



**Artivismo libertario en rusia: el grupo
Voiná más allá de los medios**

Anarchist "artivism" in Russia: Voina beyond the media

Adrián Tarín Sanz

(Universidad Central del Ecuador)

[artarin@uce.edu.ec]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.06>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2016, 13, pp. 195 - 212

Resumen

La política rusa va más allá del poder autoritario y da fértiles muestras de prácticas alternativas. Una parte sustancial se inscribe en las lógicas del arte militante o "artivismo", es decir, colectivos que utilizan para su acción política herramientas del mundo artístico. Muchos de estos se inspiran, tanto en su estética, discurso y organización, en el movimiento libertario. Tal es el caso de Voiná, que ha adquirido fama internacional por sus *performances* confesadamente anarquistas. El presente artículo explora la profundidad ideológica de Voiná como proyecto político y artístico.

Abstract

Russian politics goes beyond the authoritarian power, and gives fertile samples of alternative practices. A substantial part is known as "artivism", ie groups that uses artistic tools for political action. Many of them are inspired -in aesthetic, discourse and organization- by the libertarian movement. Such is the case of Voina, who has gained international fame for his anarchist performances. This paper explores the ideological depth of Voina's political and artistic project.

Recibido: 04/04/2016

Aceptado: 06/10/2016

Palabras clave

Artivismo, Rusia, Voiná, Anarquismo, Arte

Keywords

Artivism, Russia, Voina, Anarchism, Art

Sumario

1. Introducción
2. Arte, propaganda y anarquismo: una relación conflictiva pero fértil
3. Voiná: arte de vanguardia ruso
 - 3.1. Breve apunte histórico
 - 3.2. Descripción del método
 - 3.2.1. Arte y política: el anarquismo como referente ideológico en Voiná
 - 3.2.2. El espacio urbano como hábitat de Voiná
 - 3.2.3. La estética anarquista del arte de Voiná
4. Conclusiones
5. Bibliografía

Summary

1. Introduction
2. Art, propaganda and anarchism: a conflictive but fertile relationship
3. Voina: Russian avant-garde art
 - 3.1. Brief historical note
 - 3.2. Description of the method
 - 3.2.1. Arte and politics: anarchism as Voina's ideological referent
 - 3.2.2. Urban space as Voina's habitat
 - 3.2.3. Anarchist aesthetic in Voina's art
4. Conclusions
5. References

1. Introducción

Parece habitual pensar la política rusa desde, al menos, dos concepciones centrales. La primera de ellas marcada por la extraordinaria influencia de Vladimir Putin, seguramente la personalidad más destacada de la Rusia post-soviética. Una revisión a la literatura académica sobre su liderazgo descubre diferentes razones para explicar su popularidad, que transitan desde su grave e hipermasculinizado físico (Foxall, 2013; Tempest, 2016); sus políticas y discursos biopolíticos (Makarychev & Medvedev, 2015); su capacidad para reflejarse en el ciudadano ruso medio (Frye et al., 2016); sus políticas económicas estables (White & Mcallister, 2008); o su capacidad para incidir en los asuntos internacionales (Simons, 2015); hasta incluso hay quienes contemplan desde 2011 un decaimiento de sus índices de aprobación (Treisman, 2014). La segunda de las ideas se concentra más en la corrupción y autoritarismo que vehiculan los mandatos del presidente (Gorenburg, 2013; Gill, 2015). Seguramente, la caricatura más lograda y que mejor refleja la complementariedad de ambos puntos de vista es el personaje de Viktor Petrov, presidente de Rusia en la serie norteamericana *House of Cards*.

Sin embargo, la política rusa es más compleja y poliédrica. Más allá de la institución existen márgenes de oposición al oficialismo. Esta acción alternativa fue capaz, en su heterogeneidad, de mostrar un alto grado de colaboración entre 2011 y 2013 (White, 2015), cuando miles de activistas ocuparon el espacio público en protesta por unas supuestas irregularidades electorales en los comicios legislativos y presidenciales. A pesar de que este acontecimiento no es central a la hora de pensar la política rusa, es cierto que las movilizaciones gozaron de una interesada sobreexposición en los medios de comunicación internacionales, algo que no sucede con otros movimientos sociales articulados al margen de las simpatías occidentales pero que inciden en diferentes niveles del escenario nacional. Tales son los casos del movimiento antifascista, especialmente eclipsado por la catarsis institucional del Día de la Victoria (Vázquez Liñán, 2012), por el poder simbólico (Zuev, 2013) y el acompañamiento gubernamental (Gerber, 2014) del ultranacionalismo; la plataforma cívica *Stop a douchebag*, que vela a través de la acción directa por el cumplimiento de las normas de circulación; o el ciberactivismo (Bode

& Makarychev, 2013). Pero, seguramente, los movimientos sociales rusos que en su día disfrutaron de mayor cuota mediática fueron *Pussy Riot* y *Voiná*, plataformas que mezclaron nuevas formas artísticas con propaganda política. O lo que es lo mismo, colectivos de arte activista o “artistas”¹ (Fernández & Martínez Mauri, 2013).

Tanto *Pussy Riot* como *Voiná* fueron aplaudidos por los medios de comunicación extranjeros –y contestados por los locales (Yablokov, 2014)– presentando una visión superficial, totalizadora y desideologizada de sus acciones. Ambos fueron habitualmente descritos desde la generalización de “grupos de oposición a Putin”. Aunque esta sola afirmación no es cuestionable, sí lo es su falta de matices, convenientemente ausentes. Ya existen algunos estudios que ponen en valor la profundidad ideológica de *Pussy Riot* como grupo feminista y transgresor de la heteronormatividad (Johnson, 2014; Rourke & Wiget, 2016), pero poco se ha escrito sobre el acervo anarquista² de la actividad de *Voiná*.

Para establecer esta relación, en el artículo se emplea la entrevista cualitativa con varios de sus principales integrantes, dado su carácter flexible, no directivo, no estructurado, abierto y dinámico (Taylor & Bogdan, 1987; Varguillas Carmona, C. S. & Ribot de Flores, S., 2007). Teniendo presente el análisis de su obra artística, la entrevista permite a sus autores explicar sus creaciones y exponer confesadamente sus vínculos con el anarquismo, su concepción política del espacio público y sus lógicas estéticas de vanguardia, mostrando la hondura ideológica, ocultada en los medios, del colectivo *Voiná*.

1 Según Rhoades (2012), “artivism has been considered a convergence, a hybrid of artistic production and activism that embraces their symbiotic relationship for transformational purposes” (p. 319). Además de los rusos *Pussy Riot* y *Voiná*, existen múltiples colectivos o individuos que utilizan sus creaciones artísticas con ánimo transformador y militante, aunque no tengan una relación expresa con el anarquismo. Sirvan como ejemplo *The Yes Men* en Estados Unidos que, de manera “performativa”, se hacían pasar por portavoces de grandes corporaciones multinacionales para enviar mensajes controvertidos; *Banksy*, el conocido “grafitero” británico; o *YoMango* en España, cuyos espectáculos consistían en hurtar de maneras creativas y públicas las mercancías de diferentes grandes empresas.

2 En el artículo se utilizan alternativamente las palabras “anarquista” y “libertario”, pero su uso no es indistinto. Se aplica, así, la distinción que realiza Taibo (2013): el anarquista como militante consciente que basa su ideología en las enseñanzas de Bakunin, Kropotkin, etcétera; y el libertario como sujeto político cuyas prácticas, algunas, pueden interpretarse como inspiradas en el cuerpo doctrinal del anarquismo, pero sin que exista vínculo identitario, como por ejemplo el caso del movimiento 15M.

2. Arte, propaganda y anarquismo: una relación conflictiva pero fértil

Uno de los debates que suscita la concepción teórica del arte como fenómeno comunicativo es su posible, o no, aplicación propagandística. Aunque desde Antonio Gramsci hasta Stuart Hall y E. P. Thompson, entre otros, se ha analizado ampliamente la trascendencia de la cultura en los sistemas políticos hegemónicos y alternativos, en los últimos años la despoltización³ del arte ha sido puesta en valor por las principales industrias culturales (Lenore, 2014). Para esta reciente hornada de teóricos y trabajadores culturales la relación entre política y arte es un sacrilegio, ya que éste supone un conocimiento elevado, estético, verdadero o recreativo; nada que ver con las propiedades mundanas, repelentes, artificiales y tediosas que se le atribuyen a la política en las actuales sociedades postpolíticas (Mouffe, 2007).

No obstante, la idea de que el arte ha de servir para algo más que para ser contemplado en su hermosura es tan antigua como su concepción opuesta, y la historia ha dado suficientes muestras de ello (Clark, 2000). Así, desde su perspectiva pacifista, cristiana y libertaria, Tolstoi (2012) sintetizó este dilema proponiendo una crítica moral al “arte por el arte”:

Por extraño que pueda parecer, a pesar de las montañas de libros escritos acerca del arte, no se ha dado de éste ninguna definición verdadera. Estriba la razón de esto en que siempre se ha fundado la concepción del arte sobre la de la belleza (...). [Realmente] el arte es una actividad que tiene por objeto transmitir de un hombre a otro los sentimientos mejores y más elevados del alma humana (...) [para] destruir en el mundo el reinado de la violencia y las vejaciones (pp. 46, 71 y 232).

La importancia del pensamiento “tolstoiano” sobre el arte es que, más allá de toda belleza artística, más aún incluso de su capacidad de conmovir, el arte ha de servir para mejorar las condiciones de vida de la gente, para acabar con la violencia del sistema. No es nada original señalar la cantidad de

3 De hecho, y como expone Zizek (2008), la despoltización es también una acción política.

movimientos y obras artísticas que han atravesado nuestro pasado con una calidad elevada y, al mismo tiempo, un profundo compromiso de cambio de la realidad social (Thomson, 1999). Incluso quienes desarrollaron sus creaciones al servicio del statu-quo: la misma producción de retratos pictóricos, hoy en museos de todo el planeta, sirvió como recurso del poder frente a otras formas de expresión populares (Laneyrie-Dagen, 2013).

Pero además, no sólo sucede que la práctica histórica ha contradicho las teorizaciones sobre la despolitización positiva, sino que en realidad, nada hay en la concepción artística en sí que se oponga a sus usos propagandísticos. “All artistic production is necessarily representative of its creator and its time, and consequently holds some propaganda value” (Cull et al., 2003). Estos valores propagandísticos del arte, cuando son libertarios, se sustentan en dos principios: la expresión de la vida del pueblo y la libertad creadora (Cappelletti, 2010). Estas dos características –contenido popular y continente libre de cánones– marcan no sólo las raíces ideológicas de la producción artística libertaria sino, y más concretamente, la actividad del grupo *Voiná*.

La noción de que el arte ha de ser popular y, por tanto, reflejar las problemáticas de clase, no es patrimonio exclusivo del anarquismo, y desde el marxismo hay sobradas muestras de ello (Rasmussen, 2009; Cueva, 2010). Sin embargo, en lo que nos ocupa, resulta más pertinente destacar la claridad con la que algunos de los más destacados pensadores anarquistas reflexionaron sobre la politización del arte. Proudhon (1980), por ejemplo, cuestionó el significado del arte banal, considerando que aquello que lo hace verdaderamente relevante es la existencia, en cada obra, de un propósito moral determinado. Mucho más explícito fue Kropotkin (1880), quien se dirigió directamente a los artistas como contribuyentes fundamentales de los procesos de cambio: “Vosotros, poetas, pintores, escritores, músicos; si comprendéis vuestra verdadera misión y el exacto interés del arte mismo, venid a nosotros; poned vuestra pluma, vuestro lápiz, vuestro cincel y vuestras ideas al servicio de la revolución” (p. 14).

Pero además, los movimientos artísticos libertarios rompieron con la rigidez del realismo socialista, oficial en algunos países durante parte del siglo XX (Egbert, 1981), apostando por la experimentación y la abstracción como forma de despojarse de las “cadenas” academicistas. Desde esta óptica hay que observar la fecunda relación entre corrientes como el surrealismo y los postulados libertarios: el periódico *Le Libertaire*, editado por la Federación

Anarquista Francesa, publicó en 1951 el manifiesto “Declaración Preliminar”, firmado por los grandes responsables del movimiento:

Esa subversión, el surrealismo fue y sigue siendo el único en emprenderla en el terreno sensible que le es propio (...). La lucha por la sustitución de las estructuras sociales y la actividad desarrollada por el surrealismo para transformar las estructuras mentales, lejos de excluirse, son complementarias. Su unión debe apresurar la venida de una época liberada de toda jerarquía y opresión (Augusto Coelho, 2005, p. 40).

En otra carta al mismo periódico, el más conocido de los pioneros del surrealismo, André Bretón, expuso con mayor claridad el sustrato anarquista que alumbró a sus compañeros:

Fue en el negro espejo del anarquismo donde el surrealismo se reconoció por primera vez, mucho antes de definirse a sí mismo y cuando era apenas una asociación libre de individuos, que rechazaban espontáneamente y en bloque las opresiones sociales y morales de su tiempo (Augusto Coelho, 2005, p. 41).

De este modo, los colectivos “artistas” libertarios conjugan nuevas formas artísticas de vanguardia, algunas hermanadas con el surrealismo, con la práctica política y organizativa anarquista, interviniendo en entornos urbanos a través de *performances*, *clown*, ocupaciones del espacio público, alteración del entorno urbano, etcétera (Baigorria, 2010).

3. *Voiná*: arte de vanguardia ruso

3.1. Breve apunte histórico

En 2007 un grupo de estudiantes de la Universidad Estatal de Moscú transformó un inofensivo y naciente colectivo de arte contemporáneo, *Sokoleg*,

en un proyecto político vanguardista cuyo nuevo nombre fue una declaración de intenciones: *Voiná* (guerra, en ruso). En pocos meses “the group developed into the most successful art group at raising public attention and transgressing the sphere of art” (Jonson, 2015, p. 150). Esta transgresión y salto a la fama llegó de la mano de *Fuck for the heir Puppy Bear!*, una *performance* en la que varios de sus integrantes mantuvieron colectivamente relaciones sexuales frente a un oso disecado del Museo Estatal de Biología, un día después de la elección de Dimitri Medvédev⁴ como presidente de la Federación Rusa. Pero sin lugar a dudas, la acción que llamó la atención de la prensa y gremios artísticos internacionales fue *Dick Captured by the FSB*, en el que *Voiná* dibujó un pene gigante en un puente levadizo frente al cuartel general de los servicios secretos rusos en St. Petersburgo.

No obstante, en su corta existencia (alrededor de cinco años), no todo fueron éxitos para el grupo. En el año 2010 algunos de sus integrantes fueron juzgados y llevados a prisión por volcar varios coches de policía en la *performance Palace Coup*, dando lugar a la campaña *Free Voiná*, en la que otros “artistas” como *Banksy* se implicaron activamente recaudando fondos para su defensa⁵. Un año antes, el grupo sufrió una escisión que supuso el principio de su fin, cuando algunos integrantes acusaron a su entonces compañero Piotr Verzilov de ser un confidente de la policía, en una rocambolesca intriga que incluyó robos de materiales de filmación y detención de otros anarquistas⁶. Ambos grupos (el original actuando de manera preferente en St. Petersburgo y el nuevo en Moscú) mantuvieron su actividad durante varios años más, hasta que el grupo de Verzilov se disolvió desembocando en el conocido grupo *punk Pussy Riot*.

3.2. Descripción del método

Para llevar a cabo el estudio de las conexiones entre la práctica libertaria y la obra artística de *Voiná*, se ha realizado una revisión documental

4 El juego de palabras se pierde en la traducción. En ruso, *medved*, la raíz del apellido del mandatario, significa oso.

5 “Banksy pledges £80.000 to Russian radical art group Voina”, *The Guardian*, 12 de diciembre de 2010. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/12/banksy-russia-voina-donation>

6 “Pyotr Verzilov: Pussy Riot’s Bearded Face”, *Sputnik*, 22 de agosto de 2012. Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://sputniknews.com/analysis/20120822/175370895.html>

de su producción y se ha empleado como técnica la entrevista cualitativa. Los entrevistados fueron cuatro de los principales integrantes del grupo: Oleg Vorotnikov, líder del colectivo según los medios rusos; Natalia Sokol, encargada habitual de diseñar la ejecución de las obras; Alexey Plutser-Sarno, presentado como portavoz; y Leonid Nikolayev⁷, activista del núcleo original. La conversación, en la que se pudo intervenir sin restricciones sobre los temas planteados, condujo a tres grandes aspectos: la concepción política del arte, el uso del espacio público y virtual, y la estética del arte libertario.

3.2.1. Arte y política: el anarquismo como referente ideológico en *Voiná*

Como se ha comentado, pensadores y militantes anarquistas han defendido históricamente la politización del arte frente a quienes persiguen prioritariamente la recreación estética. En este sentido, Alexey Plutser-Sarno entiende que

(...) solo el arte político tiene futuro. No es una coincidencia que la 7ª Bienal de Berlín, que nos invitó a ser curadores asociados, fuese sobre intervenciones políticas de los artistas en el espacio social. Los artistas contemporáneos no deben ser indiferentes a lo que está a su alrededor. Simplemente, no pueden dibujar gatos, peces y flores cuando hay represión masiva en pleno apogeo.

El arte político que inspira a *Voiná* se fundamenta en la tradición anarquista de crítica al Estado, al capital y a la autoridad. “Si hablamos de nuestro estilo artístico callejero y de protesta –continúa Alexey– seguimos el ejemplo de los anarquistas” y “del movimiento punk”, puntualiza Natalia Sokol. Oleg Vorotnikov añade que “habitualmente contamos en nuestras acciones con el apoyo y participación de grupos anarquistas. Algunos de nuestros eslóganes y acciones están inspirados en ellos: *All cops are bastards* (ACAB); Más alto con

7 Leonid Nikolayev falleció en un accidente doméstico tiempo después de conceder la entrevista.

la bandera negra; El Estado es nuestro enemigo principal...”. Este extremo es confirmado por la versión española de su propia página web, en la que además existe material gráfico de las colaboraciones:

[Voiná es] un colectivo de extrema-izquierda radical y anarquista cuyo principal objetivo es realizar acciones públicas contra las autoridades, concretamente contra funcionarios policiales con el objetivo de desacreditarles de cara a la opinión pública (...). Los miembros de Voiná tienen contacto con grupos e individualidades anarquistas alrededor de todo el mundo que mantienen puntos de vista extremo-izquierdistas y radicales sobre el arte y el orden mundial.⁸

La esencia anarquista de sus obras se revela más claramente en acciones como *The seizure of the White House*, cuando varios miembros del grupo “asaltaron” el edificio presidencial ruso mientras proyectaban desde un edificio cercano una calavera con dos tibias de más de 40 metros de altura sobre su fachada. La performance se llevó a cabo, según sus autores, en homenaje al anarquista ucraniano Néstor Majnó. “La Casa Blanca es el mejor lienzo para un artista. La calavera con dos tibias en su fachada es una advertencia a las autoridades corruptas, la anarquía es una inevitable reacción a las políticas de xenofobia y genocidio”, explica Alexey. Pero esta no fue la única obra centrada en “desacreditar” a las autoridades rusas: en *Humiliation of a cop in his house* varios integrantes entraron en una comisaría de policía leyendo poemas del disidente soviético y artista conceptual Dimitri Prigov, mientras portaban carteles con consignas contra Medvédev; *Cop in a priest cassock* fue un robo en un supermercado, sin ocultamiento ni disimulo, ejecutado por un Oleg Vorotnikov disfrazado con elementos policiales y sacerdotales, ambos símbolos de la impunidad –según sus autores– en Rusia; y la ya mencionada *Palace coup*, en la que volcaron varios coches de policía en plena calle.

Además, la estructura y métodos de organización del grupo recurre constantemente a la colaboración y el ensamblarismo, formas de distribución de

8 Consultado el 1 de abril de 2016 en <http://es.free-voina.org/about>

tareas y tomas de decisiones horizontales coherentes con lo libertario y, en palabras de Fernández Vega (2003), de gran parte de los colectivos de arte activista.

3.2.2. El espacio urbano como hábitat de Voiná

Para los integrantes del grupo Voiná pasar de la acción artística a la intervención política concreta es crucial, y es algo que, lamentan, no siempre sucede en su país. Así, según Leonid Nikolayev hay numerosos creadores progresistas rusos que “van a Europa a exponer y hablan sobre ideas de izquierdistas, pero cuando vuelven a Rusia no dudan en apoyar al poder y enriquecerse a su costa”. Alexey completa a su compañero, afirmando que existe “una gran cantidad de destacados artistas en Rusia” pero “actualmente no hay muchos involucrados en una protesta real”.

Esta “protesta real” debe ocurrir necesariamente en el espacio público urbano, y es por ello que las acciones de Voiná suceden siempre en las calles. “Del mismo modo que un pez no interactúa con el agua o un pájaro con el aire, no puede decirse que nosotros interactuemos con la calle. La calle es nuestro ambiente natural, donde hacemos arte. Internet es nuestra galería”, explica Alexey. Esta afirmación –el uso habitual de la *performance* urbana– es una de las características principales de los colectivos “artistas” contemporáneos (Fernández & Martínez Mauri, 2013), que “desarrollan en el espacio público” y en “lugares no seleccionados al azar” y “simbólicos” sus creaciones (Valdivieso, 2014). Igualmente, otro elemento del comentario de Alexey parece fundamental: la sustitución de los espacios tradicionales de exposición artística por la mediación digital de la Red.

Tras ello hay razones instrumentales, que él mismo explica en función del “elemento delictivo que nos impide invitar a la gente a contemplar” las obras, cuya filmación supone “un puente entre la calle e Internet”, revelando la importancia que para el “artivismo” tiene el registro documental y su difusión digital como herramientas para que artistas y espectadores compartan las narrativas planteadas (Ortega Centella, 2015). “Millones de personas vieron nuestra *Dick* [en referencia a la acción del puente levadizo] en Internet y todo el mundo entendió que fue un ‘¡que os jodan!’ al sistema policial de todos los países, no sólo de Rusia”, finaliza Alexey. Internet, además, permite una

difusión mayor que los museos o galerías, algo especialmente útil para *Voiná* ya que, como expone Natalia, “cualquier arte de protesta trata de influir en la gente tan masivamente como sea posible. Millones de personas nos han visto en Internet y muchos están perdiendo el miedo y siguiendo nuestro ejemplo. Muchos grupos valientes están surgiendo tras nosotros”.

Pero además, también existen motivos ideológicos relacionados con el rechazo a la mercantilización del arte. La liberalización de los mercados que trajo consigo la caída de la Unión Soviética también afectó al mundo del arte, pero como sucediera en otros sectores, este nuevo negocio generó toda una red de clientelismo y un estilo de vida para los “nuevos ricos”, cuyo elitismo y ambición de éxito fue –aunque durante años de manera tibia- contestada por artistas críticos (Rosler, 2007). En estos términos se expresa Oleg:

La mayoría de los artistas rusos se pelean por el dinero que los oligarcas les lanzan de vez en cuando. El arte sólo es un negocio para ellos. Incluso un pequeño número de artistas, que se llaman a sí mismos izquierdistas, no tienen reparo en tomar su sucio dinero y participar en la Bienal de Moscú, financiada por las autoridades mafiosas.

El por muchos considerado líder de *Voiná* hace referencia a la Bienal de 2011, cuyo título fue “el arte activista” y al que fueron invitados a participar. No obstante, se ausentaron de la misma por su “carácter oficialista”. “Todas las galerías –continúa Oleg- pertenecen a oligarcas, que las utilizan para lavar dinero. Por ejemplo, *Garage* es de [Román] Abramóvich. No conozco ningún artista que no tomase los sucios petrodólares de este amigo del dictador y se negase a trabajar allí”.

3.2.3. La estética anarquista del arte de *Voiná*

Según confiesa Alexey, *Voiná* está estéticamente inspirado en “el movimiento dadaísta, en el futurismo ruso y el accionismo vienés”, todas ellas corrientes transgresoras, dinámicas, surreales y cargadas de simbolismo. Es a través de este mundo imaginario –que Wind (1986) considera peligroso- que los

componentes del colectivo tratan de explicar la realidad social y política que les rodea. Prosigue Alexey:

La humanidad vive en el mundo de lo imaginario, en el espacio de los símbolos. Somos conscientes de la realidad que nos rodea sólo a través de nuestras fantasías. Por supuesto, hay un montón de símbolos e ideas peligrosas. Por ejemplo, la idea de la violencia es peligrosa. Esta idea genera violencia. Las autoridades están tratando de persuadirnos de que la violencia es legítima, que las ejecuciones y las víctimas son necesarias. Pero es una mentira. Este sistema de símbolos se remonta a los tiempos mitológicos. Y tenemos que destruir, deconstruir el mismo.

Aunque no lo mencionen, la estrategia de la batalla simbólica recuerda a las construcciones “gramscianas” de hegemonía cultural o a los estudios discursivos de Laclau sobre los significantes vacíos. “Por medio de nuestras acciones estamos tratando de destruir esos símbolos nocivos y peligrosos que hemos heredado del pasado oscuro”, resume Natalia, para quien *Voiná* sirve como instrumento para generar los imaginarios sociales del mundo nuevo.

Al margen de influencias, la estética y el ego son dos de los principales desafíos a los que se puede enfrentar el artista libertario. Por un lado surge una lejana pero constante letanía: “¿existe una estética anarquista?”. Por el otro, parece difícil conjugar el ego del creador con los ideales de fraternidad libertaria. La primera cuestión es zanjada con rapidez por Alexey: “La estética anarquista es dejar que cada uno tenga su propia estética. Nosotros hemos creado la nuestra: heroica y monumental”. A la segunda, Oleg precisa que, efectivamente, lo que el grupo *Voiná* hace es “combinar el ego artístico con la solidaridad, la igualdad y la fraternidad anarquista”, ya que las creaciones se desarrollan de manera colaborativa y tras un proceso de decisión y deliberación asambleario. Además, la identidad personal del artista queda disuelta en el anonimato del nombre genérico, en el colectivo, hecho propio del carácter comunitario que suelen promover los grupos “artivistas” (Aprea, Alainez & Landi, 2009).

Un último aspecto relacionado con el arte y la anarquía tiene que ver con las teorías de la abolición del trabajo (Black, 2013; Bey, 2014), según las

cuales en la verdadera sociedad igualitaria cada uno de nosotros pasaríamos de ser trabajadores a creadores artísticos. No desempeñaríamos una profesión por motivaciones como el estatus, la cuantía salarial o la supervivencia. Simplemente, produciríamos vocacionalmente, en función de nuestras capacidades y habilidades, por lo que generalmente en la jerga la figura del trabajador sería sustituida por la del artista. Sin embargo, Alexey también reivindica la labor del espectador no productivo como opción frente al arte: “En una sociedad anarquista todo el mundo elige un rol y modo de vida. Sería un error imponer la misma forma de libertad. Por eso pienso que no todos serían artistas. Si alguien quiere ser un espectador pasivo debe respetarse”.

4. Conclusiones

La política en la Federación Rusa va más allá del protagonismo absoluto de Vladimir Putin, las vulneraciones a los Derechos Humanos denunciadas por algunas ONG o la imagen de una oposición con proyectos políticos e ideológicos poco sólidos. La fértil red de movimientos sociales, muchos de ellos embarcados en prácticas de acción creativas, muestran otras formas de hacer política que pocas veces merecen el eco mediático o que, cuando lo tienen, aparecen de manera simplificada.

Uno de esos movimientos fue el grupo *Voiná*. Su estudio permite establecer algunas conexiones entre los colectivos de arte militante o “artistas” y el pensamiento libertario. En el caso concreto de estudio, sus planteamientos artísticos, principios y formas de organización son confesadamente coherentes con el anarquismo.

Así, para *Voiná* el ejercicio artístico es indisoluble de su vocación política. La realidad social es tan abrupta que ningún creador debe permitirse apartarse de ella y recrearse en la belleza artística, sino involucrarse con su trabajo en la subversión y los procesos de cambio. Los ejes ideológicos a través de los que el colectivo contesta a esta realidad son la crítica a la autoridad, al Estado y al capitalismo, triada adversaria de los movimientos anarquistas. Además, reivindican para sí, como hacen otros artistas militantes, el espacio público como lugar de intervención a través de acciones performativas. Se sitúan, igualmente, en la línea de autores anarquistas como Reclús, Kropotkin o Bookchin en su

preocupación por lo urbano. Por último, *Voiná* reconoce como referencias artísticas a corrientes rupturistas, alejadas de los cánones academicistas, reflexiones muy similares a la de aquellos anarquistas que se aproximaron al estudio del arte.

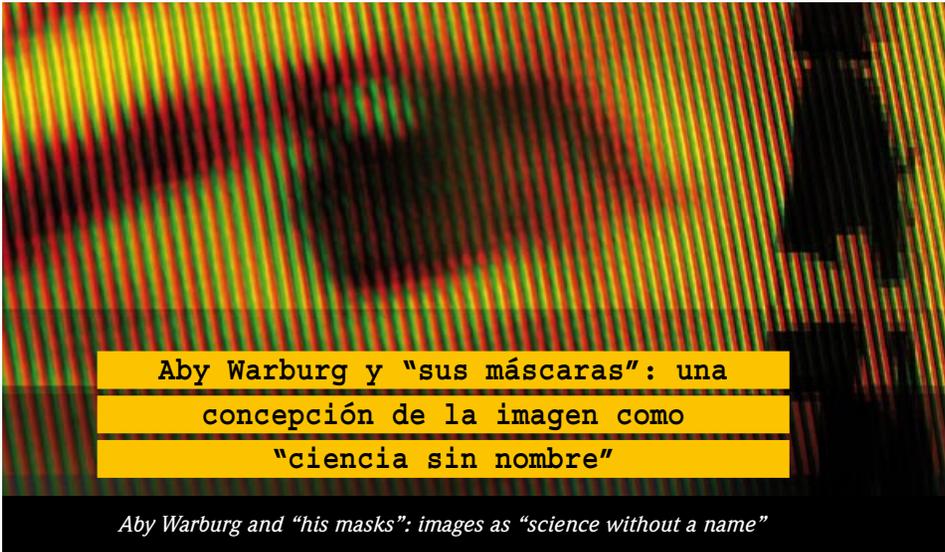
5. Bibliografía

- Augusto Coelho, P. (2005). *Surrealismo y anarquismo: Proclamas surrealistas en Le Libertaire*. Buenos Aires: Utopía Libertaria.
- Aprea, M.; Alainez, C. & Landi, M. (2009). Arte al ataque: agitando cultura para el cambio social desde y con otras organizaciones políticas-culturales”. I Congreso nacional sobre protesta social, acción colectiva y movimientos sociales, Buenos Aires, 30 y 31 de marzo de 2009.
- Baigorria, O. (2010). Estética y pensamiento anarquista: Aportes, límites y tensiones entre las vanguardias y los movimientos urbanos. *Questión*, 1 (25). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/33348>
- Bey, H. (2014). *T.A.Z.* Madrid: Enclave de libros.
- Black, B. (2013). *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Bode, N. & Makarychev, A. (2013). The New Social Media in Russia: Political Blogging by the Government and the Opposition. *Problems of Post-Communism*, 60 (2), pp. 53-62.
- Cappelletti, A. (2010). *La ideología anarquista*. Florida: El grillo libertario.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.
- Cueva, A. (2010). Trascendencia artística y compromiso. *Consejo Nacional de Cultura, Pucuna*, 5, pp. 8-9.
- Fernández Vega, J. (2003) Variedades de lo mismo y de lo otro. *Multiplicidad*, 5, pp. 82-85.
- Foxall, A. (2013). Photographing Vladimir Putin: Masculinity, Nationalism and Visuality in Russian Political Culture. *Geopolitics*, 18 (1), pp.132-156.

- Frye, T.; Gehlbach, S.; Marquardt, K. L. & Reuter, O. J. (2016). Is Putin's Popularity Real? *Post-Soviet Affairs*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/1060586X.2016.1144334>
- Gerber, T. P. (2014). Beyond Putin? Nationalism and Xenophobia in Russian Public Opinion. *The Washington Quarterly*, 37 (3), pp.113-134.
- Gill, G. (2015). The Stabilization of Authoritarian Rule in Russia? *Journal of Elections, Public Opinion and Parties*, 25 (1), pp. 62-77.
- Gorenburg, D. (2013). Corruption in Russia. *Russian Politics & Law*, 51 (4), pp. 3-7.
- Johnson, J. E. (2014). Pussy Riot as a Feminist Project: Russia's Gendered Informal Politics. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 42 (4), pp. 583-590.
- Jonson, L. (2015). *Art and Protest in Putin's Russia*. New York: Routledge.
- Kropotkin, P. (1880). A los jóvenes. *La Révolté*. Recuperado de <http://www.kclibertaria.comyr/lpdf/1002.pdf>
- Laneyrie-Dagen, N. (2013). *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse.
- Lenore, V. (2014). *Indies, hipsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- Makarychev, A. & Medvedev, S. (2015). Biopolitics and Power in Putin's Russia. *Problems of Post-Communism*, 61 (1), pp. 45-54.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Centella, V. (2015). Del activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10 (15), pp. 100-111.
- Rasmussen, M. B. (2009). The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group and Art Workers' Coalition. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 21 (1), pp. 34-39.

- Rhoades, M. (2012). LGBTQ Youth + Video Activism: Arts-Based Critical Civic Praxis". *Studies in Art Education*, 53 (4), pp. 317-329.
- Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rourke, B. & Wiget, A. (2016). Pussy Riot, Putin and the Politics of Embodiment. *Cultural Studies*, 30 (2), pp. 234-260.
- Simons, G. (2015). Aspects of Putin's appeal to International Publics. *Commentary and Debate*, 1 (2), pp. 205-208.
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Tempest, R. (2016). The Charismatic Body Politics of President Putin. *Journal of Political Marketing*. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15377857.2016.1151105>
- Thomson, O. (1999). *Easily led: A history of propaganda*. Gloucestershire: Alan Sutton.
- Tolstoi, L. (2012). *¿Qué es el arte?* Valladolid: Maxtor.
- Treisman, D. (2014). Putin's popularity since 2010: why did support for the Kremlin plunge, then stabilize? *Post-Soviet Affairs*, 30 (5), pp. 370-388.
- Valdivieso, M. (2014). La apropiación simbólica del espacio público a través del activismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. *Scripta Nova*, 18 (11).
- Varguillas Carmona, C. S. & Ribot de Flores, S. (2007). Implicaciones conceptuales y metodológicas en la aplicación de la entrevista en profundidad. *Laurus*, 13 (3).
- Vázquez Liñán, M. (2012). Modernization and Historical Memory in Russia. *Problems of Post-Communism*, 59 (6), pp. 15-26.
- White, D. (2015). Political Opposition in Russia: The Challenges of Mobilisation and the Political-Civil Society Nexus. *East European Politics*, 31 (3), pp. 314-325.

- White, S. & Mcallister, I. (2008). The Putin Phenomenon. *Journal of Communist Studies and Transition Politics*, 24 (4), pp. 604-628.
- Wind, E. (1986). *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus.
- Yablokov, I. (2014). Pussy Riot as agent provocateur: conspiracy theories and the media construction of nation in Putin's Russia. *Nationalities Papers*, 42 (4), pp. 622-636.
- Zizek (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.



Aby Warburg y "sus máscaras": una
concepción de la imagen como
"ciencia sin nombre"

Aby Warburg and "his masks": images as "science without a name"

Víctor Silva Echeto

(Universidad de Zaragoza)

[vicsie@unizar.es]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.07>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación
2016, 13, pp. 213 - 231

Resumen

El artículo analiza, a partir del Ritual de la Serpiente de Aby Warburg, algunas de las líneas fundamentales de su concepción sobre la imagen como "ciencia sin nombre". En esa conferencia, Warburg incorpora método, escritura y teoría, y cruza por la teoría de la imagen, los estudios visuales y la etnología (antropología), construyendo novedosas tesis sobre la imagen que cuestionan su visión como estética, armonía y belleza.

Abstract

The article analyzes, starting from the Ritual of the Serpent by Aby Warburg, some of the fundamental lines of his conception of the image as "science without name". In that lecture, Warburg incorporates method, writing and theory, as he approaches the theory of the image, visual studies and ethnology (anthropology), constructing novel theses on the image that question its conception of aesthetics, harmony and beauty.

Palabras clave

Ritual de la serpiente, imagen, ciencia sin nombre, crítica estética.

Keywords

Ritual of the Serpent, image, science without name, aesthetic criticism.

Recibido: 16/07/2016

Aceptado: 12/10/2016