- La ciudad *orwelliana* vs la *macrópolis*.

✦ El mapa no es el territorio.

✦ Mecanismos de actuación, los suburbios, y ciudades dormitorio.

✦ De las responsabilidades sociales del artista.

✦ De la voluntad y autocrítica del artista.

Día 4

8.- Medios, formas y axiomas de rebeldía, insurrección y no alineación.

✦ Lugares urbanos de seducción, resistencia y modos de creación.

✦ Responsabilidades: ética, estética y lógica.

✦ Propuestas de trabajo colaborativo.

✦ Conclusiones.

La distribución de espacios disponibles, reparto de planos e información sobre cada lugar. Reunidos en grupos según temática y zona de intervención, los alumnos esbozarán su proyecto a través de un ideograma con el que estudian la ejecución de su intervención y buscan conceptos y lugares en los que trabajar a través de la observación directa (anotaciones, fotografía, textos, dibujos). Documentación y puesta en común de proyectos.

Dirigido a:

Estudiantes de artes plásticas o visuales, teatro, danza, audiovisuales, curadores, museógrafos, historiadores del arte, psicólogos, profesionales que se interesen e inicien en las prácticas artísticas relacionadas.

Bibliografía:

Personalmente entregaré a los estudiantes el material de consulta, es decir, no será necesario, hacer fotocopias. El material ira incluido en el taller.

AA.VV: *modo de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, 2001.

_____, *Living in motion*, EdVitra desing museum, isbn:3-931936-34-1, 2001.

_____, Notas acerca del arte público y el museo "*ciudades invisibles*". Generalitat Valenciana, 1998.

AUGE, Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995.

BENJAMIN, W. "*El autor como productor*" en *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.

- BETSKY, Aaron. *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*, William Morrow and Company, Nueva York, 1995.
- COLOMINA, Beatriz (ed.). "*Sexualitat i Espai. El disseny de la intimitat*", Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1997.
- CORTÉS, José Miguel G., *Políticas del espacio. Arquitectura, Género y Control Social*, Actar e Instituto de Arquitectura Avanzada de Catalunya, Barcelona, 2006.
- CORTÉS, José Miguel G., *Espacios Diferenciales. Experiencias entre el arte y la arquitectura*, LalmprintaCG, Valencia, 2008.
- DEBOR, G., "*Informe sobre la construcción de situaciones sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional.*" Edición electrónica: <http://sindominio.net>
- DEBOR, G., "*La sociedad del espectáculo*". Ed. Pretexto. Valencia.
- DUQUE, F. "*Arte público y espacio político.*" Ed. Akal, Madrid. 2001.
- McDOWELL, Linda. "*Género, Identidad y Lugar*", Cátedra, Madrid, 2000.
- SENNET, Richard. "*Carne y Piedra*". El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Alianza, Madrid, 1997.
- STONOR, VALLE, Teresa del. *Andamios para una nueva ciudad*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Alberto Kalach, arquitecto, "Vuelta a la ciudad lacustre", *La ciudad y sus lagos*, Clío, México, 1998

Apéndice D

Transgressing the printmaking. Direct action and guerrilla printmaking

Workshop

Time, 12 hours. 4 days 3 hours each day.

Language, English

Date TBC.

Fees, £1500

Workshop assistants: 20

Abstract.

Mexican tradition in working and printmaking is quite extensive. Is not necessary to explain to people how much Mexican worldview has influenced the world, at least in the western. In the early years of the XX century, the relation between engraving and his easiness to pass hand around, was an important tool for revolutionary ideals and, of course, a way to put art in public spaces and public sphere. That has been a deep root of the street art in Mexico, and in different parts of the USA, which had a big influence of Mexican culture.

The main problem was to get, as in any other process, the access to the means of production, for a lot of different technics we found is necessary to get space, tools and sometimes heavy and expensive machinery.

The idea of guerrilla is the transformation of the ideas in our brain to create new ways and processes to develop and achieve aim which commonly we can o only in proper workshops. Guerrilla is the way to get the things you need by yourself. Is a way to create the spaces, tools and machinery we need for our artistic practices.

Objectives:

Understand the principles of printmaking

Create a brief idea about printmaking technics.

Give some practical knowledge, to create their prints at home with a relative easy and cheap method.

Workshop Programme.

– Guerilla printmaking –

First session.

Printing by pressure.

A. You can print everything!

A.1 Technics: etching, engraving, additives, frottage, monotypes and blocking.

A.2 'Sandwich layers technic'

B. Soft matrix and low pressure.

B.1 Rubber stamps, carved rubber eraser.

B.2 Potato stamps.

B.3 Linocut printing.

Second session.

More Pressure!

A. Press systems.

- A.1 Etching Press
- A.2 Bad boy!, printing with a wood spoon.
- A.3 Tortilla machine, Mexican style!

B. Hard and medium matrices.

- B.1 Linocut
- B.2 2 colours and more.

Third session.

Blocking methods.

A. Blocking tools

- A.1 Screenprinting
- A.2 Stencil
- A.3 blades and shapes

B. Blowing it up

- B.1 Split it out
- B.2 Hacking a spray can
- B.3 Hacking any plastic bottle

Fourth session.

Add something more in your life.

A. Additive technics.

A.1 Something irrelevant in your bag/pocket.

A.1.1 Material, paper, ink, press, dry.

B. Make a Master print.

C.2.1 Drawing in the mirror

C.2.2 Cut it!

C.2.3 Print it

C.2.4 Dry, sign and share it!

Fifth session.

Your own tools.

A. Press

A.1 Spoon,

A.2 Tortilla machinery

A.3 hand press

B. Rolls

B.1 Hard

B.2 Soft

B.3 Medium

C. Ink

C.1 Basics for homemade ink.

C.2 Basics for pigments.

Addressed to:

Artist, graphic designers or any person. Is not necessary any kind of previous knowledge.

Requirements:

Blackboard.

Video projector.

Internet.

6 Tables (200 X 80cm).

Material:

Etching: Polystyrene, White spirit, brushes.

Engraving: One piece of cardboard, pencils, x-acto knife

Additives: Cardboard, glue, rubbish like pieces of fabric, fibers, textures.

Frottagge: Rubber rolls.

Blocking: Old news pappers, x-acto knife, atomizer/sprayer.

Ink:

Coal

Body lotion

Glue

Mortar

Jars, pots to save it

Apéndice E

Transgredir el mercado del arte, posibilidades de subsistencia en el sistema capitalista.

Pablo Ángel Lugo

Universidad Politécnica de Valencia
School of Oriental and African Studies
(University of London).

pablolugo@hotmail.com

El arte actual y sus desafíos, nuevos conceptos, nuevas prácticas.

Resumen:

Las diversas relaciones que existen entre la economía y el desarrollo del arte, son visibles en el desarrollo histórico del mercado del arte.

Es el mercado del arte, al igual que en todo el mercado capitalista un mecanismo de generación de beneficios económicos, basado en la explotación de unos pocos sobre la mayoría productiva. En el caso de los artistas, nos colocamos en la base de esta pirámide de beneficios, a la cual llegan los resquicios de un negocio millonario; mismo que se ha incrementado en las últimas décadas del siglo XX y los años que han transcurrido del siglo XXI.

El análisis de dicho mercado nos permite estudiar las formas en las que se desarrolla y se fortalece. Dicho estudio de la estructura nos proporcionará una posibilidad de actuación dentro y fuera de este sistema, así como vislumbrar posibilidades de creación de alternativas económicas para el arte, en definitiva, una serie de instrumentos alternativos a las corrientes especulativas que dominan el mercado capitalista del arte.

La focalización del mercado del arte, como una de las variables determinantes de la teoría del arte de los últimos treinta años, nos orilla a pensar en las posibilidades que representa la idea de desvincularse en diferentes medidas de esa hiperrelación de la economía y la producción artística.

Ofrecer algunas de estas alternativas, que ya se realizan desde hace muchos años, pero nunca en un contexto general, nos puede dar acceso a trabajos colectivos, enfocados en la subsistencia económica y localización de las actividades artísticas en una escala más cercana a las necesidades y relaciones sociales.

El trabajo del artista en un compromiso social y ligado a la comunidad es un factor clave de humanización y participación. El objetivo es humanizar la economía y buscar otras relaciones entre los factores económicos que se plantean desde el mercado. ¿Cuánto es que realmente vale un trabajo artístico?, ¿Que necesidades reales existen sobre la obra artística?, ¿De que manera se abusa de la especulación en en arte?... Responder a estas y otras preguntas es la base de la propuesta económica.

English

The diverse relationships that exist between the economy and the development of art are visible in the historical development of the art market.

It is the art market, as in the whole capitalist market, a mechanism for generating economic benefits, based on the exploitation of a few over the productive majority. In the case of artists, we place ourselves at the base of this pyramid of benefits, to which come the loopholes of a millionaire business; same that has increased in the last decades of the XX century and the years that have passed of the XXI century.

The analysis of this market allows us to study how it develops and strengthens. This study of the structure will provide us with a possibility of acting inside and outside of this system, as well as glimpse possibilities of creating economic alternatives for art, in short, a series

of alternative instruments to the speculative currents that dominate the capitalist art market.

The focalisation of the art market, as one of the determining variables of the art theory of the last thirty years, leads us to think about the possibilities represented by the idea of disassociating ourselves in different measures from this hyper-relation of the economy and artistic production.

Offering some of these alternatives, which have been carried out for many years, but never in a general context, can give us access to collective works, focused on the economic subsistence and location of artistic activities on a scale closer to the needs and social relationships.


The artist's work in a social commitment and linked to the community is a critical factor of humanisation and participation. The objective is to humanise the economy and look for other relationships between the economic factors that arise from the market. How much is it worth an artistic work ?, What real needs are there about the work of art ?, In what way is the speculation abused in art? ... Answering these and other questions is the basis of the proposal economic

Pablo Ángel Lugo

Londres, Otoño 2013

Apéndice F

Glocal Art Markets Consultants Ltd.



Companies House

118105L279942002689

PABLO ANGEL LUGO
GLOCAL ART MARKETS CONSULTANTS LTD
24 7 Fountayne Road
London
London
N15 4QL

Our ref. 11777373/NEWDIR
Date 22 January 2019

Dear PABLO ANGEL LUGO

Congratulations on being appointed as a director of GLOCAL ART MARKETS CONSULTANTS LTD.

As a company director there are certain duties you must fulfil to ensure your company complies with the law. These include:

- filing the annual accounts for your company
- filing the confirmation statement for your company

It's your responsibility, as a director, to ensure these documents are delivered to us on time. Failure to do so is a criminal offence. If the annual accounts aren't delivered on time, your company will receive a late filing penalty. For more information on your annual responsibilities as a director visit www.companieshouse.gov.uk/director.

You must also tell us about any changes in your company, such as:

- the appointment of a director or the termination of an appointment
- a change to your company's registered office address

To help you fulfil these obligations, we recommend using our online service. Registration is quick, easy and will allow you to check your filing deadlines and company data. Sign up now and allow 5 working days for your authentication code to arrive by post to your registered office address.

More information about your director duties can be found in the enclosed leaflet, but there's also lots of helpful information on GOV.UK.

Want to ask us a quick question? Tweet us @CompaniesHouse

Yours sincerely

Companies House


Companies House is an Executive Agency of the Department for Business, Energy and Industrial Strategy

2689

0300 201901181-520190122

COMH5_1_1279942_22011900268953771621H9.H10.

CUSTOMER EXCELLENCE



38: Carta de creación de Glocal Art Markets Consultants Ltd.

Fig.

Apéndice G

Indisciplinas Arte y Creación, Asociación Civil.



ACUSE DE RECIBO
DECLARACIÓN PROVISIONAL O DEFINITIVA DE IMPUESTOS FEDERALES



RFC: IAC1902196R9 Hoja 1 de 1
Denominación o razón social: INDISCIPLINAS ARTE Y CREACION AC

Tipo de declaración: Normal
Tipo de periodicidad: Del Ejercicio
Período de la declaración: Del Ejercicio Ejercicio: 2019
Fecha y hora de presentación: 22/01/2020 20:30 Medio de presentación: Internet
Número de operación: 346819837

Impuestos que declara:
Concepto de pago 1: ISR RETENCIONES POR ASIMILADOS A SALARIOS
Impuesto a cargo: 0
Cantidad a cargo: 0
Cantidad a pagar: 0

Es recomendable verificar que el importe calculado de la parte actualizada esté correcto, en virtud de que puede haber cambiado el índice nacional de precios al consumidor y el cálculo debe estar basado en el último publicado.

Los datos personales son incorporados y protegidos en los sistemas del SAT, de conformidad con las disposiciones legales en la materia.

Para modificar o corregir datos personales visita sat.gob.mx

Este acuse es emitido sin prejuzgar la veracidad de los datos asentados ni el cumplimiento dentro de los plazos establecidos. Quedan a salvo las facultades de revisión de la autoridad fiscal.

Sello Digital : IC468ufvZzT8SEAIH8+uXcWT5p72ugJixnn4B9SLngCgEAFQU1kerkKPQcHDUck3FFTA1T6Xjh4Zvib7TcaVgkSizzbWaAszk5SbrYHNI+WHahiyeLgfn4DLdngw21Tt9SNRoLyXvi3UCggjMBgEbH+zt2gFArro/4SOw0ID8=

Fig. 39: Comprobante de inscripción fiscal de Indisciplinas Arte y Creación A.C.

Apéndice H

The Crypto Anarchist Manifesto

A specter is haunting the modern world, the specter of crypto anarchy.

Computer technology is on the verge of providing the ability for individuals and groups to communicate and interact with each other in a totally anonymous manner. Two persons may exchange messages, conduct business, and negotiate electronic contracts without ever knowing the True Name or legal identity of the other. Interactions over networks will be untraceable, via extensive re-routing of encrypted packets and tamper-proof boxes which implement cryptographic protocols with nearly perfect assurance against any tampering. Reputations will be of central importance, far more important in dealings than even the credit ratings of today. These developments will alter completely the nature of government regulation, the ability to tax and control economic interactions, the ability to keep information secret, and will even alter the nature of trust and reputation.

The technology for this revolution —and it surely will be both a social and economic revolution— has existed in theory for the past decade. The methods are based upon public-key encryption, zero-knowledge interactive proof systems, and various software protocols for interaction, authentication, and verification. The focus has until now been on academic conferences in Europe and the U.S., conferences monitored closely by the National Security Agency. But only recently have computer networks and personal computers attained sufficient speed to make the ideas practically realizable. And the next ten years will bring enough additional speed to make the ideas economically feasible and essentially unstoppable. High-speed networks, ISDN, tamper-proof boxes, smart cards, satellites, Ku-band transmitters, multi-MIPS personal computers, and encryption chips now under development will be some of the enabling technologies.

The State will of course try to slow or halt the spread of this technology, citing national security concerns, use of the technology by drug dealers and tax evaders, and fears of societal disintegration. Many of these concerns will be valid; crypto anarchy will allow national secrets to be trade freely and will allow illicit and stolen materials to be traded. An anonymous computerized market will even make possible abhorrent markets

for assassinations and extortion. Various criminal and foreign elements will be active users of CryptoNet. But this will not halt the spread of crypto anarchy.

Just as the technology of printing altered and reduced the power of medieval guilds and the social power structure, so too will cryptologic methods fundamentally alter the nature of corporations and of government interference in economic transactions. Combined with emerging information markets, crypto anarchy will create a liquid market for any and all material which can be put into words and pictures. And just as a seemingly minor invention like barbed wire made possible the fencing-off of vast ranches and farms, thus altering forever the concepts of land and property rights in the frontier West, so too will the seemingly minor discovery out of an arcane branch of mathematics come to be the wire clippers which dismantle the barbed wire around intellectual property.

Arise, you have nothing to lose but your barbed wire fences!

Traducción al castellano.

La tecnología informática está a punto de proporcionar la capacidad de los individuos y grupos para comunicarse e interactuar entre sí de una manera totalmente anónima. Dos personas pueden intercambiar mensajes, realizar negocios, y negociar contratos electrónicos sin conocer el verdadero nombre o identidad legal de la otra. Interacciones a través de redes serán imposibles de encontrar a través de un amplio reencaminamiento de paquetes cifrados y cajas a prueba de manipulaciones que implementan protocolos criptográficos con la garantía casi perfecta contra cualquier manipulación. Reputaciones serán de vital importancia, mucho más importante en las relaciones que incluso las calificaciones de crédito de hoy. Estos desarrollos alteran completamente la naturaleza de la regulación gubernamental, la capacidad de gravar y controlar las interacciones económicas, la capacidad de mantener en secreto la información, e incluso se altera la naturaleza de la confianza y la reputación.

La tecnología de esta revolución —y seguramente será a la vez una revolución social y económica— ha existido en la teoría de la década pasada. Los métodos se basan en el cifrado de clave pública, los sistemas de prueba interactivos de conocimiento cero, y varios protocolos de software para la interacción, la autenticación y verificación. El

enfoque ha sido hasta ahora en conferencias académicas en Europa y los EE.UU., conferencias monitorizados estrechamente por la Agencia Nacional de Seguridad. Pero sólo recientemente redes informáticas y ordenadores personales han obtenido velocidad suficiente para hacer que las ideas prácticamente realizables. Y los próximos diez años traerán suficiente velocidad adicional para hacer las ideas económicamente viables y esencialmente imparables. Las redes de alta velocidad, RDSI, a prueba de manipulaciones, cajas, tarjetas inteligentes, satélites, transmisores de banda Ku, ordenadores personales múltiples MIPS, y los chips de cifrado actualmente en desarrollo serán algunas de las tecnologías de apoyo. El Estado, por supuesto, trata de disminuir o detener la propagación de esta tecnología, alegando motivos de seguridad nacional, el uso de la tecnología por parte de los traficantes de drogas y evasores de impuestos, y los temores de desintegración social. Muchas de estas preocupaciones serán válidas; la cripto-anarquía permitirá que los secretos nacionales sean de comercio libre y permitirá la comercialización de materiales ilícitos y robados. Un mercado anónimo informatizado incluso hará posible mercados aberrantes de asesinatos y extorsión. Varios elementos criminales y extranjeros serán usuarios activos de CryptoNET, pero esto no va a detener la propagación de la anarquía de cifrado.

Así como la tecnología de impresión altera y reduce el poder de los gremios medievales y la estructura de poder social, también lo harán los métodos cryptológicos que alterarán fundamentalmente la naturaleza de las empresas y de la interferencia del gobierno en las transacciones económicas. En combinación con los mercados emergentes de información, la anarquía criptográfica creará un mercado líquido para cualquier y todo el material que se puede poner en palabras e imágenes. Y al igual que, una aparentemente menor invención, como el alambre de púas hizo posible el cerco de vastas haciendas y granjas, alterando así y para siempre los conceptos de derechos a la tierra y la propiedad en la frontera occidental, también lo hará el descubrimiento, aparentemente menor, de una rama arcana de las matemáticas vienen a ser las máquinas de cortar el alambre, que desmantelan el alambre de púas alrededor de la propiedad intelectual.

¡Levántate, no tienes nada qué perder más que tus cercas de alambre de púas!

[Traducción propia.]

Apéndice I

Declaración de la Selva Lacandona.

Por lo tanto, y conforme a esta Declaración de guerra, damos a nuestras fuerzas militares del Ejército Zapatista de Liberación Nacional las siguientes órdenes:

Primero. Avanzar hacia la capital del país venciendo al ejército federal mexicano, protegiendo en su avance liberador a la población civil y permitiendo a los pueblos liberados elegir, libre y democráticamente, a sus propias autoridades administrativas.

Segundo. Respetar la vida de los prisioneros y entregar a los heridos a la Cruz Roja Internacional para su atención médica.

Tercero. Iniciar juicios sumarios contra los soldados del ejército federal mexicano y la policía política que hayan recibido cursos y que hayan sido asesorados, entrenados, o pagados por extranjeros, sea dentro de nuestra nación o fuera de ella, acusados de traición a la Patria, y contra todos aquellos que repriman y maltraten a la población civil y roben o atenten contra los bienes del pueblo.

Cuarto. Formar nuevas filas con todos aquellos mexicanos que manifiesten sumarse a nuestra justa lucha, incluidos aquellos que, siendo soldados enemigos, se entreguen sin combatir a nuestras fuerzas y juren responder a las órdenes de esta Comandancia General del EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL.

Quinto. Pedir la rendición incondicional de los cuarteles enemigos antes de entablar los combates.

Sexto. Suspender el saqueo de nuestras riquezas naturales en los lugares controlados por el EZLN.

Anexo II.

Resúmenes de la tesis.

Resumen (español).

La investigación empieza con un análisis y cartografiado del sistema global del arte en la actualidad, así como la contextualización histórica del avance y desarrollo del concepto de arte asociado a la economía. El desarrollo del financiamiento de las artes y sus situación estructural es estudiado para poder analizar el fenómeno desde la perspectiva del materialismo dialéctico. La importancia de la economía radica en que es el motor del cambio en la percepción del arte entre su utilidad y un bien suntuario. Esta situación es relevante para establecer un vínculo entre la actividad artística y su relación social. Eso es lo que nos da las bases socio-económicas estructurales para ligarlo a la filosofía política anarquista.

Estudiamos las características del pensamiento libertario desde las dos perspectivas, los clásicos anarquistas que dividían su pensamiento entre las cuatro ramas clásicas, el Anarquismo Individualista, el Anarquismo Comunista, el anarquismo Sindicalista y el Mutualismo. Las cuatro vertientes del pensamiento ácrata contemporáneo Anarquismo Feminista, Anarquismo Cibernético, Anarquismo Ecologista y el Neozapatismo son estudiados para definir sus bases estructurales y los cambios al pensamiento clásico anarquista y nos ayuden a resolver las dinámicas de dichos cambios, para trasponerlos al estudio y práctica de las artes.

Finalmente demostramos que las prácticas artísticas contemporáneas poseen el mismo espíritu de libertad que el pensamiento anarquista, una búsqueda constante por lo nuevo no puede darse dentro de los sistemas reconocidos o interpretados en el espacio-tiempo que define a los periodos artísticos. Ello lleva a los artistas a rebelarse de forma natural a los patrones existentes, no existirá nada nuevo dentro de lo conocido, y la transgresión se hace absolutamente necesaria. Esto comprueba la idea inicial de que la filosofía política anarquista posee las bases fundamentales para una creación artística, ambas son formas de alcanzar la libertad como forma de responsabilidad y el uso de la praxis como forma de conseguirla. Sentando así las bases teóricas para una de las posibles Teorías Anarquistas del Arte.

Summary (English).

This thesis begins with an analysis and mapping of the global art system today. The historical contextualisation of the advancement and development of the concept of art which we associate with the economy. The development of arts financing and its structural situation is studied to analyse the phenomenon from the perspective of dialectical materialism. The importance of the economy is that it is the engine of change in the pursuit of art between its utility and luxury good. This situation is relevant to establish a link between artistic activity and their social relationship. This is what gives us the structural socio-economic bases to link it to the anarchist political philosophy.

We study the characteristics of Anarchist thought from two perspectives, the classic anarchists who divided their thinking between the four classical branches, Individualist Anarchism, Communist Anarchism, Syndicalist anarchism and Mutualism. The four strands of contemporary anarchist thought. Feminist Anarchism, Cybernetic Anarchism, Ecological Anarchism and Neozapatism are studied to define their structural bases and changes to classical anarchist thought and help us to resolve the dynamics of such changes, to transfer them to the study and practice of the arts.

Finally, we demonstrate that contemporary artistic practices have the same spirit of freedom as anarchist thought; a constant search for the new cannot take place within the systems recognized or interpreted in the space-time that defines artistic periods. This leads artists to naturally rebel against existing patterns, there will be nothing new within the known, and transgression is necessary. This proves the initial idea that anarchist political philosophy has the fundamental bases for artistic creation, both are ways of achieving freedom as a form of responsibility and the use of praxis as a way of achieving it. Thus laying the theoretical foundations for one of the possible Anarchist Theories of Art.

Resum (Català).

La investigació comença amb una anàlisi i cartografiat de el sistema global de l'art en l'actualitat, així com la contextualització històrica de l'avanç i desenvolupament del concepte d'art associat a l'economia. El desenvolupament de l'finançament de les arts i els seus situació estructural és estudiat per poder analitzar el fenomen des de la perspectiva de l'materialisme dialèctic. La importància de l'economia radica que és el motor de l'canvi en la persepció de l'art entre la seva utilitat i un bé sumptuari. Aquesta situació és rellevant per establir un vincle entre l'activitat artística i la seva relació social. Això és el que ens dóna les bases socio-econòmiques estructurals per lligar-ho a la filosofia política anarquista.

Estudiem les característiques de la pensada libertario des de les dues perspectives, els clàssics anarquistes que dividien el seu pensament entre les quatre branques clàssiques, l'Anarquisme Individualista, l'Anarquisme Comunista, l'anarquisme Sindicalista i el mutualisme. Les quatre vessants de la pensada àcrata contemporani Anarquisme Feminista, Anarquismo Cibernètic, Anarquisme ecologista i el neozapatismo són estudiats per definir les seves bases estructurals i els canvis a la pensada clàssic anarquista i ens ajudin a resoldre les dinàmiques d'aquests canvis, per traspolarlos a l'estudi i pràctica de les arts.

Finalment vam demostrar que les pràctiques artístiques contemporànies posseeixen el mateix espíritu de llibertat que el pensament anarquista, una recerca constant per la novetat no pot donar-se dins dels sistemes reconeguts o interpretados en l'espai-temps que defineix els períodes artístics. Això porta als artistes a rebel·lar de forma natural als patrons existents, no hi haurà res de nou dins del conegut, i la transgressió es fa absolutament necessària. Això comprova la idea incial que la filosofia política anarquista posseeix les bases fonamentals per a una creació artística, ambdues són formes d'aconseguir la llibertat com a forma de responsabilitat i l'ús de la praxi com a forma d'aconseguir-la. Establint així les bases teòriques per a una de les possibles Teories Anarquistes de l'Art.