САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Веласкес Сабогаль Поль Марсело

ГРАФИКА АНАРХИСТСКОЙ ПЕРИОДИКИ РУБЕЖА XIX-XX ВВ.: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И НАПРАВЛЕНИЯ

Научная специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения, доцент
Морозова Анна Валентиновна

Санкт-Петербург – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 5

Глава 1. Историография проблемы взаимосвязи анархизма и искусства на рубеже XIX-XX вв. 17

1.1. Архив анархизма как графический источник: ключевые проблемы 17

1.2. Место анархизма в истории искусства авангарда рубежа XIX-XX вв. 31

1.3. Основные проблемы изучения графики анархистской периодики в современном искусствоведении 47

1.3.1. Местный и транснациональный подходы: проблема миграции 51

1.3.2. За пределами иконографического канона: образы анархиста, толпы и баррикады в графике анархистской периодики 54

Глава 2. Проблема миграции образов: становление общей визуальной культуры и трансатлантического модернизма 65

2.1. Введение: анархистская периодика как трансграничное средство рубежа XIX-XX вв. 65

2.2. Непрямая миграция образов: дрейф и преобразования литографии «Мясной рынок» Ж.-Ф. Гранжуана 69

2.3. Прямая миграция образов: стратегии заимствования и проблема авторства на фоне приема «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux* и литографий *L'Assiette au beurre* 83

2.4. Становление трансатлантического модернизма в анархистской журнальной культуре Аргентины и Бельгии 99

2.4.1. А. Дэненс и Ф. Мазерель на перекрестке анархизма и художественного авангарда 102

2.4.2. Условия и стратегии приема: культурно-художественная панорама, «переработка» и «comic strip» 107

2.4.3. А. Баллестер и В. Ребуффо: жанрово-стилистическая и тематико-иконографическая ассимиляция 115

2.5. Выводы 124

Глава 3. Основные направления в иконографической трактовке образа анархиста в печатной культуре рубежа XIX-XX вв. 127

3.1. Введение: типология образа анархиста 127

3.2. Отвратительное существо: особенности негативной трактовки образа анархиста 130

3.2.1. Апаш: обычный и политический преступник 130

3.2.2. Психически больной: иррациональный, инфантильный, танцующий анархист 133

3.2.3. Демон, бестия и гигант: анархист с точки зрения криминологии и религиозной традиции ……. 137
3.2.4. Иммигрант и депортированный: закон перед «анархистской угрозой» …… 141
3.2.5. Интеллектуал, художник и студент: к процессу гуманизации анархиста …… 144
3.3. Очищенный анархист: его физическое, моральное и космическое возвышение ……..... 148
3.3.1. Анархист-милиционер: к социальному искуплению анархистского бытия ……. 148
3.3.2. Мужественность, юность и нудизм: модели для гигиены и регенерации анархиста ….. 152
3.3.3. Восхождение в космос: путь к освобождению человека и вершине человеческого развития ……..……. 157
3.4. Проблема трактовки образа анархиста в свете мифологии ……..... 161
3.4.1. Гиганты и Кронос: аллегории «очищающей силы» рабочей массы …….. 161
3.4.2. Геракл: анархист как носитель физической и моральной добродетели …… 169
3.4.3. Прометей: анархист как спаситель и избавитель человечества …… 171
3.4.4. Анархист как «гаучо»: переосмысление национального мифа ……..…… 174
3.5. Проблема трактовки образа анархиста в свете мартирологии ……..... 176
3.5.1. Иисус Христос: модель революционера и социального реформатора …….. 176
3.5.2. Св. Себастьян: анархист перед цензурой свободы слова и прессы …… 181
3.5.3. Франсиско Феррер: символ свободы мысли …… 183
3.5.4. Равашоль: «святой рожден среди нас» …… 187
3.6. Выводы 188
Глава 4. Концепция насилия в графике анархистской печатной культуры в аспекте образов толпы и баррикады ……..... 193
4.1. Введение: проблема анархистского насилия на перекрестке разрушения и созидания …… 193
4.2. Трактовка образа толпы: социальное и эстетическое возрождение ……..... 197
4.2.1. Особенности толпы как метафоры в аспекте образа «массы-лавы» …….. 197
4.2.2. Проблема представления «витальной толпы»: огонь, анархия и авторитет ……. 202
4.2.3. «Толпа-вулкан»: модернистские эстетики и социальная революция …… 208
4.3. Образ толпы через призму психологии масс, футуризма и анархо-синдикализма ……..... 214
4.3.1. Анархизм и толпа в аспекте понятий «секты» и «пролетарского насилия» …….. 214
4.3.2. Представление синдикалистской толпы: миф «всеобщей забастовки» и «революционная гимнастика» ……..……. 220
4.3.3. Черный флаг как символ толпы: призыв к восстанию и авангардному модернизму ….. 227
4.3.4. Образы гиганта: толпа как аллегория и средство спасительного катаклизма …….. 230
4.4. Разрушение и жертвоприношение: иконография и стилистика образа баррикады ……..... 235

4.5. Выводы …… 244
Заключение ……... 248
Список литературы …… 255
Труды и мемуары деятелей анархистского движения …… 274
Список источников …….. 276
Список иллюстраций ……..... 284
Иллюстрации …… 304

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Взаимосвязь анархизма и искусства – один из наиболее важных феноменов культуры рубежа XIX-XX вв. В период с 1880-х по 1930-е гг. анархизм был ключевым импульсом к развитию культуры и искусства как в Европе, так и на американском континенте. Различные направления анархизма взаимодействовали с широким спектром художественных, идеологических и духовных тенденций времени, выявляя его плюральный, децентрализованный и антиавторитарный характер. С второй половины XX в. растущее количество международных конференций, диссертаций, спецвыпусков журналов и художественных выставок, посвященных многосторонней роли анархизма в культурно-художественном пространстве модернизма, свидетельствует о растущей консолидации усилий ученых по изучению искусства через призму истории, философии и практики анархизма как одного из актуальных направлений в современном искусствоведении.

Рубеж XIX-XX вв. – эпоха расцвета средств массовой коммуникации, что видно хотя бы на примере периодической печати и новых технологий воспроизводимости изображения. Этот беспрецедентный процесс способствовал, с одной стороны, формированию и широчайшим диапазонам распространения анархистской идеологии посредством трансграничной издательской деятельности, а с другой, развитию взаимодействия между анархистами и художниками в области иллюстрации внутри периодических изданий. Не столько живопись и скульптура, сколько именно графика занимала ключевую роль в процессе конвергенции между политикой и эстетикой в рамках анархистской журнальной культуры таких стран, как Россия, Аргентина, Чили, Бразилия, Мексика, США, Франция, Бельгия, Германия, Испания, Италия, Швеция и т. п. Многие знаменитые мастера, а также малоизвестные или забытые художники-графики самых разных стилей и направлений активно участвовали в качестве иллюстраторов в издании газет, журналов, памфлетов, альбомов и листовок анархистской ориентации.

В европейском контексте можно назвать П. Синьяка, Х. Гриса, Ф. Купки, К. ван Донгена, Л. и К. Писсарро, Ф. Валлоттона, Т.-А. Стейнлена, Ж.-Ф. Гранжуана, Б. Нодана, О. Рубийя, А. Деланнуа, Ш. Морена, М. Люса, А. Кросса, Э. Кутюрье, К. Менье, Германн-Поля, А. Лебаска, Ж. Эно, Ипполита Птижана, Ф. Лошара, Т. ван Рейссельберге, М. де Вламинка, А. Дерена, Ф. Мазереля, А. Дэненса, Х. Л. Рея Вилы («Sim»), Б. Лобо, К. Хорны, А. Кампаньи, Ф. Сагристу, С. Мираллеса, А. Лескабоуру, Э. Гомеса, Т. Видала, К. Карру, В. Гоццоли, К. Кольвиц, Р. Зевальда, П. Эйкмайера, Э. Лиоделя, И. Ветцеля, Х. Фрицше, А. Лоу, Р. Тилмана и др. В контексте американского континента выделяются А. Баллестер, В. Ребуффо, М. Висенте, Г. Коуртис, Х.

Хоманн, Б. Реболледо, М. де Заяс, Н. Ревелес, М. Рэй, Р. Кент, Б. Бенн, А. Вольф, Л. Гибсон, Р. Майнор, Дж. Беллоуз, У. Б. Кера и др. Для многих из уже упомянутых художников графическое искусство служило не вспомогательным или второстепенным средством, предназначенным исключительно для социально-политической денонсации, а важнейшим видом искусства в их художественной реализации и значимым средством как социальной критики, так и эстетических инноваций.

Графика анархистской журнальной культуры обладает сложными историко-философскими и культурно-художественными коннотациями, отражающими самые актуальные проблемы современности в социальном, политическом и эстетическом аспектах. Как доказывается в данной диссертации, графика анархизма развивалась на перекрестке философии «классического анархизма»[1], процессов трансконтинентальной миграции и жанрово-стилистических инноваций художественного авангарда. Эта особенность развития, которую мы

[1] Периодизация анархизма является спорной проблемой в современной историографии. Термин «классический анархизм» обычно обозначает «довольно разнообразный набор идей, разработанных анархистами в XIX в. и начале XX в.», среди которых выделяются прежде всего такие представители, как У. Годвин, М. Штирнер, П.-Ж. Прудон, М. А. Бакунин и П. А. Кропоткин. «Классический анархизм» часто представляется как тенденция, существующая в противоречии с «постанархизмом», корни которого уходят в постструктурализм. См.: Wilson M., Kinna R. Key Terms // The Continuum Companion to Anarchism / ed. R. Kinna. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2012. P. 334. Поль Маклафлин также утверждает, что существует не только «новый анархизм», соответствующий размышлениям Э. Малатесты, Э. Гольдман и Н. Хомского, но и «неоклассический анархизм», который можно рассмотреть на примере Мюррей Букчин. См.: McLaughlin P. Anarchism and Authority: a philosophical introduction to classical anarchism. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 167.

Как можно догадаться, не существует общепринятого определения того, что такое «классический анархизм». Согласно Мэтью Уилсону и Руту Кинне, речь идет о «разнообразных зачатках анархистской мысли, часть которых продолжает вдохновлять анархизм по сей день, а некоторые из которых больше не актуальны». Wilson M., Kinna R. Key Terms. P. 334. В этом смысле мы подходим к «классическому анархизму» как к набору идей, разработанных в период с 1880-х по 1930-е гг. вокруг общих проблем свободы, равенства, власти, авторитета, открытых для их ассимиляции, адаптации, трансформации и даже их неприятия разными представителями анархизма, которые действовали на рубеже веков в различных географических контекстах. Более того, наша концепция анархизма опирается на размышления историка Сурейи Эврена, который писал: «Вопреки общепринятым представлениям, анархизм – это не идея, основанная Прудоном или Бакуниным, а затем перенесенная в другие места; скорее, анархизм – это определенный набор идей и практик, сформированных с помощью определенной сети радикальных реформистов/ революционеров в разных частях мира. Анархизм многоцентричен, подвижен и действует через временные центры – концентраторы, дополнительные функционирующие узлы сети. И при описании истории анархизма историкам необходимо запечатлеть именно это движение». Evren S. There Ain't No Black in the Anarchist Flag! Race, Ethnicity and Anarchism // The Continuum Companion to Anarchism. P. 303. В связи с этим в данном исследовании мы рассматриваем большое количество неканонических авторов, чьи мысли развивались в основном на страницах анархистских газет, иногда под псевдонимами.

не находим в исследовании процесса рождения живописных или скульптурных произведениях, созданных под влиянием анархистских идей, делает графическое искусство идеальным средством рассмотрения и реконструкции анархистской визуальной культуры рубежа веков. Неслучайно графика стала один из самых исследуемых аспектов взаимосвязи анархизма и искусства рубежа XIX-XX вв., о чем свидетельствует современная зарубежная историография, особенно труды, опубликованные за последние два десятилетия в Бразилии, Аргентине, Испании и Франции.

В отечественной историографии, тем не менее, графика анархистской периодики пока не вызывает значительного интереса, что лишь подчеркивает актуальность темы исследования. Более того, актуальность настоящей работы состоит в растущем интересе к исследованию места анархистской идеологии в искусстве авангарда рубежа веков как в отечественной, так и в зарубежной науке с конца XX в. Актуальность темы диссертационной работы, кроме того, обусловлена тем, что графическое искусство занимает ключевое место в восстановлении и обсуждении основных проблем и направлений анархистской визуальной культуры рубежа XIX-XX вв., а также в понимании ее места в общей картине истории искусства того периода. Наконец, темы, мотивы, образы и концепции, обсуждаемые нами, приобретают особенное значение на фоне социально-политической и культурно-художественной панорамы рубежа XX-XXI вв., став общим языком для человека нашего времени и окружающего его мира.

Степень научной разработанности проблемы раскрывается в рамках многоязычной историографии, созданной на русском, английском, испанском, французском, португальском, немецком и итальянском языках. В ней выделяются две тенденции изучения взаимосвязей анархизма и искусства рубежа XIX-XX вв.

Первая тенденция сосредоточивается на анализе места анархистской идеологии в формировании и развитии искусства авангарда, на примере таких движений, как декадентство, символизм, неоимпрессионизм, фовизм, кубизм, дадаизм, экспрессионизм, футуризм, сюрреализм и русский авангард, а также модернистских эстетик в США, Мексике и Аргентине. В отечественном искусствоведении эта тема исследуется в трудах О. Д. Буреминой-Петровой (2016; 2019; 2021), Л. М. Геллера (2019), М. Ю. Мартынова (2013; 2017). Работа «Эстетика анархии: искусство и идеология раннего русского авангарда» (2012) Н. А. Гурьяновой сейчас находится в процессе перевода с английского на русский. В зарубежном искусствоведении отмечается более значительный интерес к теме, о чем свидетельствуют исследования Б. Розенталя (1977), А. Чампи (1989), П. Лейтен (1989; 2013), Дж. Хаттона (1994), Д. Вейра (1997), М. Антлиффа (1998), Х. В. ден Берга (1999), А. Антлиффа (2001; 2007), П. Ферруа (2005), Р. Рослак (2007), П. МакГиннесса (2009), Т. Папаниколас (2010; 2013), Л. Иотти (2010), Ш. Стриби

(2013), А. Шварца (2014), С. Долинко (2016), Р. Ромеро (2019), Р. Эрнандеса (2022) и др. Эти авторы подробно исследуют процессы миграции между политикой и эстетикой и самореализацию последней в восстании против академизма и традиции, особенно учитывая наступление жанрово-стилистических, тематико-иконографических и художественно-лингвистических инноваций. Реализация освобождения творчества не только перекликалась с теориями и практиками представителей различных анархистских течений на рубеже веков (индивидуалистических, коммунистических, синдикалистских, мутуалистических, коллективистских и других), но и материализовалась в контактах и сотрудничестве между художниками и анархистами в кафе, библиотеках, общественных событиях, а прежде всего в издательской сфере.

Вторая тенденция заключается в изучении графического искусства анархистской журнальной культуры рубежа XIX-XX вв., его историко-философских, технико-технологических и эстетико-художественных особенностей. В отечественной историографии выделяются лишь три статьи автора данной диссертации (2021, 2022, 2022). Напротив, в зарубежной историографии можно назвать работы Л. Литвак (1981; 1988), А. Дардел (1987), Дж. Кона (2007; 2014), А.-М. Бушар (2009), Э. Бьюлинкса (2010), Л. Морозюка (2010), Х. Саго (2012), П. Наварро (2012), К. Фергюсон (2013), Ж. Матеуса (2015), М. Пейшоту (2016), Ж. Годар-Давант (2017), К. Полетто (2017), Ф. де ла Роза (2019), А. Нуньес (2021) и др. Исследователи предлагают различные подходы к изучению графики анархистской периодики. С одной стороны, большинство из них рассматривают графику как средство для репрезентации теоретико-философских идей «классического анархизма», сосредоточивая свой анализ на определенной группе образов и концепций, исследование которых, имея в виду становление «иконографического канона» и еще непроанализированные образы, далеко не завершено. С другой, хотя достаточно мало авторов толкует графику в свете жанрово-стилистических инноваций искусства авангарда, они концентрируются на определенной стране, периодике, мастере или иллюстрации, упуская международное распространение модернистских эстетик в анархистской иллюстрированной прессе. К тому же большинство из перечисленных авторов имеет тенденцию к изучению графики на фоне местных контекстов, что препятствует реконструкции анархистской визуальной культуры рубежа веков как транснационального явления, в котором можно идентифицировать общие тематико-иконографические и жанрово-стилистические тенденции.

Таким образом, несмотря на обширную историографию, взаимосвязи анархизма и искусства рубежа XIX-XX вв. остаются недостаточно изученными. На сегодняшний день не существует монографий или обширных исследований, включающих синхронно в свои анализы: историю и философию анархизма как иконографический источник, взаимосвязи политики

анархизма и эстетики авангарда, и развитие транснационального пространства под знаком миграции. В свою очередь, эти три аспекта являются важными составляющими развития графики анархистской журнальной культуры, а следовательно, играют ключевое место в комплексном исследовании поставленной проблемы, что делает необходимой интеграцию всех трех аспектов в нашей диссертации.

Хронологические рамки исследования включают в себя период 1880-х–1930-х гг., соответствующий становлению «классического анархизма», его мировому распространению, его адаптации и переосмыслению в разных локальных контекстах.

Территориальные границы исследования обусловлены трансконтинентальной панорамой, состоящей из широкого спектра стран (Россия, Аргентина, Чили, Бразилия, Коста-Рика, США, Франция, Бельгия, Испания, Италия, Германия и Швеция), в которых теории и практики анархизма имели большое распространение. Данная территориальная рама обеспечивает децентрализированный и гетерогенный подход к изучаемой проблеме.

Объектом диссертационного исследования являются разные виды графического искусства, издаваемого в рамках анархистской журнальной культуры в указываемый период в рассматриваемых странах.

Предметом диссертационного исследования является художественно-эстетическое своеобразие графического искусства анархистской периодики, его тематико-иконографическая и жанрово-стилистическая специфика, взаимодействие и взаимовлияние подобной графики и художественного авангарда, а также его диалоги с историей и философией анархизма.

Целью диссертации является исследование графики анархистской периодики 1880-х–1930-х гг. на перекрестке истории и философии «классического анархизма», процессов транснациональной миграции и искусства авангарда и частичная реконструкция анархистской визуальной культуры.

В связи с этим необходимо выделить следующие **задачи** исследования. Мы планируем:

1. Рассмотреть архив анархистской иллюстрированной прессы как графический источник для искусствоведческого исследования, освещая его каноны и проблемы репрезентации.
2. Определить основные проблемы изучения взаимосвязей анархизма и искусства, а также графического искусства анархистской периодики в современном искусствоведении.
3. Исследовать проблему миграции образов в анархистской периодике, а также, рассмотрев основные стратегии заимствования и переосмысления графики и

проблемы ее атрибуции, определить особенности формирования общей анархистской визуальной культуры.

4. Восстановить процесс становления «трансатлантического модернизма» в анархистской журнальной культуре, в частности проследить специфику жанрово-стилистической и тематико-иконографической ассимиляции, протекающей на фоне экспрессионистской эстетики.
5. Установить типологию образа анархиста в свете его основных тематико-иконографических направлений, проанализировав его визуальную интерпретацию в соответствии с теорией и практикой рубежа веков, а также западноевропейскими, мировыми и конкретно-локальными традициями.
6. Проанализировать представление концепции «анархистского насилия» на примере особенностей образов толпы и баррикады и выявить аспекты взаимосвязи анархизма, особенно анархо-синдикализма, и художественного авангарда.

Научная новизна исследования определяется тем, что данная диссертация является первой в отечественной историографии работой, посвященной комплексному исследованию графики анархистской периодики рубежа XIX-XX вв. В контексте зарубежной историографии настоящая диссертация отличается тем, что в ней графика анархистской периодики рассматривается параллельно на фоне транснациональной панорамы и в свете движений художественного авангарда. Первый момент заключается в развитии общих тематико-иконографических и жанрово-стилистических тенденций в визуальной культуре разных анархистских контекстов, разделенных географией и временем, но связанных миграционными потоками анархистов, периодики и художественных образов. В этой панораме, впервые в историографии по данной теме, идентифицируются и обсуждаются проблемы атрибуции в анархистской периодике. Второй момент материализуется во взаимосвязях художников-авангардистов и анархистских групп, периодических изданий и представителей разных анархистских тенденций, на основе художественного активизма и поиска эстетических инноваций. Графика анархистской журнальной культуры рубежа XIX-XX вв. как автономное и международное явление, развивавшееся в рамках как авангардных эстетик, так и транснациональной панорамы представляет собой большой пробел в современной историографии.

Научная новизна исследования, кроме того, состоит в том, что, на основе идентификации иконографического канона, на который опирается интерпретация графики анархистской периодики, предлагается его актуализация посредством подробного исследования не обсуждавшихся ранее аспектов нашей темы. Таким образом, в данной работе впервые

исследуются основные направления в иконографической трактовке образа анархиста, а также особенности репрезентации концепции «анархистского насилия» в аспекте образов толпы и баррикады. Для этого к исследованию были привлечены памятники, которые ранее не рассматривались в исследовании графики анархистской периодики. Более того, в работе восстанавливаются фигура и творчество целого ряда малоизвестных или забытых художников-графиков, связанных со сложением анархистской визуальной культуры. Следовательно, в диссертационном исследовании актуализируются и подробно рассматриваются основные проблемы и направления в изучении графики анархистской периодики рубежа XIX-XX вв.

Методологическую основу диссертации составил междисциплинарный подход, способствующий исследованию объемного корпуса памятников и комплексному анализу графики анархистской периодики как автономного явления в художественном пространстве модернизма. В диссертации, наряду с архивной работой, внутренней критикой найденных материалов, и такими традиционными искусствоведческими методами, как формально-стилистический, иконографический и иконологический анализ, применяются также культурологический, философский, исторический, семиотический и социологический подходы, предоставляющие возможность выявлять отношения анализируемых графических образов к социально-политической панораме трансграничного контекста анархизма рубежа веков, а также к историко-теоретическим особенностям анархистской идеологии и к различным теориям и практикам рубежа веков. Более того, настоящее исследование уходит своими корнями в междисциплинарную область «визуальных исследований»[2], методологические ресурсы которых прямо или косвенно занимают важное место в ведущих публикациях по нашей теме в современном отечественном и зарубежном искусствоведении.

Источниковая база исследования может быть разделена на две большие группы источников. Первая группа представляет собой следующие периодические издания рубежа XIX-

[2] Таким образом искусствовед У. Дж. Т. Митчелл раскрывает «визуальную культуру» как предмет «визуальных исследований» в связи с искусствоведением в статье «Междисциплинарность и визуальная культура» (1995): «Для искусствоведения … визуальная культура — это прежде всего явление «изнутри-наружу». С одной стороны, визуальная культура выглядит как «внешняя сторона» (outside) искусствоведения, открывая более широкое поле народных образов, медиа и повседневных визуальных практик, в котором устанавливается определенная «визуальная традиция» и возникает вопрос о разнице между высокой и массовой культурами… С другой стороны, визуальная культура может выглядеть как глубокая “изнанка” (inside) традиционного фокуса искусствоведения к чувственным и семиотическим особенностям визуального. Искусствоведение всегда было чем-то большим, чем история шедевров; оно всегда должно было опираться на более или менее хорошо разработанные модели зрительского восприятия, визуального удовольствия и социальных, интерсубъективных отношений…». Mitchell W.J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin. 1995. Vol. 76, № 4. P. 542.

XX вв. анархистского направления и приложения к ним, в которых постоянно или спонтанно публиковались графические образы: *Вольный голос труда*, *Буревестник*, *Коммуна* (Россия), еженедельное и двухнедельное дополнения *La Protesta*, *La Antorcha*, *Ideas y Figuras*, *Nervio*, *Contra*, *El Azote*, *El Peludo*, *El Burro*, *La Obra*, *Culmine*, *Humanidad*, *Martín Fierro*, *Acción de Arte*, *La Campana de Palo*, *Izquierda* (Аргентина), *Ideas*, *Verba Roja*, *La Ajitación* (Чили), *A Plebe*, *A Lanterna* (Бразилия), *Renovación* (Коста-Рика), *Mother Earth*, *The Blast*, *Brazo y Cerebro*, *Fuerza Consciente*, *Revolutionary Almanac*, *Revolt*, *Волна* (США), *La Voix du Peuple*, *La Sociale*, *Le Libertaire*, *L'Assiette au beurre*, иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*, *Le Père Peinard*, *La Mère Peinard, L'En dehors* (Франция), *Haro!* (Бельгия), *Mujeres Libres*, *La Tramontana*, *Iniciales*, *Tierra y Libertad*, *Almanaque de Tierra y Libertad* (Испания), *Il Pensiero*, *La Rivolta*, *La Barricata* (Италия), *Freie Jugend*, *Junge Anarchisten* (Германия), *Brand* (Швеция). Кроме того, проводятся сравнения с неанархистскими периодическими изданиями: *Het volk*, *De Notenkraker* (Нидерланды), *Le Petit Journal*, *Le Figaro*, *Les Entretiens politiques et littéraires* (Франция), *O Cosmopolita* (Бразилия), *The Washington Post*, *Puck*, *The Labor Defender* (США), *Стрекоза*, *Будильник*, *Новый Сатирикон* (Россия) и др.

Вторая группа состоит из плакатов, открыток, фотографий, литографий, памфлетов, альманахов, сборников и альбомов рисунков и гравюр, а также живописных и скульптурных произведений, прямо или косвенно связанных с анархистской идеологией в рассматриваемый период. Среди них выделяются такие материалы, как «Альманах Père Peinard» («Almanach du Père Peinard», 1894), «Альманах Tierra y Libertad» («Almanaque de Tierra y Libertad», 1911), «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux* («L'Album des lithographies», 1896-1903), «Международный антимилитаристский ежегодник» («Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek», 1923), «25 изображений страстей человеческих» (Ф. Мазерель, «Die Passion eines Menschen», 1927), «Мой часослов» (Ф. Мазерель, «Mein Stundenbuch», 1927), «Альбом 20 лино-памфлетов» (А. Дэненс, «20 linos pamphlétaires», 1929), Альбом открыток «Кто хочет присоединиться к солдатам?» (А. Дэненс, «Wer will unter die Soldaten?», ок. 1930), «Да здравствует Октябрь!» (Э. Гомес, «¡Viva Octubre!», 1936), «Эстампы испанской революции. 19 июля 1936 г.» (Х. Л. Рей Вила «Sim», «Estampas de la revolución española. 19 de junio de 1936», 1936), «Contraluz» (В. Ребуффо, 1979) и др.

Одним из вспомогательных инструментов при осуществлении поиска и исследования ряда материалов стали архивы Международного института социальной истории в Амстердаме (IISG), Национальной библиотеки Франции (BnF-Gallica), Российской государственной библиотеки (РНБ), Государственной публичной исторической библиотеки России (ГПИБ), Центра документации и исследований культуры левых (CeDInCi, Аргентина), Цифровой газетной

библиотеки *La Antorcha* (Аргентина), Центра антиавторитарной и либертарианской документации (Cedall, Испания), Центра документации и памяти (CEDEM, Бразилия), Цифрового фонда «Рикардо Флореса Магона» (Мексика) и других отечественных и зарубежных фондов, подробно описываемых в первой главе данной диссертации. Более того, собрания таких музеев, как Государственный Эрмитаж, Музей политической истории России, ГМИИ им. А.С. Пушкина и др., занимали важное место в настоящем исследовании.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Графическое искусство занимало первостепенное место в развитии анархистской визуальной культуры, став средством пропаганды (антигосударственной, антимилитаристской, антикапиталистической, антиклерикальной, антиколониальной) и воспитания индивида и масс, а также носителем эстетических инноваций, способствуя слиянию анархистской идеологии и художественного авангарда.

2. Графика анархистской журнальной культуры есть самостоятельное явление в искусстве рубежа XIX-XX вв., в котором сходятся разные жанрово-стилистические тенденции и западноевропейские иконографические традиции, приводящие к появлению собственных иконографических направлений и разнообразной стилистики в анархистской визуальной культуре. Более того, в рамках развития графики анархистской периодики рождаются настоящие проблемы атрибуции, которые на настоящий момент остаются неизученными.

3. Миграция анархистов, периодических изданий и графических образов являлась импульсом к формированию транснационального визуального пространства, на которое опиралась графика анархистской периодики. Это пространство развивалось на основе совместных стратегий заимствования, переосмысления и ассимиляции зарубежной графики в местных контекстах, что приводило к появлению общих тематико-иконографических и жанрово-стилистических тенденций.

4. Самое яркое выражение этого транснационального визуального пространства имеет место в анархистской журнальной культуре Аргентины, Франции и Бельгии начала XX в., в рамках которой идентифицируется формирование «трансатлантического модернизма» на основе эстетики экспрессионизма.

5. Образ анархиста – уникальный и беспрецедентный феномен в изучении и реконструкции графики анархистской периодики рубежа XIX-XX вв., в свете которого можно проследить источники анархистской визуальной культуры и особенности восприятия и репрезентации анархистской идеологии со стороны деятелей разных социально-политических тенденций.

6. Образы толпы и баррикады, распространяющиеся в анархистской журнальной культуре, являются ключевыми для обновления и углубления исследования концепции «анархистского

насилия» в свете теории и практики анархо-синдикализма, психологии масс и таких авангардных движений, как футуризм и экспрессионизм.

Теоретическая значимость исследования состоит в освещении ранее не рассмотренных проблем и направлений в изучении графики анархистской периодики рубежа XIX-XX вв., способствуя формированию многостороннего представления о взаимосвязях искусства и идеологии того периода на примере «классического анархизма». Полученные выводы позволят расширить понимание в современном искусствоведении графических образов визуальной анархистской культуры как самостоятельного явления в истории искусства рубежа XIX-XX вв., чья всесторонняя реконструкция далеко не закончена. Представленные в диссертации материалы и основные положения служат основой для дальнейших исследований по поставленной теме в области искусствоведении, культурологии и истории. **Практическая значимость исследования** заключается в возможности использования собранных материалов и сделанных выводов при подготовке лекционных курсов, общих работ и учебных пособий, посвященных истории искусства в целом и графического искусства рубежа XIX-XX вв. в частности, а также тематике взаимосвязей искусства и анархизма. Более того, главы и параграфы диссертации могут лечь в основу научных статей, докладов, ратифицируемых на конференциях, а также кураторских проектов.

Степень достоверности результатов диссертационного исследования. Достоверность результатов работы определяется широким использованием архивных материалов разных видов печатных средств рубежа XIX-XX вв., прямо или косвенно связанных с анархизмом, тщательным поиском научной литературы по взаимосвязям анархизма и искусства и графическому искусству анархистской периодики, а также применением комплексного подхода к рассматриваемой проблеме, основанного на совокупности разных научных методов.

Апробация. По теме исследования подготовлены и представлены доклады на следующих научных конференциях: IX международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (СПбГУ, 2020); IV ежегодная конференция молодых исследователей «Забытое искусство 2.1» (ВШЭ, 2021); V форум «Россия и Иберoамерика в глобализирующемся мире: история и современность» (СПбГУ, 2021), Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021» и «Ломоносов-2022» (МГУ, 2021; 2022); Конференция «Языки истории» («Los lenguajes de la historia») (Университет Каука, 2021); Научная конференция «Стиль искусства и индивидуальность художника» (ГИИ, 2022); «Второй международный Петербургский исторический форум» (СПбГУ, 2022); «Первый цифровой форум художников и исследователей искусства Латинской Америки» (Автономный университет Керетаро, 2022). По материалам данной диссертации была прочитана лекция «Миграция и

антимилитаризм: к панораме визуальной культуры классического анархизма» («Migración y antimilitarismo: una imagen de la cultura visual del anarquismo clásico») в Цикле конференций культурного отдела «Банка Республики» (Ибаге, 2022). Основные результаты исследования изложены в пяти публикациях на русском и испанском языках, из которых 3 – в изданиях, входящих в Web of Science, а 2 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Более того, автор диссертации опубликовал перевод с русского на испанский язык двух статьей по теме анархизма и русского авангарда в художественном журнале Энтре-Диалогос (2019, 2021).

Публикации.

Статьи:

1. Веласкес Сабогаль, П. К типологии негативного образа анархиста в графическом искусстве рубежа XIX-XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 8. С. 78-101.
2. Velásquez Sabogal, P. M. La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX (Блуждающий образ. Жюль-Феликс Гранжуан: анархизм и трансатлантический антимилитаризм в начале XX в.) // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 32. P. 237–253.
3. Веласкес Сабогаль, П. Проблема классификации графического искусства анархистской периодики рубежа XIX–XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 6. С. 62-74.
4. Velásquez Sabogal, P. M. Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX (Искусство и анархизм: подходы к художественному пространству рубежа XIX-XX вв.) // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 31. P. 66-79.
5. Морозова, А. В., Веласкес, С. П. Творчество Франса Мазереля и его роль в сложении графики аргентинского модернизма // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 225–250.

Переводы:

1. Burenina-Petrova, O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas (Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархо-биокосмистов) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, № 5. С. 42-55.
2. Gurianova, N. Malévich y la “Declaración de los derechos del artista” en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) («Декларация прав художника» Малевича в контексте московского анархизма 1917–18 годов) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, № 4. P. 42-55.

Структура работы. Настоящая диссертация состоит из введения, четырех глав (разделенных на параграфы), заключения, списка источников, списка литературы и списка

иллюстраций. Список литературы и источников состоят из 387 наименований на русском и иностранных языках. В данной работе были рассмотрены 310 графических образов.

ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ АНАРХИЗМА И ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

1.1. Архив анархизма как графический источник: ключевые проблемы

Интересующие нас образы анархистской периодики не занимают какого-либо закрепленного за ними места в музеях и галереях, стены которых не имеют того потенциала популяризации искусства в массах, которым обладают страницы газет, журналов и памфлетов, распространяемых непосредственно на улице, где человек эпохи модернизма «вдохновляется», а толпа «взрывается» (илл. 1). Вместо создания некоего «ауратического» пространства, что делают музеи, газета вкладывает воспроизводимые образы и тексты в руки представителей массы и способствует моральному и политическому воспитанию человека либо в уединении дома, либо, напротив, в ходе социализации индивидуума, например на заводе, в процессе ее чтения вслух. В свою очередь, музей легитимизирует фигуру гения-творца, созидающего элитарные предметы в рамках того процесса, который Андре Реслер определяет как создание «властного, абсолютистского искусства», связываемого анархистами не только с «Принцем или Прелатом», но и «с государством и частной собственностью»[3]. Анархисты выступают против таких понятий модернизма, как *музей, гений и шедевр*, хотя иногда их обращение к данным понятиям носит противоречивый характер, как и сама амбивалентность анархизма, занимающего срединную позицию между пацифизмом и терроризмом, наукой и мистицизмом, левым и правым («Кружок Прудона»)[4].

Критическое отношение анархистов к указанным понятиям можно проиллюстрировать, с одной стороны, на примере слов П. А. Кропоткина, который сравнивает «национальные галереи» и «музеи» с «антикварными лавками», препятствующими возникновению «общинного искусства»[5]. А с другой стороны, на примере картины испанского художника Ферми Сагристы (1866-?), которая знакомит нас с одним из подходов анархистов к буржуазным ценностям, воплощаемым, в данном случае, в пределах музея (илл. 2), в пространстве, предназначенном для

[3] Reszler A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme // Esprit, nouvelle série. 1974. Vol 9, № 438. P. 223.

[4] Политическая партия начала XX века монархического и синдикалистского направления, связана с правой группой «Французское действие». «Кружок Прудона» воспринимается как предшественник фашистских принципов.

[5] Кропоткин П. А. Взаимная помощь как фактор эволюции / пер. с англ. В. П. Батуринского. СПб: Знание, 1907. С. 218.

культивирования красоты, формирования хорошего вкуса и времяпрепровождения буржуазных женщин в роскошных одеждах, которые, «устав от своих “сломленных” супругов», «влюбляются, как сказано в описании, – в статуи коренастых мужчин». Разумеется, изображенная Ф. Сагристой статуя ассоциируется у представителей анархистского мировоззрения с образом рабочего-мятежника и с представлением о маскулинности (см. третью главу).

Анархистская периодика является не только носителем идеологических посланий, но и неотъемлемой частью бытия анархиста. Текст под названием «Наша пресса», опубликованный редакторами барселонской газеты *Tierra y Libertad,* знакомит нас с важным жизненным значением периодики для анархистского мировоззрения: «Печатное слово лучше всего работает в сознании человека; оно предлагает ему его собственные мысли, внутренние комментарии, которые усиливают роль прочитанного, и в этом “периодическом” разговоре между читателем и печатным листом первый имеет возможность увидеть новые горизонты. Внушение, оказываемое прессой, побеждает даже равнодушие и предвзятость читающего; читаемая газета становится для него неразлучным товарищем, который затем представляет ему друзей по мастерской, заводу или даже в масштабах родины, идентифицируя их с газетой как плотью от ее плоти»[6].

Отсюда понятно, что читатель анархистской периодики играет динамическую, активную роль, он представляет собой некоего соавтора художника или журналиста. Посетитель же музея имеет «статус нейтрального наблюдателя» в «пространстве…, дистанцированном и отделенном от реального мира»[7]. Вместо статического понятия искусства анархисты предпочитают понятие творчества, которое находится ближе к повседневной деятельности человека. В этом смысле, динамичность газетной культуры позволила сочетать в одном и том же пространстве как социальные, так и эстетические устремления анархизма, давая жизнь прудоновскому понятию «искусство *в ситуации*»[8], которое становится ответом на конкретные условия определенного контекста, на «страсть» массы и «драму» индивида. Таким образом, политическая иллюстрация играет первостепенную роль в передаче революционного дискурса. Революционная пресса представляет собой эстетическую панораму анархизма не только с точки зрения самого графического искусства, то есть в качестве иконографического источника, но и с позиций теоретического размышления о новых эстетических парадигмах рубежа XIX–XX вв., что

---

[6] Nuestra Prensa // Tierra Libre (Portavoz de las Asociasiones Libertarias Unidas). Vol. 1, № 1. P. 1. См. также в Litvak L. La Mirada Roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. P. 55-56.

[7] Fraser J. Museums, Drama, Ritual and Power: A Theory of the Museum Experience: Ph.D. thesis, Leicester, 2004. P. 37.

[8] 1) Reszler A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme. P. 224; 2) Proudhon P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris: Garnier frères, 1865. P. 332.

способствует возникновению анархистской критики искусства[9]. Однако высокая скорость воспроизведения образов и их зачастую подпольное распространение наряду с отсутствием адекватной систематизации и сохранения подобного материала представляют собой одну из тех трудностей, которые возникают при проведении его анализа.

Образы анархизма подобны призракам, продолжающим свое существование на фоне фрагментарных, потерянных, забытых, уничтоженных архивов анархистской периодики. Естественно, понятие «архива» не сильно отличается от понятия «музея». Если архив так же, как музей, формирует характер нашего восприятия мира и истории, то следует подвергнуть сомнению уровень исторической справедливости его хранений. По словам историков Дж. Шварца и Терри Кука: «Архивы – это наши воспоминания. Однако то, что происходит в архивах, остается, большей частью, неизвестным. Пользователи архивов (историки и другие исследователи) и их «творцы» («хронисты», менеджеры, архивисты) добавляют целые слои новых смыслов, слои, которые становятся натурализованными, интернационализованными и неоспоримыми»[10]. Даже в случае анархизма существует не только некий неизменный сформировавшийся канон образов соответствующих периодических изданий, но и общепринятые способы их интерпретации и репрезентации. Таким образом, следует поставить под сомнение объективность архива, точность толкования его материалов, беспристрастность этого толкования и его право моделировать свое видение истории, хотя речь и идет о таком никогда не претендовавшем на объективность явлении как анархизм и том маргинальном месте в истории, которое он занимает.

В наши дни архив анархизма развивается, предлагая своим читателям и зрителям не только обновленные методы его изучения в контексте современной историографии, но и его анализ в свете такой дисциплины, как искусствоведение. Растущий интерес к анархизму рубежа XIX–XX вв. в научных кругах американского континента, России и Европы последних двух десятилетий, синхронен открытию, основанию и анализу архивов, как в печатном, так и в цифровом формате. О чем свидетельствуют статьи авторов Луиджи Бальзамини[11] и Лукаса Домингеса Рубио[12], которые затрагивают проблемы архивирования анархистской периодики в Италии и Аргентине. К тому же, актуальность проблемы архива инспирировала проведение таких

---

[9] Morales Muñoz M. La critique d'art dans l'anarchisme espagnol au tournant du siècle // Romantisme. 1991. № 71. P. 39-48.

[10] Schwartz J., Cook T. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory // Archival Science. 2002. № 2. P. 18.

[11] Balsamini L. Libraries and Archives of the Anarchist Movement in Italy // Progressive Librarian. 2012. № 40. P. 1-15.

[12] Domínguez Rubio L. Los acervos documentales del anarquismo argentino // Revista General de Información y Documentación. 2017. Vol. 27, № 1. P. 45-64.

академических мероприятий, как форум «Восстановление анархизма США и его прессы» («Recovering US Anarchism and its Press») в 2019 г.[13], посвященный не только технико-технологическим и методологическим вопросам, но и критике источников с целью выявления таких забытых групп публикаций, как испаноязычная анархистская периодика. Реконструкция картины архива анархизма, обсуждаемая участниками форума, основывается на исторической, журналистской и филологической точках зрения. Графическое искусство, или, точнее говоря, малая степень его изученности в искусствоведческой перспективе, не вызывает необходимого интереса. Итак, низкая степень разработанности темы графики анархисткой газетной культуры за рубежом и в России обращает наше внимание на сложности, которым исследователи пытаются противостоять в рамках того, что историк Дж. Натан справедливо называет «историческим архивом на грани вымирания»[14].

Собственно говоря, архивы анархизма состоят из печатного материала, а именно газет, журналов, памфлетов, листов, в том числе фотографий, открыток, плакатов, сборников рисунков и гравюр, которые, в большинстве случаев, являлись малобюджетными, кратковременными, трансграничными изданиями и публикациями и одновременно объектами цензуры и в демократических, и в тоталитарных государствах. Условия появления материалов ставят вопрос о фрагментарности их фиксации, низком уровне сохранности, исчезновении или забвении большей части архивного материала. Значение для анархизма возникновения и развития международной многоязыковой газетной культуры ратифицируется в словах историка К. Циммера: «печатное слово создало транснациональное сообщество анархистов и передало идеологию движения через пространство, сохраняя коллективные идентичности во времени. Принадлежность к движению и отдельным фракциям в нем часто основывалась на привязанности к конкретным периодическим изданиям, а не к формальным организациям»[15]. Со своей стороны, мы должны добавить, что *печатное изображение* было зачастую решающим импульсом в формировании таких «коллективных идентичностей», выступая в качестве носителя общего визуального языка, чья международная миграция проливает свет на иконографические направления и тематические тенденции, сосуществующие в один и тот же исторический момент в Аргентине, Франции, Испании, России и США. Периодика открывает великолепную панораму

[13] Baeza Ventura G., Nathan J., Castañeda Ch., Zimmer K., Feu M., Olivo A., Reyes F., Cornell A. Forum: Recovering US Anarchism and its Press / ed. G. Baeza Ventura // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, № 1. P. 1-2. URL: https://muse.jhu.edu/article/720283 (дата обращения: 10.09.2020).

[14] Nathan J. Anarchism without Archives // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. P. 3 .

[15] Zimmer K. Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA: University of Illinois Press, 2015. P. 4.

анархистского иллюстративного материала, с учетом даже приблизительного количества изданий в разных странах, таких как США (274 между 1872-1940 гг.)[16], Франция (3038 между 1868-1930 гг.)[17], Аргентина (420 между 1885-1937 гг.)[18], Испания (506 между 1869-1923 гг.)[19] и 243 публикации на русском языке в разных странах между 1900 и 1953 гг.[20]

Парадоксальным образом в современной историографии первой проблемой при изучении архивов анархизма оказывается то, что так называемый «новый анархизм» (с 1900-х гг.), идентифицируя себя как «новое явление», пренебрегает классическим анархизмом (XIX–XX вв.) как «безвредным антикваром»[21]. В этом смысле незнание теоретических основ и историко-политических процессов анархизма двух прошлых веков затрудняет реконструкцию культурной панорамы, вбирающей в себя не только периодические издания, но и театральные и музыкальные пьесы, конференции, школы, художественные выставки, демонстрации, многосторонность отношения к таким научным открытиям, и даже тенденциям, оккультизма рубежа XIX–XX вв., как радиоактивность, электромагнетизм и спиритизм, которые заметно влияли на творчество художников (например, на Франтишека Купку (1871-1957) – одного из иллюстраторов анархистского журнала *L'Assiette au beurre*[22]) или на перформативные-спиритические сессии в кругах каталонского анархизма)[23].

Изучение архива анархизма способствует восприятию графики как феномена, предлагающего актуальные вопросы для исследования процесса сложения искусства прошлого и текущего веков, а именно сложения и понимания авангарда, модернизма и других современных

---

[16] Zimmer K. Anarchist Newspapers and Periodicals 1872-1940 // Follow the Mapping American Social Movements Project. Washington: University of Washington, n.d. URL: https://depts.washington.edu/moves/anarchist_map-newspapers.shtml (дата обращения: 15.12.2020).

[17] Bianco R. Répertoire des périodiques anarchistes de langue française: un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983: Thèse de Doctorat. Aix-Marseille, 1988. 7 т. URL: https://bianco.ficedl.info/ (дата обращения: 02.06.2020).

[18] Latin American Anarchist and Labour Periodicals (c. 1880-1940). International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Center for Research Libraries. Amsterdam: IDC publishers, 1999. IISG Bro 3476/11 fol

[19] Madrid Santos F. La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil: Tesis de Doctorado en Historia Contemporánea. Barcelona, 1989. P. 319-642.

[20] Ермаков В. Д., Талеров П. И. Перечень анархистской периодической печати России // Анархизм в истории России: от истоков к современности, библиографический словарь-справочник. СПб.: Соларт, 2007.

[21] Nathan J. Anarchism without Archives. P. 3-4.

[22] См. Brauer F. Magnetic Modernism. František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life / ed. D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin: Walter de Gruyter Editors, 2015.

[23] Horta G. Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX // Historia, Antropología y Fuentes Orales. 2004. № 31. P. 29-49.

направлений графического искусства. Примерами этому являются выставки: «Народ Писсарро» («Pissarro's People», 2011-2012)[24] в Институте искусств Стерлинга и Франсин Кларк и в Музее изобразительных искусств Сан-Франциско, «Orbis pictus Франтишек Купка / От символизма к репортажу»[25] («Orbis pictus Františka Kupky. Od symbolismu k reportáži», 2014) в Западно-чешской Галерее в Пльзене, «Графика аргентинского анархизма. 1893-1939» («Muestra gráfica del anarquismo argentino. 1893-1939», 2016-2017)[26] в Художественном Пространстве Фонда *OSDE* в Буэнос-Айресе, «Франс Мазерель и современное искусство: изображения сопротивления» («Frans Masereel and Contemporary Art: Resistance in Images», 2017) в Mu.ZEE Бельгии, «Анархистская графика: фотография и социальная революция. 1936-1939»[27] («Gràfica anarquista. Fotografia i revolució social. 1936-1939», 2019-2020) в Фотографическом Архиве Барселоны и фотографический образец «Амстердамские коробки: Маргарет Михаэлис и Кэти Хорна – фотографы *CNT-FAI* на Гражданской Войне» («Las cajas de Amsterdam: Margaret Michaelis y Kati Horna, fotógrafas de CNT-FAI en la Guerra Civil», 2020)[28] в Фонде Ансельмо Лоренцо в Мадриде. Если в начале XXI в. анархистская графика активно вторгается в выставочные пространства, то на протяжении всей второй половины XX в. можно вспомнить только одну выставку «Les Temps Nouveaux 1895-1914 гг., анархистский еженедельник и пропаганда изображением»[29] (1988) в Музее Орсе в Париже. Последняя выставка привела к публикации одноименной книги А. Дардел – ключевого источника для изучения графики анархистской периодики во Франции.

Цитируя Роберта Коэна, искусствовед Е. В. Клюшина упоминает следующие препоны, возникающие при изучении французского иллюстрированного журнала эпохи Fin de Siècle: «проблему нахождения источников», «стоимость репринтов», «отсутствие указателя» и «невероятное множество материала». К тому же российский автор отмечает, что главная проблема в таких исследованиях состоит в том, что по сей день «не выработана методология,

---

[24] Выставка доступна по следующей ссылке: https://museumpublicity.com/2011/06/13/sterling-and-francine-clark-art-institute-opens-pissarros-people/ (дата обращения: 09.12.2020).

[25] На этой выставке выставлялись политические рисунки, сделанные художником для *L'Assiette au beurre*. Выставка доступна по ссылке: http://www.zpc-galerie.cz/cs/orbis-pictus-frantiska-kupky-od-symbolismu-k-reportazi-221 (дата обращения: 05.20.2021).

[26] Выставка доступна по ссылке: http://noticias.unsam.edu.ar/2016/11/11/inaugura-la-muestra-grafica-del-anarquismo-argentino-1893-1939/ (дата обращения: 07.03.2018).

[27] Выставка доступна по ссылке: https://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiufotografic/es/noticia/proxima-exposicion-grafica-anarquista-fotografia-i-revolucio-social-1936-1939_875038 (дата обращения: 09.12.2019).

[28] См. https://elobrero.es/cultura/texto-del-dia/43970-charla-y-exposicion-las-cajas-de-amsterdam-margaret-michaelis-y-kati-horna-fotografas-de-cnt-fai-en-la-guerra-civil.html (дата обращения: 20.11.2020).

[29] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914, un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

которая бы предоставила необходимый инструментарий… на более или менее систематическом уровне»[30]. Указанные трудности полностью относятся и к изучению графики анархистской газетной культуры и к анархистской историографии в целом.

Во-первых, следует остановиться на вопросе доступа к фондам и архивам в них, которые могут сохраняться полностью или частично в одном или разных институтах. Следует иметь в виду такие ограничения, как институциональная принадлежность или существование исключительно платного доступа. Формат архива (то есть печатный или цифровой вид документов) подразумевает разный опыт работы с источниками. Ярким примером этого является такой важнейший мировой центр документов по истории социальных движений, как Международный Институт Социальный Истории в Амстердаме (IISH), основанный Николасом Постумусом и анархистом Артуром Ленингом в 1935 г. В этот Институт «стеклись» оригинальные документы таких личностей, как М. А. Бакунин, Макс Неттлау (так называемый «Геродот анархизма»)[31], Рикардо Флорес Магон, Рудольф Рокер, Александр Беркман, Эмма Гольдман и другие. Среди этих архивов выделяются собрания испаноязычных изданий рубежа веков в Испании и Латинской Америке. В первом случае привлекает к себе внимание фотографический архив «НКТ» («CNT» – «Национальная конфедерация труда») (илл. 3). Во втором случае, нас удивляет большое количество – более 1000 наименований периодических изданий, что пробуждало интерес у ряда авторов к проблеме латиноамериканского архива анархизма в этом институте[32, 33, 34]. Несмотря на то, что очная консультация в Институте бесплатна, для тех, кто исследует хранение удаленно из других стран, необходимо платить за цифровые копии 0.10 или 0.20 евро центов за каждую страницу журнала, и 20 евро за сканирование одного изображения, например, одного плаката.

Вместе с тем, система классификации архива этого института позволяет «индивидуализацию» и атрибуцию графических работ, опубликованных в периодических

---

[30] Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. (этапы развития, типология, жанры и стилевые направления): дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2018. С. 14.

[31] Так назвал Макса Неттлау Рудольфом Рокером.

[32] Gordon E., Michael H., Hobart S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1973. Vol. 8, № 3. P. 27-77.

[33] Buve R., Cunera H. A Survey of Mexican Materials at the International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1975. Vol. 10, № 1. P. 155-168. URL: http://www.jstor.org/stable/2502583. (дата обращения: 12.12.2020).

[34] De Groot P. L. A Survey of Latin American Materials: The International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1977. Vol. 12, № 2. P. 205-232. URL: http://www.jstor.org/stable/2502610 (дата обращения: 12.12.2020).

изданиях. Один пример можно найти в номере от февраля 1906 г. анархистской газеты *La Voix du Peuple*, проиллюстрированной Ж.-Ф. Гранжуаном. В этом случае, каждая иллюстрация независимо от размера или функции была сканирована и подробно классифицирована, упрощая разведку иконографических источников. Исследование по Ж.-Ф. Гранжуану автора данной научной работы представляет собой доказательство полезности этой классификации, позволяющей проанализировать не только стилистические особенности литографии «Мясной рынок» («Le marché à la viande»), но и ее международную передачу в начале XX в. (Франция–Швеция–Аргентина) в рамках антимилитаристской борьбы анархистских газет *La Voix du Peuple*, *La Antorcha* и группы «Стокгольмского общества анархистов»[35]. Разумеется, эта классификация применима к ограниченной группе периодических изданий в том же институте и не повторяется в печатном и цифровом каталогах других институциональных или самоуправляемых фондов, сохраняющих архивы анархизма.

Остановимся на стратегиях репрезентации и анализа архивов анархизма. Проблема их местонахождения связана с типом классификации периодики и, соответственно, подразумевает обращение к указателю, с помощью которого можно узнать содержание журналов и определить их авторов. В анархистской периодике довольно редко в оглавления включали имена художников, создавших оформление обложек или внутренние иллюстрации. В редких случаях они были упомянуты в изданиях, как например в журнале *Ideas y Figuras*, где на последних страницах печатается краткий биографический очерк Феликса Валлотона[36], ксилографии которого публиковались в том же номере. В журнале *Mother Earth* Эмма Гольдман пишет о своей встрече с Ж.-Ф. Гранжуаном в Париже[37], описывая происхождение картины на обложке данного номера. В исключительных случаях имя художника было написано печатными буквами рядом с графическим изображением, как в газете *La Protesta* и в некоторых номерах газеты *Brazo y Cerebro*. Подпись художника внутри иллюстрации – это, напротив, правило, так можно идентифицировать изображения в журналах *L'Assiette aur Beurre*, *The Blast*, *Regeneración*, *La Antorcha*, *Le Père peinard* и других. Но перед нами остается задача идентификации и атрибуции на основе отсутствия или присутствия подписи, часто нечитаемой или принадлежащей неизвестному художнику. Существуют, однако, тематические тенденции и стилистические направления, рассмотрение которых позволяет пролить свет на всю запутанную массу графического материала анархизма.

---

[35] Velásquez Sabogal, P. M. La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 32. P. 237–253.

[36] Valloton F. Crímenes y castigos // Ideas y Figuras. 1909. Vol. 1, № 2.

[37] Goldman E. Artists-Revolutionists // Mother Earth. 1907. Vol. 2, № 9. P. 357.

Вышеупомянутые проблемы неупорядоченной внутренней организации анархистских архивов помогает преодолеть использование такого инструмента, как «оптическое распознавание символов» (OCR), который позволяет быстро провести текстовый анализ через поиск ключевых слов на материале тысяч дигитализированных документов. Этот инструмент представляет из себя полезного помощника в разделах исторического, лингвистического или журналистского подходов, что, безусловно, влияет на формирование у исследователя некоего набора изданий, включающего или исключающего конкретные журналы, газеты, языки, имена и темы. Как сказал один из наиболее часто цитирующихся авторов в современной историографии по анархизму К. Циммер, характеризуя свой опыт работы с архивами: «… по этой же причине (т. е. из-за отсутствия оцифровки нескольких архивов через OCR), я пренебрег крупнейшими европейскими анархистскими газетами, издававшимися в ту же эпоху на итальянском, испанском языках и идише, которые, вероятно, содержали бóльшее количество соответствующей информации, чем *Les Temps Nouveaux*, потому что я не имел возможности тратить время на просмотр тысяч недигитализированных изображений»[38]. Великолепный способ облегчить труд исследователя анархизма – это метод работы так называемого «Вмешательства-в-Архивы» («Interference Archive»), под лозунгом «Использование – это сохранение» способствующий расширению общественного доступа и «превращению посетителей в сотрудников». Таким образом, посетитель-сотрудник дигитализирует и каталогизирует материалы, связанные с анархизмом XX и XXI вв., которые он сам и исследует[39].

Микрофильмирование требует от исследователя медленного ручного поиска, но оно представляет собой еще один популярный метод копирования периодики фотографическими средствами, гарантируя выживание хрупких страниц источника. Такой метод, к сожалению, негативно сказывается на качестве фоторепродукции, провоцируя появление пятен на иллюстрациях или тексте. Имея в виду, что анархистская графика часто широко продуцировалась (почти как советский самиздат, где избыток копирований – это идеальная ситуация), нечитаемые страницы являются нередким явлением. Пример этому – архивы газет *Brazo y Cerebro* и *Fuerza Consciente*, доступные в качестве микрофильма не только в Международном Институте Социальной Истории, но и в цифровом фонде «Ricardo Flórez Magón»[40].

---

[38] Zimmer K. Archiving the American Anarchist Press: Reflections on Format, Accessibility, and Language // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, № 1. P. 10.

[39] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, № 1. P. 21-22.

[40] Фонд доступен по ссылке: http://archivomagon.net/ (дата обращения: 24.09.2018).

В случае первой газеты (*Brazo y Cerebro*), можно вспомнить две гравюры канадского художника Уильяма Белфоура Кера (1877-1918). С одной стороны, мы видим темную картину, комментарий к которой, написанный редакторами, способствует восприятию зрителем морского шторма как метафоры социальной борьбы против буржуазии (илл. 4). К счастью, подпись видна. Что касается второго упомянутого выше издания, перед нами гравюра в честь испанского мученика Франсиско Феррера (илл. 232), одна копия которой в виде открытки сохраняется в собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (илл. 5). С помощью этой копии можно почувствовать пластические особенности рассматриваемой аллегории под названием «Путь прогресса» («The Path of the Progress»). Репродуцируемая гравюра занимала важное место в континууме анархистской «Школы Феррера» в Нью-Йорке, так как, согласно Леонарду Д. Эбботту, она была расположена у входа здания в 1914 г.[41]. Таким образом, эти «призраки» анархистской периодики проливают свет на широкую панораму анархизма, связывая в сознании исследователя различные географические точки.

В отличие от микрофильмирования, метод сканирования способствует более ясной передаче визуальных особенностей графики, что приводит нас к фондам Библиотеки Конгресса и тщательно сканированной версии итальяноязычной анархисткой газеты *Cronaca Sovversiva*[42] в этих фондах. В этой газете выделяется творчество Карло Абате, который сделал для нее большинство внутренних иллюстраций и целый ряд заголовков-виньеток (илл. 6). По словам Э. Корнелла, оцифровка этой газеты позволила Эндрю Д. Хойту не только исследовать гравюры К. Абате, но и «составить карту географического распространения газеты и, таким образом, составить картину распространения сети радикальных рабочих итальянских иммигрантских общин на трех континентах»[43]. В том же ряду стоит и Французская Национальная Библиотека, чьи высококачественные цифровые воспроизведения таких журналов, как *L'Assiette au beurre*, *La Plume*, *La Revue Blanche*, *Le Chat Noir*, *Le Père Peinard*, общедоступны на онлайн-платформе «Gallica»[44], система классификации которой облегчает труд искусствоведа. Можно сослаться и

[41] Цит. по: Antliff A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001. P. 26.

[42] Архив доступен по адресу: https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2012271201/issues/first_pages/ (дата обращения: 24.07.2019).

[43] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive. P. 24.

[44] Архив доступен по ссылке: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop (дата обращения: 12.04.2018).

на «Автономные архивы»[45] («Archives Autonomies»), включающие в себя огромную массу французской анархистской периодики рубежа XIX-XX вв.

Такие примеры доказывает растущую значимость цифровых архивов для современных исследований по анархизму. Естественно, большая часть архивов анархизма не оцифрована, порою даже неправильно каталогизирована в библиотеках или они просто лежат в ящиках хранений в музеях, институтах, частных собраниях или в углах какого-нибудь частного дома, ожидая своей встречи с редким исследователем.

Перечисленные стратегии сохранения, репрезентации и популяризации архивов анархизма неизбежно провоцируют маргинализацию группы периодических изданий, являющихся, в большинстве случаев, журналами или газетами, написанными на чужих языках, как, например, испаноязычные периодические издания в США (*Brazo y Cerebro* и *Fuerza Consciente*) или русскоязычные в Аргентине (*Голос Труда*). По словам Монце Фэу, такая маргинализация провоцирует возникновение «новых канонов», которые «повторяют колониальные тенденции путем исключения меньшинств и других маргинализированных групп населения»[46]. Слова М. Фэу подтверждаются при рассмотрении институциональных и «словесно ориентированных» архивов «Labadie Collection» Мичиганского университета и «Tamiment Library» Нью-Юрского университета[47], а также сети архивов «HathiTrust»[48]. В последней можно найти такие канонические анархистские издания, как журнал *Mother Earth* и газета *The Blast*.

«HathiTrust» предоставляет свободный доступ к двум вышеупомянутым периодическим изданиям. Эта платформа упрощает поиск специфических слов и фраз, но в случае изображений приходится прокрутить сотни и сотни страниц до обнаружения иллюстрации, не имеющей подписи или другой отсылки к ее автору. Многочисленность номеров *Mother Earth* провоцирует появление настоящей массы материала, частично или полностью дублирующего источники, опубликованные разными университетами. Несмотря на классификацию по годам и инструмент *OCR*, эта масса легко дезориентирует исследователя. Хотя, разумеется, потеря пути тоже может привести нас к чему-то новому, в данном случае, к иллюстрациям, которые не были упомянуты в предыдущих исследованиях, поскольку небольшая группа иллюстраций в историографии буквально затмила все остальные. Наше представление о таких периодических изданиях, как

---

[45] Архив доступен по ссылке: https://archivesautonomies.org/ (дата обращения: 21.04.2018).

[46] Цит. по: Ventura G. The Digital Humanities and US Ethnic Periodicals // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, № 1. P. 1-2.

[47] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive. P. 21.

[48] Следует отметить, что такие онлайн-библиотеки чаще всего работают как сети архивов.

Mother Earth и *The Blast,* ассоциируется с обложками, созданными Робертом Майнором (1884-1952): «Золотое правило» («The Golden Rule» (илл. 7) в *The Blast*); Мэном Рай (1890-1976): «Война» («War» в *Mother Earth*); и анонимным автором, который проиллюстрировал обложку *Mother Earth* по мотивам сюжета об Адаме и Еве. Та же ситуация повторяется во французском журнале *La Plume* с обложкой Альфонса Мухи[49]. Это упрощение проистекает из отсутствия архивных исследований.

Итак, чтобы избежать преждевременных обобщений и формирования субъективных «канонов» в рамках изучения графики анархистских газет и журналов, необходимо обращать внимание на мало исследованные архивы в анархистской историографии, наподобие, например, архива фонда Государственной Публичной Исторической Библиотеки России (ГПИБ), где можно найти газету *Голос Труда*[50], издаваемую в Буэнос-Айресе и Нью-Юрке начала XX в. В первом случае, нас удивляет обложка 251-ого номера, проиллюстрированная Хуаном Антонио Баллестером Пеньей (илл. 8), являющимся забытым графиком в аргентинском модернизме, творчество которого, однако, представляет собой обязательную ступень для понимания воздействия иностранных художников на отечественную аргентинскую графику. Во втором случае, обнаруживаются две иллюстрации Роберта Майнора, опубликованные в номере от 16 февраля 1917 г. Нью-Йоркского *Голоса Труда*[51]. К тому же, каноническая иллюстрация Роберта Майнора «Золотое правило» была опубликована в 1917 г. в газете *Коммуна* Органа Федерации Петроградских Анархистов-Коммунистов (илл. 9), что позволяет рассмотреть ее в совершенно новой перспективе, а именно с точки зрения иконографической миграции образов. Последнюю упомянутую газету можно найти в фондах «Вольных Архивов».

Такие мало исследованные архивы принадлежат главным образом самоуправляемым фондам, которые способствуют созданию свободного потока анархистской периодики. Следует упомянуть «Цифровую Газетную Библиотеку Факел»[52] («Hemeroteca Digital Antorcha», существует с 2005 г.), посвященную анархистской газетной культуре в Аргентине. Автор этой библиотеки – Омар Кортес сделал подробные указатели для более 300 газет и 7 бюллетеней (только в случае газеты *La Antorcha*), дигитализированных на основе микрофильма. Колоссальный труд О. Кортеса охватил классификацию около 23 периодических изданий и

[49] Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в.

[50] Фонд доступен по ссылке: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9347-elektronnaya-biblioteka-gpib (дата обращения: 22.06.2019).

[51] Майнор Р. Всеобщая стачка и Неосознанная мощь // Голос труда. Vol. 6, № 125. URL: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/23693-125-16-fev (дата обращения: 14.10.2020).

[52] Фонд доступен по ссылке: http://www.antorcha.net/ (дата обращения: 15.10.2018).

документов, опубликованных с 1810 г. вплоть до 1982 г. в Аргентине и Мексике. Среди них выделяются газеты *La Protesta* и *Regeneración*. В том же ряду находится Библиографический Фонд «Cedall» («Центр Антиавторитарной и Либертарианской документации», с 2004 г.)[53], основанный благодаря пожертвованиям печатных материалов частными лицами. В этом фонде выделяются архивы испанских газет *Tierra y Libertad* и *La Tramontana*. Цифровая платформа «Либертарианской Аргентинской Федерации»[54] предоставляет доступ к таким важнейшим анархистским публикациям, как журнал *La Campana de palo* и *Ideas y Figuras*, посвященным проблемам искусства, литературы, театра и музыки, и газета *Acción Libertaria*, среди многих других. В Аргентине тоже выделяются «Центр документации и исследований культуры левых» (CeDInCi)[55] и «Исторический архив аргентинских журналов»[56] («Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas»). В случае Бразилии привлекает к себе внимание исследователя «Центр документации и памяти»[57] («Centro de Documentação e Memória – CEDEM»), принадлежащий Государственному университету Сан-Паулу. Можно выделить два цифровых фонда в Колумбии[58] и Перу[59], основанных в 2019 г., в которых особый интерес проявляется к сбору визуального материала анархистской прессы, что выражается в наличии специальной ссылки, посвященной распространению графического искусства. В Швеции выделяется «Архивы и библиотека рабочего движения»[60] («Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek»).

Вышеупомянутый цифровой фонд «Ricardo Flores Magón» (существует с 2007 г.) содержит в себе ценные сборники публикаций не только из Мексики, но и из Испании, США, Кубы, Панамы, Аргентины, Коста-Рики и Уругвая, особенно такие, которые издавали специальные номера в связи с Мексикой и мексиканским анархистом-мучеником – Рикардо Флоресом Магоном. Вдобавок, следует отметить веб-сайт «Libcom»[61] («Libertarian communism», с 2003 г.), который задуман как «антиавторитарные ресурс и сообщество», где среди прочих можно найти североамериканскую газету *Revolt*. Наконец, хотя мы вынуждены опустить другие примеры,

---

[53] Фонд доступен по ссылке: http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203.htm (дата обращения: 25.12.2019).

[54] Фонд доступен по ссылке: http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones.html (дата обращения: 12.07.2020).

[55] Фонд доступен по ссылке: https://cedinci.org/category/americalee/ (дата обращения: 10.12.2018).

[56] Фонд доступен по ссылке: https://ahira.com.ar/revistas/nervio/page/4/ (дата обращения: 20.02.2019).

[57] Фонд доступен по ссылке: https://www.cedem.unesp.br/ (дата обращения: 11.06.2021).

[58] Фонд доступен по ссылке: https://archivoanarquistadecolombia.blogspot.com/2019/02/presentacion-archivo-del-anarquismo-en.html (дата обращения: 02.01.2020).

[59] Фонд доступен по ссылке: https://anarquismoperu.noblogs.org/post/category/imagenes/ (дата обращения: 11.01.2020).

[60] Фонд доступен по ссылке: https://www.arbark.se/sv/ (дата обращения: 16.05.2020).

[61] Фонд доступен по ссылке: https://libcom.org/library (дата обращения: 20.01.2019).

необходимо выделить платформу «Lidiap: List of Digitized Anarchist Periodicals» («Библиотека Свободы», с 1993 г.)[62], являющуюся ценной сетью архивных материалов для исследования международной революционной газетной культуры с XIX в. по сей день. Существуют и платные доступы к архивам, например: «Brill's Latin American Anarchist and Labour Periodicals Online» и «Russian Anarchist Periodicals of the Early 20th Century collections»[63]. В свою очередь, историк анархизма Дан Уорд создал (и управляет им) веб-сайт «Anarchy Archives»[64]. В тот же ряд следует поставить «Собрание им. Аллана Антлиффа», включающее личную коллекцию искусствоведа, существующую в рамках «Анархистского Архива» Викторианского университета[65].

Возвращаясь к Международному Институту Социальной Истории в Амстердаме, необходимо упомянуть знаменитое открытие. Речь идет о так называемых «Амстердамских коробках», которые содержат сотни документов, в том числе фотографии, принадлежавшие «Национальной конфедерации труда Барселоны» («CNT», «Confederación Nacional del Trabajo de Barcelona») и «Иберийской Анархистской Федерации» («FAI», «Federación Anarquista Ibérica»). После долгого путешествия по Парижу, Харрогейту и Оксфорду 48 коробок прибыли в 1947 г. в Амстердам. Затем они были «закрыты до смерти Франсиско Франко, и только в 1980-х гг. их материалы были инвентаризированы. Однако фотографический материал из «Внешнего Пропагандистского Бюро» («Oficinas de Propaganda Exterior» – FAI») оставался практически не доступным вплоть до 2016 г., когда была проведена его инвентаризация и он открылся для публики»[66]. В этих коробках исследователь Альмудена Рубио нашла огромное количество неопубликованного материала фотографов Маргарета Михаэлиса и Кати Хорны, которые работали в контексте анархистского движения в Барселоне во время Гражданской Войны в Испании.

Нецентрализованное хранение, и, следовательно, интернационализация архива (или архивов) анархизма проливают свет на необходимость исследовать проблему графики анархистской газетной культуры на основе трансграничного измерения, отказываясь от изучений сугубо местных творческих явлений. Графический образ позволяет рассмотреть в исследованиях разные тенденции, языки и группы, ранее дискриминируемые доминирующей историографией анархизма. Наш поиск напоминает археологические раскопки, открывающие коррозированные

---

[62] Фонд доступен по ссылке: http://www.bibliothekderfreien.de/lidiap/eng/ (дата обращения: 22.09.2018).

[63] Zimmer K. Archiving the American Anarchist Press: Reflections on Format, Accessibility, and Language. P. 10.

[64] Фонд доступен по ссылке: http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/ (дата обращения: 05.01.2019).

[65] Фонд доступен по ссылке: https://www.uvic.ca/library/featured/collections/anarchist/index.php (дата обращения: 23.09.2020).

[66] Rubio Pérez A. "Las cajas de Ámsterdam": Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI // Historia Social. 2020. №. 96. P. 22.

образы, *образы-руины* того, что считалось бесследно погибшим. Такие графические следы представляют собой автономное эстетическое явление, которое можно попытаться понять не в аспекте искусства, входящего в институциональное пространство музея или академии, а в аспекте творчества, входящего в повседневное пространство человека, в фиксировавшую особенности мировоззрения современности газетную культуру, а после оседающего в архивах, которые, таким образом, сохраняют силу и энергию определенного *утопического* проекта, по сей день все еще актуального.

1.2. Место анархизма в истории искусства авангарда рубежа XIX-XX вв.[67]

Нынешний интерес к архивам классического анархизма (XIX-XX вв.) в научной среде последних четырех десятилетий совпадает с возникновением историографических тенденций. В этом контексте искусствоведение занимает значительное место. В 1897 г. историк М. Неттлау признал «силу либертарианского и революционного движения, которая двигает науку, литературу и искусство»[68]. В том же ряду в первой половине XX в. стоят работы критиков искусства Ф. Фенеона и Г. Рида, которые предвосхищают становление направлений изучения анархизма в современном искусствоведении.

Более полувека спустя публикуется сборник «The Continuum Companion анархизму» («The Continuum Companion to Anarchism»), который объединяет самые актуальные дискуссии по поставленной теме в англоязычной научной среде. В нем редактор Р. Кинна систематизирует задачи, которые ставит перед собой современное исследование по анархизму, освещая контакт с историей искусства как одну из главных проблем изучения. Нельзя не согласиться с мнением редактора о том, что диалог с анархизмом противостоит мейнстримовским направлениям искусствоведения, немалой группе специалистов, не признающих решающую роль анархизма на культурно-художественном пространстве XIX-XX вв.[69]

---

[67] Предварительная версия этого параграфа была опубликована диссертантом в виде статьи под названием «Искусство и анархизм: взгляды на художественное пространство рубежа XIX-XX вв.». В этом параграфе расширяются и актуализуются аргументы и положения, изложенные в опубликованном материале. См.: Velásquez Sabogal P. M. Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 31. P. 66-79.

[68] Nettlau M. Bibliographie de l'anarchie. Préface de Élisée Reclus. Bruxelles/Paris : Temps nouveaux/P.-V. Stock, 1897. P. 225.

[69] Kinna R. Introduction // The Continuum Companion to Anarchism. P. 3-38.

В этом списке числится статья «Анархизм и история искусства: методологии восстания» искусствоведа Аллана Антлиффа[70], опубликованная в названном выше сборнике. В ней обсуждается маргинальное место анархизма в искусствоведении, в котором, в большой мере, «марксистско-ориентированные искусствоведы»[71] препятствуют восприятию и изучению диссидентских подходов к искусству. Хотя в 1935 г. марксистский автор М. Шапиро выделяет не только тему острова «Гранд-Жатта» (1884-1886) в связи с проблемой социальных классов, но и анархизм как общую идеологию круга Жоржа Сёра, проблема не развивается ученым далее в глубину[72]. В последующих его статьях анархистская идеология больше не фигурирует. А. Антлифф предлагает приняться за формирование «анархистской истории искусства», позволяющей предупреждать авторитарные направления анализа и интерпретации в пользу методологического обновления[73]. Мы можем проследить такой процесс со второй половины XX в. до наших дней.

Несколько авторов осуществляли своего рода эклектическое изучение. Примерами этому являются панорамные перспективы рассмотрения анархистской эстетики от европейских авангардов до современных активистских групп из Мексики, Дании, США и Аргентины[74] от Парижской коммуны (на примере Гюстава Курбе) вплоть до падения Берлинской стены (в свете творчества Ричарда Мока)[75], а также исследование о принятии анархизма в теории искусства[76]. Чуть более сфокусированными являются исследовательские вторжения Дэвида Сона в отношения анархистов и художников на Монмартре, с выделением фигур А. Тулуз-Лотрека и О. Уайльда[77]. В русскоязычной историографии следует отметить статью «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых» Л. М. Геллера, первые две части которой автор

---

[70] Antliff A. Anarchism and Art History: Methodologies of Insurrection // The Continuum Companion to Anarchism. P. 72-85.

[71] Ibid. P. 73.

[72] Schapiro M. Seurat and ‘La Grande Jatte’ // Columbia Review. 1935. № 17. P. 9-16.

[73] Antliff A. Anarchism and Art History: Methodologies of Insurrection.

[74] 1) Realizing the Impossible: Art against Authority / ed. J. McPhee, E. Reuland. San Francisco: AK Press, 2008; 2) Schleuning N. Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation. New York: Minor Compositions, 2013.

[75] Allan A. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.

[76] 1) Scholz D. Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie, 1840–1920. Berlin: Reimer Verlag, 1999; 2) Cohn J. Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics and Politics. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.

[77] Sonn D. Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

посвящает проблеме анархизма в широкой культурно-художественной панораме европейского модернизма, останавливаясь в следующих разделах на русском авангарде[78].

Одним из первых авторов, затрагивающих место анархизма в культурно-художественном пространстве рубежа XIX-XX вв., является французский историк Андре Реслер. Речь идет о коротком трактате «Анархистская эстетика» (1973), в котором дается обобщение теоретико-философских принципов, посредством которых П.-Ж. Прудон, Л. Н. Толстой, Рихард Вагнер, Оскар Уайльд, Жорж Сорель, М. А. Бакунин, Уильям Годвин, П. А. Кропоткин, Ф. Ницше и Рудольф Рокер обращались прямо или косвенно к проблематике искусства, его социальному назначению и революционному потенциалу, рассматриваемому в эстетическом аспекте[79]. Концепции всех ученых из этого списка обсуждались в работах последующих авторов, что создало некий теоретический канон в изучении контактов анархизма и искусства[80].

Автор идентифицирует две тенденции, свойственные анархистской эстетике. С одной стороны, «индивидуалистическая» тенденция, в которой «возвышаются творческие способности и энергии путем оригинальности индивида». С другой стороны, «коллективистская или коммунистическая» тенденция, выступающая за «творческую силу коллектива или народа»[81]. Хотя они взаимно противоположны, обе опираются на основу «антиавторитарного искусства»[82]. Семь лет спустя в 1979 г. в ответ на А. Реслера, критик Майкл Скривенер выделяет три аспекта анархистской эстетики: «художественная автономия» (в соответствии с первой тенденцией А. Реслера), «социальный идеал неотчужденного искусства», «искусство как социальная критика»[83], совпадающие с коммунистической тенденцией. В соответствии с этим, в 1981 г. историк Лили Литвак признает, что в испанской либертарианской эстетике «возвышается индивидуализм, но одновременно такая эстетика представляет собой носителя коллективной чувствительности»[84]. А. Реслер, в свою очередь, опубликовал еще одну статью, посвященную

---

[78] Геллер Л. М. Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых // Братья Гордины. Анархия в мечте: Публикации 1917–1919 годов / сост., подг. текстов и коммент С. Кудрявцева; статья Л. М. Геллера. М.: Гилея, 2019. С. 341-445.

[79] Reszler A. L'esthétique anarchiste. France: Presses universitaires de France, 1973. См. также: Reszler, A. La estética anarquista / tr. del Francés Á. Medina de Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

[80] Мышление теоретиков, критиков и интеллектуалов выдающейся траектории в анархистской среде рубежа веков, таких как Карл Эйнштейн и Хосе Мария Варгас Вила, было маргинализировано. О чем свидетельствует крайне малое количество литературы о них.

[81] Reszler A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics // Diogenes / tr. S. Pleasance. 1972. Vol. 20, № 78. P. 52.

[82] Reszler A. L'esthétique anarchiste. P. 8.

[83] Scrivener M. The Anarchist Aesthetic // Black Rose. 1979. Vol. 1, № 1. P. 7.

[84] Litvak L. La Mirada Roja. P. 10.

представлению об анархистской эстетике П. А. Кропоткина[85]. Публикации этого французского историка стали одними из самых цитируемых в дальнейших исследованиях.

Подобный дуализм анархистской эстетики, установленный предыдущими авторами, подготовил почву для изучения плюральной миграции политических и эстетических ценностей между политическим и художественным авангардами начиная с первой половины XIX в. Политические ценности анархизма интерпретировались как эстетика, присущая формированию и развитию движений художественного авангарда. В 1960-х гг. два автора освещают эту проблему. В своей «Теории авангарда» (1962) теоретик Ренато Поджоли утверждал, что «единственной вездесущей или повторяющейся политической идеологией в авангарде является наименее политическая или наиболее антиполитическая из всех: либертарианство и анархизм»[86]. А искусствовед Эгберт Дональд прослеживает эту взаимосвязь начиная с утопического социализма первой половины XIX в., через встречу между П.-Ж. Прудоном и Густавом Курбе в середине XIX в., до вспышки таких движений, как символизм, неоимпрессионизм, кубизм, а также ранний футуризм и мексиканский авангард накануне победы фашизма и большевизма[87].

Наиболее общий взгляд на становление и развитие искусства рубежа веков через призму анархизма дает историк Дэвид Вейр в труде «Анархия и культура: эстетика и политика модернизма»[88] (1997). Здесь автор дает полемическую интерпретацию модернизма как результата миграции политических ценностей анархо-индивидуализма в эстетические ценности. Иными словами: «провал анархизма обеспечил успех модернизма», поскольку «ряд художников … дали эстетическое выражение политическим принципам»[89]. Эта интерпретация основывается на разрушительной критике социальных структур и возвышении радикального и нигилистического эгоизма у философа анархо-индивидуализма Макса Штирнера, которые уступают место «эстетическому индивидуализму» и «стилистической фрагментации»[90]. Несмотря на то, что под лупой Мэтью Арнольда такой процесс предполагает вторжение хаоса (анархии) в порядок (культуру)[91], подобная атомизация устанавливается как общий признак «духа современности». Согласно Д. Вейру, модернизм как наследник анархизма опирается на два

---

[85] Reszler A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics.

[86] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde / tr. from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. P. 97.

[87] Donald E. The idea of *Avant-Garde* in art and politics // Leonardo. 1970. Vol. 3, № 1. P. 75-86.

[88] Weir D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997.

[89] Ibid. P. 158.

[90] Ibid. P. 169-177.

[91] Matthew A. Culture and Anarchy. New York: Oxford University Press, 2006.

противоположных импульса, а именно романтизм и эпоху просвещения. Художник авангарда возникает из этого противоречия между разрушительной и созидающей задачами. Несмотря на то, что автор успешно излагает проблему взаимосвязи политики и эстетики рубежа веков с точки зрения литературы, театра, изобразительного искусства, немало исследователей критикуют факт того, что Д. Вейр ограничивает обсуждение модернизма с точки зрения политики анархо-индивидуализма, интерпретируя последний в исключительно эстетическом ключе. Нам особенно интересно включение таких анархистских периодических изданий, как *La Révolte*, *L'En dehors*, *Le Pére Peinard* и *Revue Anarchiste*, в его анализ эстетики модернизма.

В том же ряду стоит исследование А. Антлиффа под названием «Анархистский модернизм: искусство, политика и первый североамериканский авангард» (2001). В нем искусствовед развивает гипотезу о том, что модернизм в США основывался на философии таких авторов, как Макс Штирнер, М. А. Бакунин и Фридрих Ницше, чьи тезисы в пользу возвышения индивидуума и его освобождения из пут условностей старого общества способствовали возникновению модернизма в США как восстания против академизма, а, следовательно, как импульса к инновациям, связанным с «формой альтернативных выставочных пространств, политизированной арт-критикой и слиянием художественного производства и социальной революции»[92]. Можно сказать, что, подобно Д. Вейру, А. Антлифф считает, что анархо-индивидуализм во главе с М. Штирнером является основой модернизма в США, способствуя «художественному освобождению» индивида и его дальнейшему отказу от авторитета академии, традиции и социума. Здесь интерпретация А. Антлиффа близка к «анархистской эстетике» А. Реслера, опирающейся на антиавторитарный потенциал искусства. Именно поэтому в обсуждении анархистского модернизма у североамериканского искусствоведа можно идентифицировать два момента. С одной стороны, эстетическое освобождение художника посредством жанрово-стилистических и тематико-иконографических экспериментов в соответствии с авангардными эстетиками, на примере творчества Роберта Генри, Джорджа Беллоу, Бена Бенна, Ман Рэя, Абрама Валковица, Рокуэлла Кента, Адольфа Вольфа и Елие Надельмана, а также таких критиков и писателей, как Джон Вайщзель («космизм»), Хатчинс Хэпгуд, Леонард Эбботт, Андре Тридон и Ананда Кумарасвами. А с другой, искусство как средство социальной критики в свете карикатур и иллюстраций в периодических публикациях, с уделением особого внимания творчеству Р. Майнора и графическим образам вышеназванных модернистских художников, опубликованным в анархистской периодике США начала XX в. Важно отметить, что в исследовании А. Антлиффа такая анархистская периодика, как *Revolt*, *Mother Earth*, *The Blast*, *The Mother School journal*, *TNT*, *Golos truda*, *Blast*, *The Egoist*, *The Little*

[92] Antliff A. Anarchist Modernism. P. 216.

review, Revolutionary Almanac, играет первостепенное место в реконструкции анархистского модернизма.

Здесь мы склонны обращаться к позиции искусствоведа Патриции Лейтен в ее книге «Освобождение живописи: модернизм и анархизм в довоенном Париже» (2013), где она предлагает обновленное толкование модернистской живописи, уделяя особое внимание анархизму как двигателю «политик формы»[93], способствующих восстанию против буржуазных ценностей. Подобно А. Антлиффу, П. Лейтен затрагивает роль анархизма в сложении модернизма не только в свете авангардных эстетик живописи, но и малоисследованного производства политико-сатирических иллюстраций в радикальной французской прессе начала XX в. Согласно автору, такие анархистские периодические издания, как *L'Assiette au beurre*, *La Voix du peuple* и *Les Temps nouveaux*, представляли собой двигательную силу формирования жанрово-стилистических инноваций, то есть территорию политической карикатуры, работающей на пользу освобождения живописи в рамках кубизма (Хуан Грис), фовизма (Кес ван Донген, Морис де Вламинк и Андре Дерен) или абстракционизма (Франтишек Купка). По словам автора, «политические карикатуры сами по себе могли бы предложить формальные средства, с помощью которых можно превратить живопись в оружие авангардизма»[94]. В этом смысле взгляд П. Лейтен восстанавливает место графического искусства авангардных художников в развитии модернизма, демонстрируя прямую связь между ними и деятелями, философией, направлениями и практиками анархизма. Вместе с тем способ действия экспериментов в области политической карикатуры в реализации освобождения живописи остается неясным. В дополнение можно отметить, что на иконографические интерпретации этого автора следует опираться с осторожностью, как об этом предупреждает искусствовед Е. В. Клюшина в случае участия художника К. ван Донгена в журнале *L'Assiette au beurre*[95]. Важно отметить, что в отличие от А. Антлиффа, П. Лейтен надолго останавливается на визуальных материалах радикальных журналов, сделав свой анализ методологическим примером для дальнейших исследований в этой области.

В выше названной книге П. Лейтен знакомит нас со своим представлением о творчестве П. Пикассо, уже изложенным ею в труде «Переустройство Вселенной: Пикассо и анархизм, 1897–1914 гг.» (1989). Автор пересматривает интерпретацию социально-политических влияний со стороны левых движений Барселоны и Парижа на довоенное творчество испанского художника,

---

[93] Leighten P. The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris. Chicago/London: The University of Chicago Press. 2013. P. 177.

[94] Ibid. P. 48.

[95] Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в.

уделяя особенное внимание картине «Авиньонские девицы» (1907), воспринимаемой как теракт против традиции и буржуазного самодовольства[96]. Трактовка данной картины как прямого действия в духе анархизма, так и антиколониального манифеста освещает попытку П. Лейтен соединить радикальные эстетики и радикальную политику в контексте модернизма на примере художественного авангарда и анархизма.

Исследование взаимосвязей движений художественного авангарда и анархизма занимает первостепенное место в современном искусствоведении. Об этом свидетельствует сборник статей «Анархизм и авангард: радикальное искусство и политика в перспективе»[97] (2019) под редакцией историка Каролин Козух. Этот сборник включает в себя самые актуальные дискуссии по поставленной теме в свете таких движений, как декадентство, символизм, фовизм, дадаизм и неоимпрессионизм. Статьи принадлежат десяти авторам, в том числе уже упомянутым Д. Вейру и П. Лейтен, для которых «антиавторитаризм» служит основой для возникновения общего мировоззрения как для анархистов разных тенденций, так и для художников-авангардистов. Кроме обновляющего обсуждения в рамках анархистской идеологии фигуры Вальтера Беньямина и концепции «теократического анархизма» (Габриэле Герра), а также фигуры анархистского писателя Густава Ландауэра в связи с еврейской традицией (К. Козух), остальные анализы дополняют уже существующую литературу, написанную теми же авторами сборника или другими специалистами. Достаточно вспомнить одну из статей для сборника – «Политика техники: фовизм и анархистский индивидуализм»[98], написанную П. Лейтен на основе ее обсуждения творчества К. ван Донгена, М. де Вламинка и А. Дерена в ее книге «Освобождение живописи» (2013). В рамках сборника автор не только добавляет ссылку на кратковременную связь Анри Матисса с анархизмом, но и подчеркивает уже названные ею индивидуалистское (анархо-индивидуализм М. Штирнера), антиколониальное, антимилитаристское и антибуржуазное измерения фовизма. Здесь также стоит отметить, что изучение диалогов между фовизмом и анархизмом ограничивается исследованием уже упомянутого искусствоведа.

Что касается рассмотрения символизма, в сборнике выделяется статья под названием «Символистское движение: анархизм и авангард во Франции эпохи Fin de Siècle»[99] Ричарда Шрайока. Размышления этого автора отсылают нас к прежним статьям «Малларме и поэтика

---

[96] Цит. по: Leighten P. Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 89.

[97] Kosuch C. Introduction // Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch. Brill: Leiden, 2019. P. 1-9.

[98] Leighten P. A Politics of Technique: Fauvism and Anarchist Individualism // Anarchism and the Avant-Garde. P. 70-98.

[99] Shryock R. The Symbolist Movement: Anarchism and the Avant-Garde in *Fin de Siècle* France // Anarchism and the Avant-Garde. P. 13-36.

взрыва»[100] Патрика МакГиннесса и «Искусство и анархия во времена символизма: Малларме и его литературная группа»[101] Тьерри Роджера. Авторы подробно останавливаются на взаимодействии анархизма и символизма, учитывая роль не только поэтов Стефана Малларме, Лорана Тайада и Поля Адама, но и анархистской и символистской прессы (*Entretiens Politiques et littéraires*, *La Revue blanche* и *La Plume*), способствующей потоку идей в обоих направлениях на фоне так называемой «эпохи терактов» в Париже. Неслучайно авторы выделяют анархо-индивидуализм М. Штирнера как мост между обоими движениями, посредством которого связываются радикальные поэтики и радикальные политические тенденции. «Динамит» на языке символистов отвечает взаимностью анархистским терактам. Вместе с тем, как справедливо отмечает Р. Шрайок, политика анархизма не воздействует на эстетику символизма. Размышляя в том же русле, Беренис Розенталь проливает свет на «мистический анархизм»[102] (рожденный в символическом кружке Санкт-Петербурга во главе которого стояли поэты Г. И. Чулков и В. И. Иванов), трактующийся им как ответ на сложившуюся политическую ситуацию после революции 1905 г. В этом контексте литературовед выделяет такие периодические публикации, как *Вопросы жизни* и *Факелы*. Тема анархо-символизма особенно важна для настоящей диссертации, в которой затрагиваются ключевые аспекты двух проблем, берущих корни во взаимодействии анархизма и символизма. С одной стороны, образ бомбы и ее символическое переосмысление как газеты, книги или картины (см. четвертую главу); с другой стороны, трактовка образа анархиста как святого и Мессии (см. третью главу).

В своей статье «Декадентский анархизм, анархический декаданс: противоречивые культуры, взаимодополняющая политика»[103] Д. Вейр, достаточно близко к движению символизма, освещает на стыке анархизма и декадентства «определенное превращение анархических политических ценностей в декадентское эстетическое выражение»[104], что прямо напоминает тезисы этого автора в выше упомянутой книге его авторства «Анархия и культура» (1997). Однако, среди материалов для сборника «Анархизм и авангард» (2019) наше внимание сосредоточивается на анализе дадаизма через призму анархизма, о чем размышляет Даниэла

[100] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion // MLN. 2009. № 124. P. 797-824.

[101] Roger Th. Art and anarchy in the Time of Symbolism: Mallarmé and his literary group // Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique. 2016. № 9. P. 58-81.

[102] Rosenthal B. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review. 1977. Vol. 36, № 36. P. 608-627.

[103] Weir D. Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory Cultures, Complementary Politics // Anarchism and the Avant-Garde. P. 129-152.

[104] Ibid. P. 129.

Падулароса в своей статье «Анти-Арт? Дада и анархия»[105]. Мысли этого автора удачно дополняют уже ратифицированные подходы Хуберта Ван ден Берга («Авангард и анархизм: Дада в Цюрихе и Берлине», 1999)[106], Терезы Папаниколас («Анархизм и появление парижского дадаизма: искусство и критика, 1914–1924 гг.», 2010)[107], Роджера Фарра («Поэтическая лицензия: Хуго Балль, анархистский авангард и мы», 2010)[108] и Лорана Маргартин («Дада или безумный компас анархизма», 2013)[109]. Общепринято, что подобно символизму контакт между дадаизмом и анархизмом происходит в процессе освобождения языка, на примере «стихотворения-взрыва»[110]. Согласно авторам, радикальный импульс дадаизма уходит своими корнями не только в анархо-индивидуалистическую тенденцию, но и в немецкий романтизм и идеализм. Более того, дадаизм трактован как движение в поиске как «политической или социальной», так и «духовной или внутренней» свободы, опирающейся на своего рода религиозный и либертарианский импульсы[111]. Невозможно не указать на согласие среди авторов в том, что фигура и философия М. А. Бакунина стали основой для формирования эстетики дадаизма, на примере формулы «творческого разрушения», являющейся ключевой проблемой для творчества Хуго Балля. На наш взгляд, данная формула, переведенная с политики в эстетику, представляет особенный интерес относительно анализа концепции анархистского насилия в свете образа бомбы, что будет подробно освещено в четвертой главе настоящей диссертации.

Формула «творческого разрушения» также отсылает нас к месту анархизма в сложении итальянского футуризма, являющегося одной из лакун сборника «Анархизм и авангард» (2019). В современном искусствоведении выделяются исследования Гюнтера Бергхауса («Футуризм и политика: между анархистским восстанием и фашистской реакцией, 1909-1944 гг.», 1996)[112], Эстеры Мильман («Футуризм как скрытая парадигма художественного активизма и практического анархизма», 1996)[113], Лауры Иотти («Футуристы и анархисты: от основания

---

[105] Padularosa D. Anti-Art? Dada and Anarchy // Anarchism and the Avant-Garde. P. 99-126.

[106] Van den Berg H. Avant-Garde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999.

[107] Papanikolas Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914–1924. Farnham: Ashgate, 2010.

[108] Farr R. Poetic License: Hugo Ball, the Anarchist Avant-garde, and Us // A Creative Passion: Anarchism and Culture / ed. R. Shantz. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 15-29.

[109] Margantin L. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme // Lignes. 2013. № 16. P. 148-159.

[110] Ibid. P. 153.

[111] Padularosa D. Anti-Art? Dada and Anarchy // Anarchism and the Avant-Garde. P. 99.

[112] Berghaus G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Oxford: Berghahn Books, 1996.

[113] Milman E. Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism // South Central Review. 1996. Vol. 13, № 2/3. P. 157-179.

футуризма до вступления Италии в Первую мировую войну, 1909-1915 гг.», 2010)[114] и Альберто Чампи с его основополагающим трудом «Футуристы и анархисты, какие отношения?: от первого манифеста до Первой мировой войны и окрестностей, 1909-1917 гг.» (1989)[115]. В историографии по поставленной теме подчеркиваются анархо-индивидуализм и анархо-синдикализм как движущие силы формирования идеологической основы раннего итальянского футуризма, на примере таких авторов, как М. Штирнер, Ф. Ницше, А. Бергсон и Ж. Сорель, теории которых способствуют культу агрессии и возникновению обновляющих творческих формул.

В связи с этим невозможно не цитировать статью «“Красота и необходимость насилия”: Мифопоэтика раннего футуризма»[116] (2015) искусствоведа Е. А. Бобринской, посвященную обсуждению «мифологии толпы и мифологизации насилия», приводящих к актуализированному толкованию футуризма как в Италии, так и в России накануне Первой мировой войны. Взаимодействие анархизма и футуризма особенно важно в рамках анализа четвертой главы данной диссертации, посвященной особенностям представления образов толпы и баррикады в анархистской печатной культуре, с уделением особого внимания авангардному искусству с учетом футуризма и экспрессионизма. Как демонстрирует Альберто Чампи, слияние футуризма и анархизма происходит в большей степени в рамках таких анархистских периодических изданий, как *La Rivolta*, *La Sciarpa Nera*, *La Questione Sociale*, *La Barricata* и *Iconoclasta!*, для которых такие художники-футуристы, как Карло Карра и Виргилио Гоццоли выступили в качестве иллюстраторов, писателей и даже редакторов. Данная диссертация рассматривает и расширяет толкование иконографии, возникающей из плодотворного контакта между обоими «измами» на основе размышления о насилии.

Исследование дадаизма и итальянского футуризма в свете анархизма неизбежно отсылает к проблеме идеологии русского авангарда. Изданная в 2012 г. работа «Эстетика анархии: искусство и идеология раннего русского авангарда», написанная искусствоведом Н. А. Гурьяновой, восстанавливает ранний русский авангард как независимое движение, имеющее свою собственную идеологию, вдохновленную философией анархизма. По словам автора, русский авангард в период с 1910 по 1918 г. – это «искусство без законов», основанное на

---

[114] Iotti L. Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all’ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 – 1915) // Carte Italiane. 2020. Vol. 6. P. 69-95.

[115] Ciampi A. Futuristi e anarchici, quali rapporti?: Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917). Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989.

[116] Бобринская Е. А. “Красота и необходимость насилия”: Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. № 1-2. С. 194-215.

«принципе свободы творчества»[117] и «онтологической анархии», связанной с понятием «деконструкции»[118]. Отсюда понятны эклектизм и многомерность практик и направлений раннего русского авангарда в отличие от искусства 1920-х гг. Нам представляется особенно интересным интерпретация не только принципов организации художников-авангардистов по модели профсоюза анархо-синдикалистской тенденции, но и анализ автором газеты *Анархия* (1917-18), принадлежащей Московской федерации анархистских групп, как платформы для слияния радикальных политических тенденций и радикальных эстетик, газеты, в которой среди прочих сотрудничали А. М. Ган, Н. А. Удальцова, К. С. Малевич, А. М. Родченко, О. В. Розанова[119].

В своей книге «Анархизм и искусство авангарда» (2021) О. Д. Буренина-Петрова также подчеркивает ключевую роль газеты *Анархия* «не только в политической и идеологической жизни постреволюционной Москвы, но и в движении художественного авангарда»[120]. Автор успешно анализирует воздействие анархизма на русский авангард первой половины XX в. и постсоветского периода в свете изобразительного искусства, литературы, театра, музыки и кино. Наше внимание больше всего привлекли к себе два момента. Во-первых, реконструкция теории и практики анархо-биокосмистов и их особого понимания тела в связи с космосом и бессмертием[121], что дополняет и обогащает наш анализ трактовки образа анархиста в третьей главе данной диссертации. Во-вторых, интерпретация «Черного квадрата» (1915) К. С. Малевича как «изобразительной парадигмы для анархизма в искусстве»[122], что будет кратко рассмотрено нами на примере образа черного флага анархистов в четвертой главе. Изучение черного флага продолжается в статье «Радикальный черный: к вопросу о семантике черного цвета в анархическом дискурсе»[123] М. Ю. Мартынова, который также анализирует взаимосвязь анархизма и раннего русского авангарда на основе изучения трений между «властью» и

---

[117] Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A.: University of California Press, 2012. P. 10-11.

[118] Ibid. P. 30-32.

[119] См. также: Gurianova, N. Malévich y la “Declaración de los derechos del artista” en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, № 4. P. 42-55.

[120] Буренина-Петрова О. Д. Анархизм и искусство авангарда. СПб.: ООО Издательский дом «Петрополис», 2021. С. 53.

[121] Там же. См. главу: Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархо-биокосмистов. См. также: Burenina-Petrova O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, № 5. С. 42-55.

[122] Там же. С. 80.

[123] Мартынов М. Ю. Радикальный черный. К вопросу о семантике черного цвета в анархическом дискурсе // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. № 4. С. 41-55.

«языком», уделяя особое внимание пананархизму, биокосмизму и К. С. Малевичу[124]. В итоге невозможно не назвать эссе «Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых» Л. М. Геллера, который идентифицирует три «вектора» анархизма в русском авангарде, а именно «утопию», «мистику и эзотерику» и «космическое измерение»[125], исследуя их действительные «панорамы» до и после революции.

Удивительно, что одной из лакун в сборнике «Анархизм и авангард» (2019) является исследование взаимодействия анархизма и экспрессионизма, в частности изучение плодотворной миграции между политическими и эстетическими ценностями посредством графики – ключевого средства для реализации социальной критики и жанрово-стилистических инноваций в творчестве художников-экспрессионистов. В историографии в целом отмечается малое внимание к данной проблеме. Можно назвать статью Артура Мицмана «Анархизм, экспрессионизм и психоанализ», в которой автор исследует философию Ф. Ницше, М. Штирнера и психоанализ Зигмунда Фрейда как почву, подготовившую взаимодействие анархистского и экспрессионистского мировоззрений[126]. Для нашего исследования особенно полезной оказывается глава «Экспрессионизм и деполитизированный анархизм: журналы *Revolution* и *Die Freie Straße*»[127] Хуберта Ван ден Берга. Автор освещает решающую роль немецкоязычной анархистской прессы в качестве почвы для интеграции обоих движений, в которой приняли участие деятели дадаизма и экспрессионизма. Во ведении к своей книге «Конец экспрессионизма: искусство и ноябрьская революция в Германии, 1918-1919 гг.» (1990) Джоан Вайнштейн также подчеркивает «любопытный синтез»[128] анархизма и экспрессионизма в «пространстве» журнала *Revolution*.

По тому же пути, но в аргентинском контексте Сильвия Долинко в своей статье «О традиции гравюры в Аргентине» (2016) раскрывает воздействие немецкого экспрессионизма (Кете Кольвиц, Георг Гросс и Франс Мазерель) на возникновение и развитие в Буэнос-Айресе начала XX в. искусства социальной критики в области графики, проливая свет на тематико-иконографические тенденции[129]. В статье «Творчество Франса Мазереля и его роль в сложении

---

[124] Мартынов М. Ю. Язык и власть. Анархические практики русского художественного авангарда // Сборник матице српске за славистику. 2013. № 84. С. 159-173.

[125] Геллер Л. М. Анархизм, модернизм, авангард, революция. О братьях Гординых. С. 354.

[126] Mitzman A. Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. № 10. P. 77-104.

[127] Van den Berg H. Expressionismus und entpolitisierter Anarchismus: die Zeitschriften Revolution und Die Freie Strasse // Avant-Garde und Anarchismus. S. 108-156.

[128] Weinstein J. The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. P. 17.

[129] Dolinko S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina // Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. 2016. s.p. URL: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472 (дата обращения: 15.11.2020).

графики аргентинского модернизма»[130] (2020), написанной автором диссертации в соавторстве с его научным руководителем искусствоведом А. В. Морозовой, развернуто обсуждение проблемы взаимодействия анархизма и экспрессионизма в свете творчества Ф. Мазереля в контексте аргентинской анархистской прессы. Эта статья послужила основой для реконструкции во второй главе настоящей диссертации панорамы «трансатлантического модернизма», развивавшегося на основе взаимодействия между Аргентиной и Бельгией и проанализированного на примере творчества графиков Ф. Мазереля, А. Дэненса, Х. А. Баллестера и В. Ребуффо, что помогает осветить еще не исследованные аспекты поставленной темы. Более того, в третьей и четвертой главах мы затрагиваем такие малоизвестные иллюстрированные немецкие анархистские газеты, как *Freie Jugend* и *Junge Anarchisten*, в которых сотрудничали редкие художники-графики, тесно связанные с экспрессионизмом.

Наивысшей точки развитие контактов между анархизмом и движениями авангарда в рамках радикальной газетной культуры достигает в неоимпрессионизме. В своей статье «Анархизм, география и живопись: Элизе Реклю и социальное искусство»[131] для сборника «Анархизм и авангард» (2019) Федерико Ферретти затрагивает воздействие таких анархистов-географов, как Э. Реклю и П. А. Кропоткин, на художников неоимпрессионизма. Взаимодействие обоих движений также привлекло внимание таких авторов, как историки Джон Хаттон («Неоимпрессионизм и поиск твердой почвы: искусство, наука и анархизм в конце XIX в. во Франции», 1994)[132] и Робин Рослак («Неоимпрессионизм и анархизм во Франции эпохи Fin de Siècle. Живопись, политика и пейзаж», 2007)[133]. По мнению первого автора, научно-социальные теории и методические формулы творчества такого художника, как Поль Синьяк, отвечают политическому идеалу, возникающему из концепций анархо-коммунизма. Робин Рослак спорит с ним и дополняет мысль Дж. Хаттона, затрагивая разные научные направления рубежа веков: такие, как атомизм, эволюционизм, позитивизм и органицизм в связи с научно-социальным направлением неоимпрессионизма путем интерпретации темы пейзажа, чье экологическое измерение анализируется им в свете географических и утопических постулатов П. А. Кропоткина и Е. Реклю. Следует отметить, что не только живопись неоимпрессионизма интерпретируется как

---

[130] Морозова А. В., Веласкес С. П. Творчество Франса Мазереля и его роль в сложении графики аргентинского модернизма // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 225–250.

[131] Ferretti F. Anarchism, Geography and Painting: Élisée Reclus and Social Art // Anarchism and the Avant-Garde. P. 223-249.

[132] Hutton J. Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de Siècle France. Baton Rouge/LA: Louisiana State University Press, 1994.

[133] Robyn R. Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape. Aldershot: Ashgate, 2007.

эстетическая эквивалентность политических тенденций анархизма, но и самая концепция «декоративного искусства» П. Синьяка трактуется как вид социально ориентированной эстетики. Невозможно не указать на солидарность авторов в мысли о том, что анархистская пресса (*Les Temps nouveaux*, *La Sociale*, *Le Libertarie*, *Le Père Peinard*, *Almanach du Père Peinard*, *L'Assiette au beurre*, *L'En dehors* и *La Voix du Peuple*) служила местом сотрудничества между такими художниками, как Камиль и Люсьень Писсарро, П. Синьяк, Максимилиан Люс и другие, участвовавшими в их подготовке к изданию в качестве иллюстраторов или спонсоров. Об этом сотрудничестве пишут и другие авторы, особенно продуктивными нам кажутся подходы Анне-Мари Бушар[134], Алине Дардел[135], Роберта и Евгении Гербертов[136], на которых мы остановимся в третьем параграфе этой главы.

Наконец, взаимосвязи анархизма и движений авангарда отсылают нас к сюрреализму. Несмотря на то, что Андре Бретон писал о происхождении сюрреализма из «черного зеркала анархизма»[137], этот аспект сущности течения не вызвал к себе большого интереса у исследователей. В то время как Т. Папаниколас[138] упоминает «анархо-индивидуалистическое вдохновение» у представителей раннего сюрреализма, Артуро Шварц[139] и Пьетро Ферруа[140] проливают свет на совпадения и разногласия в публикациях Андре Бретона, Бенджамина Перета, Жана-Луи Бедуина, Жана Шустера и других авторов, писавших для газеты *Le Libertaire* Французской анархистской федерации между 1951-1953 гг., на примере манифеста «Сюрреализм и анархизм: Предварительное заявление», подписанного многочисленной группой художников (среди них Мэн Рай), поэтов и анархистов, и опубликованного в номере уже упомянутой газеты от 12 октября 1951 г. По мнению обоих авторов, анархо-сюрреализм воздействовал не только на революционное движение второй половины XX в., но и на отдельные революционные группы и публикации наших дней. Однако это политико-художественное

---

[134] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914: Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art. Montréal, 2009.

[135] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[136] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I" // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, № 692. P. 472-482.

[137] Bretón A. La Claire Tour // Le Libertaire. 1952. № 297.

[138] Papanikolas Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada.

[139] Schwarz A. Anarchia e surrealismo // Arivista anarchica. 2014. № 385. n.p. URL: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/385/126.htm. (дата обращения: 10.01.2021).

[140] Ferrua P. Surrealismo y Anarquismo: La colaboración de los surrealistas en *Le Libertaire*, periódico de la Federación Anarquista de Francia // Surrealismo y Anarquismo: "Proclamas surrealistas" en Le Libertaire / ed. P. Coelho. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005. P. 11-25.

течение представляет собой в историографии достаточно крупную лакуну, которой не посвящается ни одной статьи в более раннем сборнике по теме анархизма и движений авангарда[141].

Панорама такой активной миграции между политикой и эстетикой ратифицирует уже цитированные слова Ренато Поджиоли о постоянном присутствии анархизма в авангарде[142]. Можно сделать вывод о том, что анархизм являлся решающим импульсом в раннем развитии течений художественного авангарда. Роль анархизма как антиавторитарной силы уступает место бунту против эстетической и социальной структуры тогдашней буржуазии, что отразилось не только в преобразовании языка ради подтверждения творческой силы индивида и освобождения общества, но и в формулировке диссидентских стратегий организации художников, выставления результатов их творчества, а также связей с публикой. Манифесты и импульсы художников нашли у анархо-индивидуализма, анархо-коммунизма, анархо-синдикализма и у либертарианской прессы идеологическую и психологическую корреспонденцию. Несмотря на то, что подобное соотношение было затемнено фашизмом и большевизмом, к которым большая часть авангардных художников выражала принадлежность, оказавшись мотивированной, самым парадоксальным образом, «анархистским менталитетом»[143], либертарианское мировоззрение еще циркулировало в *духе современности*. О чем свидетельствует восприятие анархистской идеологии в пространстве модернизма разных стран, которые были эпицентрами анархистских движений того времени. Об этом свидетельствует мексиканский контекст.

Мексика также была «невралгической» территорией для латиноамериканского и мирового анархизма. Историк Шелли Стриби открывает панораму органического соотношения между мексиканским и североамериканским революционными движениями рубежа веков. Автор освещает визуальную культуру вокруг Бунта на Хеймаркет и Порфириата. В первом случае автор учитывает устремления Люси Э. Парсона и Хосе Марти восстановить историческое место «Чикагских мучеников». Во втором случае анализируется книга *Barbarous Mexico*, которая послужила иконографическим источником для газеты *American magazine* в США, а также для анархистской газеты *Regeneración* в Мексике[144]. Более того, автор восстанавливает имена таких работавших в этих изданиях художников, как Мариус де Заяс, Людовико Каминита, Николас Ревелес. Идя по тому же пути, Розалия Ромеро затрагивает проблему о «влиянии анархизма на

---

[141] Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch.

[142] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. P. 97.

[143] Ibid. P. 99.

[144] Shelley S. Radical Sensations: World Movements, Violence, and Visual Culture. Durham/London: Duke university Press, 2013.

развитие модернистского искусства в Мексике и Америке (США)», обращая особое внимание на таких его важнейших представителей, как анархист Рикардо Флорес Магон и художник-авангардист Доктор Атль (Херардо Мурильо)[145]. Несмотря на то, что оба подхода формулировались в рамках англоязычной академии, следует выделить труд «100 лет Рикардо Флорес Магон. Иконография магонизма»[146] (2022) историка Рафаэля Эрнандеса, который реконструирует визуальную культуру местного анархизма, уделяя особое внимание графике и мурализму.

Перечисленные выше публикации свидетельствуют о решающей роли периодических изданий в становлении общего пространства, в котором оказалось возможным слияние анархистских политических течений и модернистских эстетик. Это свойство не осталось незамеченным и в современном искусствоведении. Примером этого является специальный номер под названием «Анархистский модернизм в принте»[147] (2013) в журнале *Journal of Modern Periodical Studies*, который объединил ряд исследователей, внесших немалый вклад в изучение данной темы. Среди публикаций номера выделяются статьи Н. А. Гурьяновой («Революция – это творчество: некоторые аспекты московской анархистской периодики в контексте эстетики авангарда, 1917–1918 гг.»), Кэти Фергюсон («Ассамбляжи анархистов: политическая эстетика в *Mother Earth*»), П. Лейтен («Мир перевернулся: модернизм и анархистские стратегии инверсии в *L'Assiette au Beurre*») и Марка Антлиффа («Заразительная радость: анархизм, цензура и прием “Могилы Оскара Уайльда” Джейкоба Эпстайна, около 1913 г.»). В этом номере авторы размышляют о французском, североамериканском и российском контекстах периодических изданий. Однако лишь К. Фергюсон и П. Лейтен рассматривают графическое искусство анархистской периодики. Оба автора уделяют преимущественное внимание проблеме графики анархистской периодики рубежа веков как объекта исследования в современном искусствоведении.

---

[145] Rosalía R. Anarchism and Visual Culture in Greater Mexico, 1910-1950: Thesis dissertation. Durham, 2019.

[146] Hernández R. A 100 años Ricardo Flores Magón. Iconografía del magonismo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2022.

[147] Leighten L., Ferguson K., Antliff M., Papanikolas Th., Gurianova N., Gifford J. Anarchist Modernism in Print // Journal of Modern Periodical Studies / ed. A. Antliff. 2013. Vol. 4, № 2. P. 133-300.

1.3. Основные проблемы изучения графики анархистской периодики в современном искусствоведении

В своей кандидатской диссертации «Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. (Этапы развития, типология, жанры и стилевые направления)» искусствовед Е. В. Клюшина обсуждает «типологическую диверсификацию французской прессы»[148] в эпоху Fin de Siècle, облегчающую не только поиск новых художественных жанров, но и появление новых видов журналов: «развлекательно-юмористического», «литературно-художественного» и «политико-сатирического»[149]. Автор сосредоточивает свое внимание на изучение политико-сатирического журнала *L'Assiette au beurre*, открывая также и панораму более радикальных публикаций анархистского направления в таких изданиях, как *Le Temps nouveaux* и *Le Père Peinard*. Последний дистанцируется от *L'Assiette au beurre* с его буржуазным характером, благодаря своей низкой цене, явному антиинтеллектуализму и языку, стоящему гораздо ближе к народному сленгу[150], чем к высокой литературе. Вместе с тем, как демонстрирует историк Джессе Кон в книге «Подземные переходы: культура анархистского сопротивления 1848-2011 гг.» (2015) не вся анархистская пресса подпадала под последнюю классификацию. Автор обращает наше внимание на «смягчение сектантского политического содержания»[151] либертарианской испанской периодики, которая использовала такие названия, как *Revista blanca*, *Ciencia Social* или *Natura*, напоминающие чисто социально-научные или литературно-художественные публикации. Таким образом, революционные веяния были представлены «либо как просвещение, либо как развлечение», что инспирировало пробуждение интереса к ним у «интеллектуальных работников среднего класса, интересующихся культурными тенденциями» и «деполитизированных работников физического труда, стремящихся отвлечься и расслабиться»[152].

В рамках подобной диверсификации анархистской прессы графика играла ключевую роль будучи не только средством пропаганды, выражающим анархистские требования, но и средством воспитания масс, пробуждая возмущение индивидов против социальной несправедливости, а

---

[148] Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. С. 3.

[149] Там же. С. 275-278.

[150] См. Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire // Propos d'étymologie sociale. Tome 1: Des mots sur la grève. Lyon: ENS Éditions, 2002. P. 237-252.

[151] Cohn J. Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011. Oakland: AK press, 2014. n.p.

[152] Ibid. n. p.

также выступая как носитель эстетических инноваций и, соответственно, поощряя слияние политического и художественного авангардов. Вместе с тем, как будет доказано, большинство из подходов примыкает к первым двум. Как справедливо отмечает Дж. Кон в своей статье «Ломая рамки: анархистские комиксы и визуальная культура» (2007) политико-сатирической карикатурой анархистской периодики является «метод антиавторитарного неподчинения», отражающий «анархо-синдикалистские стратегии саботажа» против авторитета «традиции», «господина», «шедевра», «музея» и т. д.[153] Карикатура как саботаж, утверждает автор, «провоцирует мгновения самосознания в виде неприятного смеха», противостоя «нарциссическим процедурам индустрии культуры» в рамках капитализма[154]. Вместе с тем, интерес к изучению графики анархистской журнальной культуры рубежа веков является относительно новым явлением в историографии по проблемам взаимосвязей анархизма и искусства в течение рассматриваемого временного периода. В той же статье Дж. Кон освещает низкую степень разработанности графики в контексте «организованных антиавторитарных движений против капитала» на примере анархизма. Автор выделяет лишь П. Лейтен и ее статью «Анархистское возрождение: салон живописи, политическая сатира, модернистское искусство», 1995)[155].

Анализируя историографию, получаешь наглядные свидетельства растущего в последние два десятилетия интереса к исследованию графики анархистской печатной культуры рубежа веков в виде отдельного явления, способствующего формированию и выражению радикальных политических тенденций и эстетик. Графика анархистской визуальной культуры стала объектом исследования таких авторов, как Анне-Мари Бушар («Изображая умирающее общество: эстетическая и идеологическая культура иллюстрированной анархистской прессы во Франции, 1880-1914 гг.», 2009)[156], Эрик Бьюлинкс («Анархистский подход к истории искусства. Случай Альберта Дэненса, 1883–1952», 2010-11)[157], Лидия Морозюка («Социальная революция,

---

[153] Cohn J. Breaking the Frame: Anarchist Comics and Visual Culture // Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique. 2007. Vol. 6, № 2. n. p. URL: http://hdl.handle.net/10222/47735 (дата обращения: 12.01.2021).

[154] Ibid.

[155] Leighten P. Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art // Modernism/modernity. 1995. Vol. 2, № 2. P. 17-47. См. также: Leighten P. The World Turned Upside Down: Modernism and Anarchist Strategies of Inversion in L'assiette au beurre // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4. № 2. P. 133-170.

[156] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante.

[157] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952): Stageeindwerk, Departement Documentatie. Brussel, 2010-2011.

миграция и анархистская графика», 2010)[158], Хуан Саго («Искусство и политика. Гравюра и политическая приверженность в анархистском журнале: *Nervio*», 2012)[159], Перла Наварро («Использование сатиры в мексиканской анархистской прессе революционного периода. *Regeneración*, 1910-1918 гг.», 2012)[160], Кэти Фергюсон («Ассамбляжи анархистов: политическая эстетика в *Mother Earth*», 2013)[161], Жоао Матеус («Искусство и анархизм в газете *A Plebe*, 1917 г.», 2015 г.)[162], Майтэ Пейшоту («Образные идентичности в рабочей культуре: обмен визуальным опытом и построение идентичности рабочего класса посредством создания изображений, связанных с рабочей и профсоюзной прессой в Бразилии, 1910-1935 гг.», 2016)[163], Каролина Полетто («Подрывное воображение во всем мире: образы, стихи и рассказы о протестах в анархистской и антиклерикальной прессе. Испания, Аргентина и Бразилия, 1897-1936 гг.», 2017)[164], Ж. Годар-Давант («Размышление об отношении анархизма *портеньо* к искусству через иллюстрации либертарианской прессы на рубеже XIX-XX вв.», 2017)[165], Фернанда де ла Роза («Значение и использование изображения. Аргентинские анархистские иллюстрации, 1900-1930

---

[158] 1) Moroziuk L. Revolución Social, migración y gráfica anarquista contestataria. Actores sociales y representaciones en sus relaciones adversativas con las instituciones, legislaciones y símbolos del establishment (1879-1945) // IV Congreso de la Asoc. Latinoamericana de Población, ALAP. La Habana, 2010. n.p.; 2) Moroziuk L. Inmigración e ideología anarquista. Protesta agitativa contrainstitucional y gráfica contestataria (1879-1940) // VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. 2007. n.p.

[159] Sago J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica –artes– letras (1931-1936). 2012. P. 4-5. URL: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_05/sago_mesa_5.pdf. (дата обращения: 10.09.2021).

[160] Navarro P. Los usos de la sátira en la prensa anarquista mexicana del periodo revolucionario. *Regeneración* 1910-1918 // Pacarina del Sur. 2012. № 11. n. p. URL: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=425&catid=3[/div2] (дата обращения: 12.01.2021).

[161] Ferguson K. Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in Mother Earth // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. № 2. P. 171-194.

[162] Mateus J. Arte e Anarquismo no periódico A Plebe (1917) // Rev. Hist. UEG – Anápolis. 2014. Vol. 3, № 1. P. 163-182.

[163] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935): Tese de doutorado de História das Sociedades Ibéricas e Americanas. Porto Alegre, 2016.

[164] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo: imagens, poesias e contos de protesto na imprensa anarquista e anticlerical (Espanha, Argentina e Brasil, 1897-1936): Tese de doutorado de História. São Leopoldo, 2017.

[165] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art, à travers l'illustration de presse libertaire, au tournant du XIX-XXe siècle: Thèse de master. Lyon, 2017.

гг.», 2019)[166], Андрес Антеби, Пабло Гонсалес, Тереза Ферре, Роджер Адам («Анархистская графика. Фотография и социальная революция, 1936-1939 гг.», 2020)[167], Пако Мадрид, Игнасио Сориано, Хауме Капдевила (Kap), Альберт Доменек, Т. Ферре, Карлес Эрнандо, Санти Бархау («Анархистская графика. Утопия и чернила, 1936-1939 гг.», 2020)[168] и Андреа Нуньес («Образы в аргентинской анархистской прессе. Анализ приложения La Protesta, 1908-1909 гг.)», 2021)[169].

Более того, нельзя не назвать четыре основополагающих труда, опубликованных во второй половине XX в.: «Художники и анархизм: неопубликованные письма Писсарро, Синьяка и других – I»[170] (1960) Роберта и Евгении Гербертов, «Красный взгляд: эстетика и искусство испанского анархизма, 1880-1913 гг.» (1988)[171] Лили Литвак, «*Les Temps nouveaux* 1895-1914: анархистский еженедельник и пропаганда изображением»[172] (1987) А. Дардел и «*Haro!* Бельгийский журнал авангарда, 1913-1928 гг.»[173] (1995) Даниэля Лефевра и Вероники Ватерлот-Жоттран. Последние две публикации были подготовлены к печати и изданы в рамках выставок графического искусства *Le Tempos nouveaux* и *Haro!*.

Имея в виду предыдущий список авторов, можно выделить две тенденции в изучении графики анархистской периодики рубежа XIX-XX вв. С одной стороны, это возникновение двух видов подхода к анализу графики, с точки зрения ее местного и транснационального измерений. С другой, становление иконографического канона, ограничивающего анализ графики, что, в свою очередь, препятствует в большой степени рассмотрению графики анархистской периодики в связи с жанрово-стилистическими инновациями модернизма.

---

[166] De la Rosa F. Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930 // XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. 2019. s.p. URL: https://cdsa.aacademica.org/000-040/147.pdf (дата обращения: 11.02.2022).

[167] Antebi A., González P., Ferré T., Adam R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social,1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020.

[168] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020.

[169] Núñez A. La imagen en la prensa anarquista argentina. Análisis del Suplemento La Protesta (1908-1909): Tesis de grado de Historia de las Artes. Buenos Aires, 2021.

[170] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 472-482.

[171] Litvak L. La Mirada Roja. См. также: Litvak L. Musa Libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Antoni Bosch, 1981.

[172] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[173] Haro! Une revue belge d'avant-garde, 1913-1928/ ed. D. Lefebre, V. Waterlot-Jottrand. Mons: Éditions du Renard Découvert, 1995.

1.3.1. Местный и транснациональный подходы: проблема миграции

Первая тенденция включает в себя два момента. С одной стороны, изучение графики в рамках местного анархизма как некоего закрытого единства; с другой, изучение графики через призму транснациональной панорамы анархизма. Акцент на местный контекст отмечается в трудах Ж. Годар-Давант, Х. Саго, Л. Морозюка, А. Нуньес и Ф. де ла Роза (Аргентина), П. Наварро (Мексика), К. Фергюсон (США), Р. и Е. Гербертов, А. Дардел, П. Лейтен (Франция), Ж. Матеуса (Бразилия), А. Антеби, П. Гонсалеса, Т. Ферре, Р. Адама, П. Мадрида, И. Сориано, Х. Капдевилы, А. Доменека, К. Эрнандо, С. Бархау и Л. Литвак (Испания), Э. Бьюлинкс, Д. Лефевра и В. Ватерлот-Жоттран (Бельгия). Рассмотрение графики анархистской периодики в международном пространстве можно найти в исследованиях А.-М. Бушар, М. Пейшоту, К. Полетто, а также в книгах Дж. Кона и А. Антлиффа. Остановимся на втором моменте.

Что касается публикаций А. Антлиффа, в свете нашей проблемы важна его глава «Ипполит Гавел и художники *Revolt*»[174], посвященная реконструкции редакционного проекта анархиста Ипполита Гавела, в аспекте которого А. Антлифф затрагивает процессы миграции и присвоения не только графического материала, но и символов (французский петух), заимствованных из таких европейских периодических изданий, как *L'Assiette au beurre*, *La Voix du peuple*, *Almanach du Pere Peinard*. На этом фоне автор выделяет творчество Ж.-Ф. Гранжуана, воспроизводимое как в *Revolutionary Almanac*, так и в *Mother Earth*. В главе «Культурные обмены, интернационализм и универсализм» А.-М. Бушар освещает концепцию «модульной иконографии»[175], с помощью которой можно определить факты миграции и заимствования графического материала в процессе взаимообмена им между европейской и североамериканской периодикой. Дополнительно автор затрагивает стратегии «перевода» и «присвоения» как средств для достижения интернационализации графических образов, включая символы, аллегории и портреты. Подобно двум предыдущим авторам, в своей кандидатской диссертации «Образные идентичности в рабочей культуре» (2016) М. Пейшоту исследует воздействие «французской модели»[176] не только на общую издательскую деятельность в Бразилии первой половины XX в., но и на становление иконографических направлений в графике бразильской рабочей прессы, освещая миграцию и адаптацию графических образов французских мастеров в местном анархистском и коммунистическом контексте. Общим для всех трех авторов является

[174] Antliff A. Hippolyte Havel and the Artists of *Revolt* // Anarchist Modernism. P. 95-122.

[175] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 243.

[176] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 118.

возможность исследовать местные анархические движения (США, Франции и Бразилии, соответственно) как составляющие части единого международного идеологического потока, объединенного под знаком миграции.

Здесь мы склонны обратиться к проблеме формирования общей анархистской культуры в рамках транснационального контекста. Наиболее признанный взгляд на становление и развитие этого трансграничного пространства, предлагают историки Дж. Кон («Подземные переходы», 2015) и К. Полетто («Подрывное воображение во всем мире», 2017), которые находят свою территориальную рамку к международной панораме, включая одновременно разные европейские и американские страны в свои междисциплинарные анализы. Первый автор осуществляет картографию анархистского мировоззрения с середины XIX в. по сей день. Он связывает разные области культурного производства, а именно музыку, театр, романистику, поэзию, кино и изобразительные искусства, проливая свет на настоящий децентрализованный дух, общий для Италии, Бразилии, США, Аргентины, Франции, Уругвая, Мексики и Испании. Второй автор освещает общие особенности аргентинского, бразильского и испанского анархистских пространств между 1897 и 1936 гг. в свете периодики антиклерикального направления. Автор уделяет особое внимание поэзии, литературным рассказам и графике, на основе которых она восстанавливает процессы миграции и заимствования определенных образов и мотивов, связанных с антиклерикальными темами и с представлением событий 1 мая, на примере образов «освободительницы», «солнца», «флага», «гиганта» и «угнетателя».

Невозможно не вспомнить «транснациональный поворот»[177] в миграционных исследованиях, способствующий расцвету исторических трудов, посвященных изучению анархизма как трансконтинентального явления в последние два десятилетия. Среди них выделяются «Континентальный проект аргентинского анархизма: результаты и методы трансграничной пропаганды, 1920-1930 гг.)»[178] Марии Мартинес (2014), «Транснациональные радикалы: итальянские анархисты в Канаде и США, 1915-1940 гг.»[179] Трэвиса Томчука (2015), «Иммигранты-анархисты в Испании и Аргентине»[180] Джеймса Баера (2015), «Иммигранты против государства: идиш и итальянский анархизм в Америке»[181] Кеньона Циммера (2015), «Это

[177] Methodologies on the Move: The Transnational Turn in Empirical Migration Research / ed. A. Amelina, Th. Faist, D. Nergiz. New York: Routledge, 2013.

[178] Martínez M. El proyecto continental del anarquismo argentino: resultados y usos de una propaganda transfronteriza (1920-1930) // Ayer: revista de historia contemporánea. 2014. Vol. 94, № 2. P. 71-95.

[179] Tomchuk T. Transnational Radicals: Italian Anarchists in Canada and the U.S., 1915-1940. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015.

[180] Baer J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

[181] Zimmer K. Immigrants Against the State.

больше, чем деревня!: транснациональные путешествия испанского анархизма по Аргентине и Кубе»[182] Марты Акельсберг (2016), «Вопреки границам: анархизм в истории Латинской Америки»[183] Г. де Лафоркад, К. Шаффера (2015) и «Анархизм и транснациональные сети в Северной и Южной Америке»[184] Паолы ди Пьетро (2018). Идя по тому же пути, известный историк анархизма Хуан Суриано рассматривает в аспекте социального состава рабочей аргентинской массы возникновение «синтеза» между зарубежным и местным анархизмами, приводящего к «символической структуре», основанной на «переосмыслении элементов из социально-политических движений Европы»[185]. Подобный трансграничный подход представляет собой ценную методологическую и аналитическую модель для анализа децентрализированной идеологии, при которой границы между «центром» и «периферией» размываются. Как указывают Стивен Хирш и Люсьен ван дер Уолт, «анархизм не был западноевропейской доктриной, которая распространялась, уже будучи совершенно сформированной, на пассивную “периферию”. Наоборот, движение возникло одновременно и транснационально, будучи создано активистами, взаимосвязанными друг с другом, на трех континентах: это модель взаимосвязи, обмена и сотрудничества, основанная на “неформальном интернационализме”»[186].

Первая тенденция проливает свет на возможность и необходимость исследовать графику анархистской печатной культуры рубежа веков на фоне трансатлантической панорамы, учитывающей миграцию как двигатель развития общей визуальной культуры. Указанные выше публикации свидетельствуют о миграции анархистов, периодики, книг и образов как одной из основных проблем в современной историографии по поставленной теме. Вместе с тем, мы сталкиваемся с малой исследованностью данной проблемы в современном искусствоведении, в котором идентифицируются две лакуны. С одной стороны, отсутствуют категории, с помощью

---

[182] Ackelsberg M. It takes more than a village!: Transnational travels of Spanish anarchism in Argentina and Cuba // International Journal of Iberian Studies. 2016. Vol. 29, № 3. P. 205–223.

[183] Matthew E., Shaffer K., Rosenthal A., Baer J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries: Anarchism in Latin American History / ed. G. de Laforcade, K. Shaffer. Florida: University Press of Florida, 2015.

[184] Di Paola P. Anarchism and Transnational Networks in North and South America // Labour/Le Travail. 2018. Vol. 81. P. 245-264.

[185] Suriano J. Paradoxes of Utopia: Anarchist Culture and Politics in Buenos Aires, 1890-1910 / tr. Ch. Morse. Oakland: AK Press, 2010. P. 207.

[186] Hirsch, L., Van der Walt, S. Rethinking Anarchism and Syndicalism: the colonial and postcolonial experience, 1870–1940 // Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870–1940 / ed. S. Hirsch, L. Van der Walt. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010. P. liv.

которых можно характеризовать разные виды миграции образов в контексте анархистской периодики. С другой, отсутствует реконструкция такого ключевого явления, как становление трансатлантического модернизма в анархистской журнальной культуре Аргентины и Бельгии. Нами предпринята попытка заполнить обе лакуны во второй главе настоящей кандидатской диссертации на основе трех еще неисследованных «кейс-стади» (тем и произведений): 1) литографии «Мясной рынок» (1906) Ж.-Ф. Гранжуана, ее дрейфе и преобразованиях в анархистском пространстве Европы и Аргентины начала XX в. и в колумбийском контексте XXI в.; 2) приема «Альбома литографий» (1896-1903) журнала *Les Temps nouveaux* в аргентинской анархистской прессе; 3) темы ассимиляции творчества бельгийских мастеров Ф. Мазереля и А. Дэненса местными аргентинскими художниками-графиками А. Баллестером и В. Ребуффо.

1.3.2. За пределами иконографического канона: образы анархиста, толпы и баррикады в графике анархистской периодики[187]

Вторая тенденция заключается в изучении процесса становления иконографического канона в историографии по нашей теме на основе таких образов, как «рабочий», «бродяга», «солнце», «освободительница», «угнетенный», «угнетатель» или «враги народа» и «портрет анархиста», а также таких концепций, как «справедливость», «свобода» и «анархия». Как будет доказано, данный канон препятствует в большой степени анализу графики анархистской периодики в свете модернистских эстетик, ибо он опирается на узкую семантику непосредственного политического послания литографий, ксилографий, офортов, линогравюр, фотографий, коллажей, рисунков углем и гуашью анархистской визуальной культуры рубежа XIX-XX вв.

Анализируя этот канон, мы должны обратиться к публикации Р. и Е. Гербертов, которые выделяют три группы произведений, основанные на 1) романтизации «аграрных тем», 2) отказе от «индустриализации городской жизни»[188] и 3) на «утопических представлениях будущего анархистского состояния»[189]. Имея в виду иллюстрации, сделанные для изданий анархистской периодики *Les Temps nouveaux*, *Le Pére Peinard* и *La Sociale* такими, связанными с импрессионизмом и неоимпрессионизмом, художниками, как Камиль Писсарро, П. Синьяк,

[187] Этот подпараграф основывается на материалах статьи диссертанта (Веласкес Сабогаль П. Проблема классификации графического искусства анархистской периодики рубежа XIX–XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 6. С. 62-74), расширяя спектр рассматриваемых в статье авторов и образов.

[188] Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism. P. 478.

[189] Ibid. P. 480.

Максимилиан Люс, Анри Габриэль Ибельс, Теофиль Александр Стейнлен, Тео ван Рейссельберге, Анри Кросс, Люсьен Писсарро, авторы идентифицируют два главные образа.

Во-первых, вдохновлённый Густавом Курбе и Жаном Франсуа Милле образ «крестьянина», который представлен «всегда на работе», в чем видится «дань здоровому, хотя и обремененному существованию»[190]. Во-вторых, образ «городского рабочего», отражающий понятие отчуждённого труда[191]. В свою очередь, образ «стивидора» является транзитом между доиндустриальным менталитетом XIX в. и внезапной индустриализацией XX в., транзитом, в контексте которого художники обращали внимание на «промышленные пригороды»[192], включая целый рад образов трудовой среды.

Третья категория включает виды «работающих крестьян», «веселых рыбаков», «морских пейзажей», «танцующих нимф» и другие темы, напоминающие «идиллические пейзажи»[193] с воображаемым гармоничным анархистским будущим. Конфликт между представлением городского, сельского и буколического ландшафтов указывает на постоянное напряжение, существующее в анархистском мировоззрении рубежа веков и раскрывающееся на примере противостояния между натурой и цивилизацией, а также культурой и государством[194], противостояния, в котором выражается поиск человеческого состояния до возникновения социальных структур.

По тому же пути пошла А. Дардел, которая, анализируя эволюцию графического искусства в *Les Temps nouveaux*, предлагает три группы образов: 1) образы, выражающие «дух восстания», 2) образы «социального неравенства» и 3) образы-«ссылки на определенную эпоху (Прошлое, настоящее и будущее)»[195]. Первая группа объединяет образы «разрушителя» и «поджигателя»[196], атрибуты которых – кирка, топор, коса и лопата, а также огонь и факел. Среди произведений, которые автор затрагивает в связи с первой группой, выделяется литография «Разрушители» («Les Démolisseurs», 1896) (илл. 179) П. Синьяка, которая является своего рода символом рабочего, восстающего против капитализма ради нового света, и объединяет образы городского рабочего и разрушителя, о чем также размышляет А.-М. Бушар[197]. Во вторую группу автор включает два образа, с которыми художники отождествляют жертв социальной

---

[190] Ibid.

[191] Ibid. P. 478.

[192] Ibid.

[193] Ibid. P. 480.

[194] См. Weir D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism.

[195] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 25.

[196] Ibid. P. 25.

[197] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 146-7.

несправедливости. С одной стороны, образ «бродяги», который, в свою очередь, группирует вокруг себя целый ряд героев того времени, а именно «иммигранта, беглеца, богему, салтимбанк, нищих и бандитов, слепых и калек, уличных музыкантов, мелких торговцев и разносчиков»[198]. Согласно Дж. Хаттону, образ «бродяги» является настоящей «анархистской иконой», представляя «нонконформистского героя» и, одновременно, «типичную социальную жертву»[199]. В случае представления сельских деятелей и образа бродяги, авторы обращают особое внимание на иллюстрации Писарро (отца и сына) (илл. 10).

С другой стороны, А. Дардел выделяет образ «рабочего», соединяющего в себе «крестьянина, шахтёра, ткача, стекольщика, докера и бурлака»[200]. Об образе крестьянина также рассуждает Л. Литвак, которая в испанской анархистской прессе указывает на тенденцию к представлению «идеализированных и вечных крестьян» как префигурации через «моральные ландшафты, обладающие библейским величием» анархистской сельской аркадии[201]. Как показывает К. Полетто, образ «рабочего» воплощается и в образе «гиганта будущего», который выступает в качестве символа соединения рабочих и восстающей силы пролетариата[202]. Согласно автору, образ рабочего как гиганта уходит своими корнями в фигуру Геркулеса (1793) в трактовке Жака-Луи Давида[203]. Проблема мифологизации образа «рабочего-анархиста» затрагивается в данной кандидатской диссертации, освещая его связь с другими фигурами древнегреческой мифологии.

Согласно А. Дардел и Л. Литвак, иконографические источники подобных образов в анархистской визуальной культуре можно найти на протяжении истории искусства в творчестве Франсиско де Гойи, Эжена Делакруа, Оноре Домье, Г. Курбе, Ж.-Ф. Милле, а также Рембрандта, Жака Калло, Иеронима Босха, Ганса Гольбейна, Лукаса Кранаха, Питера Брейгеля, Уильяма Хогарта, Томаса Роулендсона и Теодора Жерико. Все выше названные образы также намекают на некие противоречия, существующие между идеальным агарным прошлым и декадентским промышленным будущим, что становится более ясным в третьей группе, предполагаемой А. Дардел.

Относительно третьей группы автор отмечает три момента. Во-первых, журналистский интерес к отечественным и зарубежным событиям, свойственный классическому анархизму. Об

---

[198] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 31.

[199] Hutton J. ‘Les Prolos Vagabondent’: Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur // The Art Bulletin. 1990. Vol. 72, № 2. P. 296.

[200] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 32.

[201] Litvak L. La Mirada Roja. P. 70-71.

[202] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 412.

[203] Ibid. P. 413.

этом также пишут К. Полетто и А. Нуньес на примере визуальной культуры вокруг событий 1 мая[204]. Во-вторых, воспоминание о прошлых революционных проектах, таких, как Парижская коммуна. В-третьих, стремление к «новому миру», характерным атрибутом которого является «восходящее солнце», сопровождающееся такими словами, как «справедливость» и «анархия»[205]. Одной из наиболее обсуждаемых работ в этой связи является произведение П. Синьяка «Во времена гармонии. Золотой век не в прошлом, а в будущем» (1894–1895), трактованное как прообраз новой эры А. Дардел и А.-М. Бушар. В тот же ряд Л. Литвак ставит «рассвет» как символ «социального назначения» и «искупления человечества», окруженный словами «Свобода», «Истина», «Семя» и «Свободная любовь»[206]. Подобно предыдущему автору, К. Полетто утверждает, в аспекте литографии Ф. Купки (илл. 11), что в анархистском мировоззрении «солнце» не только анонсирует «позитивное будущее»[207], «новую эру: эру надежды и света, противостоящую мраку и опустошению несправедливого прошлого», но и включает в себя идею «катастрофы» между «возрождением» и «разрушением»[208].

Среди образов, выражающих анархистскую утопию, выделяется образ «освободительницы», тесно связанной с фигурой «Марианны». А. Дардел ее рассматривает как аллегорию справедливости, свободы и анархии, атрибутами которой являются факел, сломанные цепи, черный или красный флаги, оливковая ветвь, фригийская шапка, - образы, корни которых уходят в традицию французской революции и дальше в Древнюю Грецию[209]. Фигура «освободительницы», по наблюдениям автора, обычно представлена полностью обнаженной или завернутой в тунику, но с обнаженной грудью, и поднимающей одну или обе руки, которыми можно держать факел, оружие или разные рабочие инструменты. К. Полетто надолго останавливается на проблеме распространения образа «освободительницы» в бразильском, аргентинском и испанском контекстах, в которых интерпретация этого образа опирается на

---

[204] 1) Poletto C. Único dia, contornos múltiplos: rememorações do 1° de Maio e a construçao de um imaginário combativo // A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 325-444; 2) Núñez A. “1° de Mayo” Día de Lucha del Proletariado Universal // La imagen en la prensa anarquista argentina. P. 25-29.

[205] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 33-34.

[206] Litvak L. La Mirada Roja. P. 73-74.

[207] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 403.

[208] Ibid. P. 403. Автор основывает свой анализ образа солнца на одной иллюстрации Ф. Купки, воспроизводимой в анархистских публикациях *Tierra y Libertad*, *Francisco Ferrer* и *A Plebe*. Однако, автор ошибочно связывает подпись художника с «псевдонимом», что приводит к неправильной атрибуции. Картина была впервые опубликована в пятом томе монументального труда «Человек и земля» Э. Реклю. Reclus É. L'homme et la terre. Tome V. Paris: Librairie Universelle, 1908. P. 227.

[209] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 36.

представление и трактовку событий 1 мая. Автор ратифицирует прежнюю интерпретацию этого образа в качестве аллегории «свободы, справедливости, социальной революции и анархии»[210] и освещает связь этой аллегории с христианской иконографией. Находясь в том же исследовательском ряду, историк Морна О'Нил анализирует иконографию этой женской аллегории на примере гравюры «Чикагские анархисты» («The Anarchists of Chicago», 1894)[211] Уолтера Крейна в контексте европейской и североамериканской периодики. Образ «освободительницы» тесно связан с образом «флага», о котором подробно пишет К. Полетто на примере красного и красно-черного флага. Следуя за Хуаном Суриано, автор рассматривает анархистский флаг как «знак соединения и победы, идентификации, признания и самоутверждения»[212], тесно связанный с насилием и пацифизмом. Среди графических представлений образа «освободительницы» выделяются гравюры Т.-А. Стейнлена (илл. 57 и 71). В четвертой главе данной диссертации предлагается обновленное толкование образа флага в свете мифологии толпы и возникновения авангардных эстетик.

Одной из наиболее распространенных тем в анархистской журнальной культуре является представление «угнетателей» и «угнетенных». Л. Литвак осуществляет свой тематико-стилистический анализ данных образов, подчеркивая две тенденции. Во-первых, тему «врагов народа», а именно «буржуа или капиталиста, военного и священника»[213], чьи изображения соответствуют ряду прототипических физиономий, вдохновленных, в значительной степени, прото-морфопсихологическими теориями И. К. Лафатера и Ф. Й. Галля, на основе которых можно составить представление о внешнем облике как отражении психического и морального разложения субъекта. Более того, «враги народа» приобретают аллегорическое измерение в виде «фантастических существ», которых автор, вспомнив символическую функцию средневековой гаргулии, интерпретирует как способ «изгнать демонов»[214] из анархистского общества (илл. 12). К. Полетто также анализирует эту тему, уделяя особое внимание образу «священника» в антиклерикальной анархистской прессе (илл. 13). Подобно предыдущему автору, она выделяет анимализацию и сатиру как стратегии, использованные анархистами для репрезентации *пороков* религиозных деятелей и их вредного влияния на общество. Более того, автор затрагивает представления о преследованиях «врагов народа» со стороны «пролетарской толпы»[215] в газетах

---

[210] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 343.

[211] O'Neill M. Cartoons for the Cause? Walter Crane's The Anarchists of Chicago // Art History. 2015. Vol. 38, № 1. P. 106-137.

[212] Цит. по: Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 381.

[213] Litvak L. La Mirada Roja. P. 62.

[214] Ibid. P. 74.

[215] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 425-6.

A Plebe и *A Lanterna*, о чем мы подробно пишем на примере образа «черной толпы» в четвертой главе данной диссертации. Нельзя не назвать Ж. Годар-Давант и ее анализ становления архетипов для репрезентации представителей закона и порядка в контексте газеты *La Antorcha*, в которой автор находит денонсацию империалистического проекта США[216]. В аргентинском контексте Ф. де ла Роза продолжает дискуссию об архетипе «врага народа», ратифицируя вышеназванные иконографические особенности данного образа[217].

Во-вторых, исследования Л. Литвак проливают свет на тему образов «угнетенных», то есть «бедняка, старика, ребенка, женщины, калеки, больного»[218], – образов, соответствующих темам, идентифицированным А. Дардел и Р. и Е. Гербертами. О проблеме репрезентации «угнетенных» также пишет Ф. де ла Роза, которая основывает свой анализ на женских фигурах (на примере образа проститутки) и на идентификации Христа с анархистом и с народом. В третьей главе нашей диссертации подробно разбирается и анализируется последний момент. Образ «женщины» как жертвы капитализма является и темой исследования Ж. Годар-Давант. Новаторством в исследованиях Л. Литвак является идентификация одной из стратегий визуальной пропаганды. Речь идет об использовании «контрастов»[219], позволяющих эффективное сравнение между образом жизни богатых и бедных, буржуа и рабочим. Эта стратегия представляет собой моральный урок, проливающий свет на то, кто хороший, а кто плохой, и демонстрирующий сцены, в которых представляются, «с одной стороны, оргии, разгильдяйства, пороки, паразитизм. С другой – нищета, рабство, голод, изнурительный труд»[220]. Наглядный пример этой стратегии можно найти в номере от 22 июня 1912 г. *Brazo y Cerebro* (илл. 14).

Несомненно, портретом теоретиков, героев и мучеников классического анархизма, принадлежащих как местному, так и международному контекстам, является одна из наиболее популярных тем в анализируемой научной литературе. А.-М. Бушар, К. Полетто, Ж. Годар-Давант и А. Нуньес подробно останавливаются на этой теме. Согласно первому автору, портрет анархистов представляет собой «первое решение, которое анархисты нашли в удовлетворении своей потребности в пропагандистских изображениях»[221], корни его уходят в события и воспоминания о деятелях Парижской коммуны, что отчетливо видно на примере портрета Луизы

[216] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 177-183.

[217] De la Rosa F. Significado y uso de la imagen.

[218] Litvak L. La Mirada Roja. P. 64-65.

[219] Ibid. P. 75.

[220] Ibid. P. 74-76.

[221] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 63.

Мишель. Авторы также отмечают символический потенциал данных реалистических представлений в передаче «индивидуального опыта» в отличие от обобщенного послания аллегорий[222], способствующего «идентификации»[223] зрителя с революционной моделью портретируемого. Авторы соглашаются с тем, что, подобно предыдущим образам, портреты анархистов стимулируют и формирование общей визуальной культуры, на примере события 1 мая и мифологизации «Чикагских мучеников» (илл. 15). Безусловно, реалистические портреты анархистов не в состоянии воплотить в себе целый ряд ценностей, присущих визуальной трактовке образа «анархиста», ограничивая его событиями и личностями рубежа XIX-XX вв.

Вышеназванные образы знакомят нас с определенной иконографией, свойственной не одному конкретному контексту, а международному символическому пространству, на основе которого устанавливается общая историческая традиция анархистов, противостоящая исторической традиции государства. Об этом пишет Х. Суриано в главе «Анархистские символы и ритуалы»[224], выделяя в аргентинском анархистском пространстве символы и ритуалы европейских анархистов, такие как красный флаг, освободительница, солнце, факел, герои, мученики, 1 мая, погребальные обряды, анархистские альманахи. Актуальность таких образов в культурно-художественном и социально-политическом пространстве нашего века ратифицируется на выставке «Пылающие города. Искусство, труд, восстание, 1870–1914 гг.»[225] («Les Villes Ardentes. Art, travail, révolte 1870 –1914») в Музее изобразительных искусств г. Кан в 2020 г. В ней раскрывается панорама искусства социальной критики импрессионистов, постимпрессионистов и натуралистов, посвященного разным аспектам социальной и трудовой жизни с конца XIX в. до начала XX в. во Франции. Естественно, графика занимает важное место на этой выставке, на которой выделяются работы Ж.-Ф. Гранжуана, Ф. Купки, П. Синьяка, Т.-А. Стейнлена, Пьера Наудина и Мориса Радиге для журналов *L'Assiette au beurre* и *Le Chambard socialiste*.

Несомненно, особенности представления образов «рабочего», «бродяги», «солнца», «освободительницы», «угнетенных», «угнетателей» и «портрета анархиста», а также таких концепций, как «справедливость», «свобода», «анархия», являются повторяющейся проблемой в изучении графического искусства анархистской периодики, которой немало авторов посвятили свои полные и хорошо аргументированные разборы. Исторические и иконографические особенности подобных образов и концепций не занимают важного места в данной кандидатской

---

[222] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 361.

[223] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 94.

[224] Suriano J. Anarchist Rites and Symbols // Paradoxes of Utopia. P. 201-224.

[225] Выставка доступна по ссылке: https://mba.caen.fr/exposition/les-villes-ardentes (дата обращения: 20.01.2020).

диссертации. Наоборот, в ней идентифицируются еще не исследованные иконографические тенденции в аспекте образа анархиста и концепции насилия. Последняя проанализирована на основе интерпретации образов толпы и баррикады.

Несмотря на наличие перечисленных подходов к классификации, нас удивляет отсутствие в историографии анализа основных иконографических направлений в трактовке образа анархиста, который ограничивается образом «рабочего-анархиста» и реалистическими портретами ключевых деятелей классического анархизма. Анархист как тема иллюстрации революционной и антиреволюционной прессы рубежа веков открывает широкую иконографическую панораму. В ней искусствовед сталкивается с эклектическим мировоззрением, включая ссылки на древнегреческую культуру, средневековые образы, психиатрические теории, а также на космические, религиозные и мистические источники, что реализуется и выражается исключительно в образе анархиста. Актуальность образа анархиста как предмета исследования ратифицируется в исследованиях таких историков, как Натаниэль Хонг[226], Д. И. Иванов[227], Кэролайн Гранье[228], Ю.В. Фролов[229], Е. А. Врадий[230] и Грегори Шайя[231], которые сосредоточиваются на реконструкции негативной трактовки образа анархиста на основе словесных материалов (романов, трактатов, газетных статей), упуская становление визуальных архетипов и их иконографические особенности.

Что касается концепции анархистского насилия, то литература, посвященная исключительно изучению ее репрезентации на примере образов толпы и баррикады в рамках анархистской визуальной культуры рубежа веков, отсутствует. Существующая литература сосредоточивается на образе «бомбы» (или динамита) как физического или ментального явления, используемого в качестве формулы воплощения насилия в анархистском мировоззрении. Об этом пишут такие авторы, как П. МакГиннесс («Малларме и поэтика взрыва», 2009)[232], Кэрол

---

[226] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature, 1880–1903 // Critical Studies in Mass Communication. 1992. Vol. 9, № 1. P. 110-130.

[227] Иванов Д. И. «Умирающий преступник»: образ анархиста Ш.А. Аснина и политическая борьба в Петрограде в июне 1917 г. // Historia Provinciae: журнал региональной истории. 2020. Т. 4. № 2. С. 884–928.

[228] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle // Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique. 2005. № 96-97. P. 137-157.

[229] Фролов Ю.В. Стереотип "анархистской угрозы" и учёба русских студентов в Германии в начале XX века // Фундаментальные Проблемы Радиоэлектронного Приборостроения. 2017. Т. 17, № 5. С. 1339-1342.

[230] Врадий Е. А. Образ анархиста в американской прессе конца XIX – начала XX вв. (на примере "The New York Times") // Наукові праці історичного факультету запорізького національного університету. 2012. № 34. С. 201-207.

[231] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist: An Essay on the Political Imaginary in Fin-de-Siècle France // Journal of Social History. 2010. Vol. 44, № 2. P. 521-543.

[232] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion.

Хэмильтон («Динамит: анархизм, модернизм, эстетика», 2002)[233] и Т. Папаниколас («Мозговое восстание: французский анархо-индивидуализм в прессе», 2013)[234]. В этих трудах анархо-индивидуалистическая тенденция занимает первостепенное место, при упущении концепции насилия в трактовке анархо-синдикализма. В современном искусствоведении выделяется основополагающий труд «Душа толпы: искусство и социальная мифология» (2018) искусствоведа Е. А. Бобринской, особенно глава «Красота и необходимость насилия»[235], служащая основой для нашего анализа. Рассмотрение образов толпы и баррикады как формул анархистского насилия способствует не только частичной реконструкции панорамы взаимосвязей между анархистами и художникам-авангардистам, но и восстановлению концепции насилия в свете теории и практики анархо-синдикализма.

Классификация К. Фергюсон вырастает, в большой степени, на уже существующей почве. Автор сосредоточила свое внимание на трех иллюстрациях анархистского журнала *Mother Earth*. Первая, сделанная анонимным автором, предлагающим новую трактовку темы Адама и Евы, намекает на возвращение и восстановление потерянного рая: образ «вдохновения» составляют обнаженные тела, сломанные цепи, буколический пейзаж и рука, приветствующая рассвет[236] (илл. 27). Во второй иллюстрации, сделанной Ж.-Ф. Гранжуаном исключительно для журнала Эммы Гольдман, изображается Матерь Земля, заключенная в темницу капитализмом, нацеливающимся оружием «закона» на рабочий класс, стремящийся спасти плененную аллегорию (илл. 86). Здесь мы оказываемся перед образом «восстания»[237].

Обе группы классификации К. Фергюсон контаминируют с классификациями А. Дардел, Ж. Годар-Давант, Л. Литвак, К. Полетто, Р. и Е. Гербертов. Вместе с тем, третья иллюстрация, рассматриваемая К. Фергюсон, знакомит нас с «модернистским» образом[238]. Речь идет об антимилитаристском изображении протокубистской тенденции, сделанном Ман Рэем. Иллюстрация, выполненная архаическими формами, является игрой перспектив и планов в виде коллажа, на поверхности которого можно созерцать одновременно флаг США, двух заключенных, военную сцену, в которой пара военных убивает революционеров, и образ Христа

---

[233] Hamilton C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. URL: http://d-scholarship.pitt.edu/2640/ (дата обращения: 02.11.2019).

[234] Papanikolas Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print, 1914–1922 // The Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4, № 2. P. 226-244.

[235] Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Душа толпы: искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018.

[236] Ferguson K. Assemblages of Anarchists. P. 178.

[237] Ibid. P. 180.

[238] Ibid. P. 184.

на кресте (илл. 16). Учитывая дальнейшие творческие новации художника в рамках дадаизма и сюрреализма, «модернистский» образ напоминает размышления П. Лейтен о роли графического искусства в освобождении живописи. Как утверждает К. Фергюсон, мы перед «художественным и литературным восстанием не только в аспекте содержания, но и в аспекте формы»[239]. В связи с этим историк Х. Саго предлагает понятие «экспериментального образа» в рамках аргентинского анархистского журнала *Nervio*. Этот образ опирается на перекресток «ясного социального содержания» и «новых авангардных языков», что расширяет спектр «значений» графического образа и его диалог с зрителем[240].

Революция в форме и содержании становится особенно наглядной несколько лет спустя на примере изданий испанской анархистской периодики *Estudios*, *Orto*, *Umbral*, *Tiempos Nuevos*, *¡Liberación!*, *Esfuerzo*, *Esfuerzo*, *Mujeres libres*, *Tierra y Libertad*, выходивших с 1928 г. до 1939 г., в которых используется не только авангардная техника фотомонтажа, но и авангардные эстетики экспрессионизма и конструктивизма. Об этом пишут авторы книг «Анархистская графика. Фотография и социальная революция, 1936-1939 гг.»[241] и «Анархистская графика. Утопия и чернила, 1936-1939 гг.»[242] (2020), посвященных анализу культурного и художественного пространства анархизма в Испании. Актуальность обоих публикаций заключается в широком ряду испанских художников-графиков, жизнь и творчество которых восстанавливаются, с учетом не только их роли как пропагандистов, но и их поисков стилистических инноваций. Восхищает длинный список мастеров: Рамон Асин, Альфонс Вила и Франкеза («Shum»), Элиос Гомес, Мануэль Монлеон Бургос, Густау Вила и Бергеда («Grapa»), Густаво Коше, Рамон Стани и Серра («Воу»), Хауме Капдевила, Гумерсиндо Сайнс де Моралес («Gumsay»), Луис Гарсия Гальо, Франсиско Кармона Мартин, Хосе Луис Рей Вила («Sim»), Антони Видал, Ангел Лескарбоура, Антонио Гарсия Ламолья, Бальтасар Лобо, Томас Вера Моралес («Esbelt»), Мельсиор Ниубо и Сантдиоменге («Niu»), Хоаким Кадена Портал («KDNA»), Эдуард Бадиа Вилато, Жозеп Ренау, Мануэль Монлеон, Мануэла Бальестер, Антони Кампанья, Кати Хорна (1912-2000), Перес де Розас и Маргарет Михаэлис. Из этого списка художников-графиков и фотографов в настоящей диссертации мы затрагиваем творчество Э. Гомеса, Х. Л. Рея Вилы («Sim»), А. Видала, А. Лескарбоуры, Б. Лобо, А. Кампаньи и К. Хорны.

Данные исследования испанского анархистского контекста, а также исследования К. Фергюсон, А.-М. Бушар, Х. Саго и П. Лейтен утверждают в области графического искусства

---

[239] Ibid.

[240] Sago J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista. P. 4-5.

[241] Antebi A., González P., Ferré T., Adam R. Gráfica anarquista, Fotografía y revolución social, 1931-1939.

[242] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939.

тесную взаимосвязь анархизма и художественных авангардов, уже обсуждавшуюся нами во втором параграфе этой главы на примере символизма, неоимпрессионизма, фовизма, дадаизма, экспрессионизма, кубизма и футуризма. Вместе с тем, разбираемая историография свидетельствует о том, что анализ графики анархистской печатной культуры рубежа веков ограничивается в большой степени ее трактовкой как иллюстративного, нравоучительного, дидактического, пропагандистского языка, эстетические особенности которого отвечают, прежде всего, принципу политической ориентации, фокус которой сосредотачивается на графике как социальной критике. Именно об этой ориентации свидетельствует понимание графики анархистской периодики Л. Литвак, К. Полетто, Ж. Годар-Давант, Л. Морозюком, А. Нуньес, Ф. де ла Роза, П. Наварро, Ж. Матеусом и М. Пейшоту. Хотя подобный подход необходим, он ограничивает размах интерпретаций с точки зрения искусствоведения, не предусматривая анализ графики анархистской периодики с целью изучения жанрово-стилистических инноваций в модернистском пространстве. В следующих трех главах данной кандидатской диссертации делается акцент на графике анархистской периодики в свете новых тенденций художественного авангарда и модернистской эстетики.

Как следует из проведенного выше анализа историографии, мы выделяем три оси, необходимых для обновления и расширения процесса изучения графики анархистской периодики рубежа веков. Во-первых, возможность восстановления анархистской визуальной культуры как транснационального явления, приводящего к становлению общей визуальной культуры, в которой графика занимала первостепенное место. Во-вторых, важность рассмотрения еще неисследованных в обсуждаемой историографии образов и концепций, на примере иконографических направлений в трактовке образа анархиста и репрезентации концепции насилия в аспекте образов толпы и баррикады. В-третьих, необходимость проанализировать графику анархистской печатной культуры в свете жанрово-стилистических тенденций художественного авангарда и модернистской эстетики. Эти оси будут способствовать восстановлению исторической роли анархистской графики как международного и автономного эстетического явления в политическом, культурном и художественном пространстве рубежа XIX–XX вв.

В следующих трех главах рассматривается графическое искусство анархистской периодики с помощью указанных трех осей: миграция, тело (образ анархиста) и насилие, которые будут анализироваться в рамках транснациональной панорамы и в свете основных жанрово-стилистических тенденций рубежа веков. Это исследование откроет новые перспективы для изучения проблем и направлений развития графики анархистской периодики рубежа XIX–XX вв.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА МИГРАЦИИ ОБРАЗОВ: СТАНОВЛЕНИЕ ОБЩЕЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА

2.1. Введение: анархистская периодика как трансграничное средство рубежа XIX-XX вв.

Массовая иммиграция из Европы на американский континент на рубеже XIX-XX вв. укрепила уже существующие процессы социальной борьбы в этом регионе[243]. Ведомые революционным воодушевлением, желанием бегства из тюрьмы, неминуемой депортацией или поиском лучших условий жизни, чем те, что у них были в Европе, многие анархисты отплывали в чужие земли. Интерконтинентальные рейсы М. А. Бакунина, Эммы Гольдман, Александра Беркмана, Пьеро Гори, Эррико Малатесты, среди прочих, содействовали отождествлению образа анархиста с образом мигранта в Европе и Америке (точнее, Америках). Подобный ярлык ратифицировался в свете средневековой фигуры «Вечного жида». Романтическая и мессианская аура этой фигуры способствовала ее усвоению в обществе в виде «метафоры вечного преследования бедного и угнетенного», а также ее последующему превращению в предка «блуждающего бунтаря или социального реформатора»[244], который разжигает восстание народов.

Миграционный поток имел разнообразный социальный состав: дворяне, аристократы, буржуа, рабочие, ремесленники, художники, преступники и интеллектуалы, которые сочувствовали или открыто отождествляли себя с либертарианскими течениями. В основном они были родом из Испании, Италии, Франции, Германии, России, Польши, а также из еврейских общин, замкнуто проживавших на таких территориях, как так называемая «Черта оседлости», учрежденная в Российской Империи к концу XVIII в.[245] На этом фоне как страны, принимающие лодки, «загруженные» анархистскими идеалами, присутствующими не только в умах и действиях

---

[243] См.: 1) Cappelletti Á. Anarchism in Latin America. USA: AK Press, 2017; 2) Baer J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina; 3) Zimmer K. Immigrants Against the State; 4) Matthew E., Shaffer K., Rosenthal A., Baer J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries.

[244] Hutton J. 'Les Prolos Vagabondent': Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur. P. 297.

[245] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012. P. 7.

индивидов, но и в прессе, которая путешествовала с ними, выделяются Аргентина и США. В этом аспекте следует обсудить три важных момента.

Во-первых, это формирование международных организаций и проведение международных конгрессов, на примере «Международной конференции социальной революции», «Анархистского интернационала» и нового «Международного союза рабочих»[246]. Более того, в США обосновался «Международный конгресс анархистов» в 1893 г.[247] В Аргентине итальянцы Э. Малатеста и Этторе Маттеи играли выдающуюся роль в основании в 1887 г. профсоюза «Общества сопротивления и размещения», которое стремилось к созданию «Региональной аргентинской федерации, а также к международной солидарности»[248]. Как утверждает историк Я. Овед, предыдущий профсоюз вместе с «Либертарианской федерацией социалистических групп», основанной в 1899 г. при поддержке иммигрантов П. Гори и Грегорио Инглана Лафарги, были предшественниками «Аргентинской рабочей федерации» (АРФ-FOA), основанной в 1901 г. и переименованной после 1905 г. «FORA» (Аргентинская региональная рабочая федерация)[249].

Во-вторых, это формирование межкультурной среды в анархистской журнальной культуре, включая многоязычные издания. В США выделяются такие периодические издания, как *Cronaca Sovversiva*, *Freiheit*, *Brazo y Cerebro*, *Fuerza Consciente*, *Pluma Roja*, *Regeneración*. В Аргентине, наряду со многими другими, *Lavoriamo*, *Le Cyclone*, *La Liberté* и *Argentinisches Tageblatt*. Такие публикации, как *Голос Труда* и *La Questione Sociale,* действовали в обеих странах. Подобные издания, основанные революционерами из Германии, Испании, России, Колумбии, Мексики, Франции и Италии, выявляют факт трансконтинентальной передачи идей и образов анархизма. Историк Э. Соуза обсуждает процесс плодотворного издательского сотрудничества к концу последнего десятилетия XIX в. между *Almanaque de La Questione Sociale* из Буэнос-Айреса и *La Questione Sociale* из Патерсона[250]. Значимость такого сотрудничества хорошо видна на примере фондов бразильской и аргентинской периодики *Международного института социальной истории* в Амстердаме (IISG), состоящих из архивов историка Макса Неттлау. Сбор материалов историком стал возможным благодаря «обмену с европейскими

[246] Zimmer K. Immigrants Against the State. P. 112.

[247] Ibid. P. 113.

[248] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. México, D.F: Siglo veintiuno editores, 1978. P. 38.

[249] Ibid. P. 99.

[250] Souza E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. El circuito editorial en la red transnacional de militancia del anarquismo // Políticas de la Memoria. 2019. № 19. P. 189-210.

анархистскими публикациями, такими как *Les Temps nouveaux*»[251]. Подобная динамика способствовала появлению доступа к теоретическим и литературным источникам для публики из разных языковых сообществ, а также формированию сетей для прямого или непрямого обмена визуальным материалом.

В-третьих, библиотеки и книжные магазины в значительной степени сформировали трансграничное сообщество анархизма. Апогей развития этих пространств как центров культурного сопротивления пришелся на Буэнос-Айрес между 1898 и 1905 гг.[252] Следует обратить внимание на «Социологическую библиотеку» («Biblioteca Sociológica», 1894-1902) во главе с итальянцем Фортунато Серантони. Четверть импорта этой библиотеки приходилась на Францию, так как издательство *Les Temps nouveaux* было одним из главных поставщиков работ П. А. Кропоткина, Жана Грава, Элизе Реклю, Феликса Веццани и других авторов[253]. Журнал уже упомянутого парижского издательства имел литературные иллюстрированные дополнения, в которых приняли участие художники, принадлежавшие, прежде всего, к неоимпрессионизму. В том же ряду к концу XIX в. можно найти «Интернациональный книжный магазин» («Librería Internationale»), основанный Эмилем Пьете, вокруг которого сгруппировалось франкоязычное анархистское сообщество, обеспечивая доступ своим представителям к таким периодическим изданиям, как *La Révolte*, *Père Peinard* и другие из Франции, Италии и Испании[254].

Перечисленные выше три характерные особенности способствовали иконографической миграции в анархистской журнальной культуре рубежа веков. Следует выделить три научных подхода к изучению данной проблемы.

Во-первых, исследование А. М. Бушар, которое посвящено иллюстрированной анархистской прессе Третьей французской республики. В нем искусствовед освещает концепцию «модульной иконографии»[255], с помощью которой можно определить факты заимствования графического материала в процессе взаимообмена им между европейской и североамериканской периодикой. Автор обращает внимание на обмен между немецким журналом *Simplicissimus* и французскими публикациями журнала *Almanach du Père Peinard*, а также между последними и североамериканской газетой *The Coming Nation*. В дополнение автор развивает проблему

---

[251] Gordon E., Michael M. H., Hobart A. S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam. P. 28.

[252] Sik M. E. La creación de bibliotecas durante el apogeo del anarquismo argentino, 1898-1905 // Historia y Espacio 14. 2018. Vol. 14, № 51. P. 49-74.

[253] Souza E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. P. 198-206.

[254] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina.

[255] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 243.

«универсализации» революционной иконографии[256] на примере ксилографий Уолтера Крейна. Во-вторых, в свете анализа творчества названного художника искусствовед М. О'Нил восстанавливает стратегии приема и издания в европейской и североамериканской периодике гравюры «Чикагские анархисты» («The Anarchists of Chicago», 1894), обсуждая не только ее влияние на дальнейшие художественные представления широкой публики, но и ее взаимодействие с политическим, социальным и культурным контекстом журналов[257]. В-третьих, историк М. Пейшоту раскрывает процесс формирования визуальной культуры бразильского рабочего класса в таких социалистических, коммунистических и анархистских периодических изданиях, как *A Plebe*, *A Lanterna*, *O Cosmopolita*, *Voz Cosmopolita* и *A Nação*, под воздействием графического искусства социалистической и анархистской прессы из Франции[258].

Данная глава опирается на методологический инструментарий перечисленных выше авторов, включая иконографический и стилистический анализ, рассмотрение исторического контекста, а также архивную работу с источниками. Более того, наш анализ требует обращения к семиотической теории[259]. Таким образом, обсуждаются три проблемы, которые проливают свет на новые взгляды на иконографическую миграцию в анархистской печатной культуре, особое внимание уделено формированию общей визуальной культуры общества посредством стратегий заимствования и ассимиляции на перекрестке анархистского пространства Аргентины, Франции и Бельгии. При обсуждении контекстов открываются пути к анархистской периодике Швеции, Чили, Бразилии и США. Во-первых, ставится проблема непрямой миграции в свете одной антимилитаристской литографии Ж.-Ф. Гранжуана, ее дрейфа и преобразований в анархистских публикациях и группах из Европы и Аргентины начала XX в., включая ее актуализацию в колумбийском контексте последних двух десятилетий XXI в. Во-вторых, решается проблема прямой миграции в Буэнос-Айрес литографий, издаваемых парижскими анархистскими журналами, при анализе которых выясняются стратегии их заимствования и проблема авторства. В-третьих, анализируется проблема миграции образов между Бельгией и Аргентиной (на основе ассимиляции творчества Ф. Мазереля и А. Дэненса местными художниками А. Баллестером и В. Ребуффо) как движущей силы формирования трансатлантического модернизма.

---

[256] Ibid. P. 226.

[257] O'Neill M. Cartoons for the Cause? Walter Crane's The Anarchists of Chicago. P. 106-137.

[258] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho.

[259] По поводу изучения культурных взаимосвязей между Аргентиной и Италией рубежа XIX-XX вв. на основе семиотики, см.: Weber J. Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910) // Aisthesis. 2021. № 69. P. 61-84.

Основными графическими источниками в этой главе являются, с одной стороны, анархистская периодика: еженедельники *La Voix du Peuple*, *La Sociale*, *Le Libertaire*, *L'Assiette au beurre*, иллюстрированное литературное дополнение газеты *Les Temps nouveaux* (Франция), *еженедельное и двухнедельное дополнения* газеты *La Protesta* (Далее *La Protesta*), еженедельники *La Antorcha*, *Ideas y Figuras*, ежемесячники *Nervio*, *Contra* (Далее *Contra*) (Аргентина), *Ideas* (Чили), *Brand* (Швеции), *Haro!* (Бельгия), *Mother Earth* (США). А с другой, плакаты, памфлеты, альбомы литографий, сборники рисунков и гравюр. В российской и испаноязычной историографии отсутствуют исследования по поставленной проблеме.

2.2. Непрямая миграция образов: дрейф и преобразования литографии «Мясной рынок» Ж.-Ф. Гранжуана

Наш поиск начинается в Буэнос-Айресе начала XX в. В отличие от таких периодических публикаций анархистского направления, как *Ideas y Figuras*, *El Burro*, *El Azote*, *El Peludo* и еженедельное дополнение *La Protesta*, в газете *La Antorcha* графическое искусство не занимало значительного места. Графика включалась в специальные выпуски. Однако следует выделить международную открытость этой газеты. В первом номере редакция заявляет, в качестве одного из своих основополагающих принципов, что стремится к установлению «взаимосвязей с анархистскими группами всего мира, издающими газеты, книги или листовки, с целью получить от них печатные экземпляры указанных изданий»[260]. Таким образом, редакторы искали не только возможности привязки к различным «сообществам», которые «остаются изолированными от общего потока идей из-за резкого разрыва их языков в отношениях с нашим», но и обмена «публикациями с малочисленными сообществами, которым трудно издавать свою собственную периодику»[261]. С 17 июня 1921 г. ввод и вывод печатных материалов периодически регистрировался в разделе «Международный обмен»[262]. Этот отдел переименовывался несколько раз, соответственно, в «Полученную периодику», «Новые анархистские публикации» и «Зарубежные журналы».

Миграционный поток отражается в номере от 1 мая 1927 г., посвященном политическим заключенным за рубежом. В данном номере, который превышает восемь страниц обычных изданий, мы находим антимилитаристский анонимный текст под названием «Давайте поговорим

[260] Propósitos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 1. P. 4.

[261] Ibid. P. 4.

[262] Cange del Exterior // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 10. P. 2.

об Аргентине: военный вопрос». В нем обсуждается проект «социальной милитаризации» во главе с «Патриотической аргентинской лигой»[263] как путь к деградации «тысяч людей», появлению диктаторских режимов и «местного фашизма»[264]. Следовательно, отказ от призыва на военную службу поощряется ради «автономии и свободы»[265] каждого человека. В этом случае антимилитаристская пропаганда постигается не только как текст, но и как изображение на примере двух иллюстраций.

Первая – это сатирическая миниатюра, в которой собака-майор управляет парадом ягнят-солдат. Вдали невидимая фигура машет флагом (илл. 17). Тема анимализации военных фигур, общая и для других революционных публикаций[266], повторяется во второй иллюстрации (илл. 18). В ней группа молодых новобранцев разнообразной телесной конституции раздета догола. Их тела инспектируются, отбираются и штампуются как мясо скотобойни унифицированными по облику офицерами. Наш взгляд встречается с затравленно-осуждающим взглядом первого новобранца. В правом нижнем углу скелет в форме офицера готовится сделать запись в «Военную книжку» («Livret militaire»), подпись его нечеткая, вероятно, из-за некачественной печати. Это – единственный персонаж, который дистанцируется от массы стоящих фигур, замкнутых в узком пространстве. Его присутствие в качестве активного зрителя контрастирует с нашим положением как пассивных зрителей сцены под названием «Военный позор» («La Infamia militar»).

Как упомянутая выше французская надпись на военном документе («Livret militaire»), так и стилистическая трактовка второй гравюры проливают свет на ее соотношение с политической иллюстрацией революционной прессы периода *Belle Époque*. С этой точки зрения ее композиционно-пространственная трактовка напоминает ту, которая была использована Т.-А. Стейнленом для обложки первого номера *L'Assiette au beurre* в 1901 г. На той литографии группа забастовщиков окружает своего представителя, читающего документ, в котором, явно с сатирическим подтекстом, написано, что финансовая поддержка забастовки («caisse de grève»)

---

[263] Патриотическая аргентинская лига – это действующая до настоящего времени ультраправая и военизированная вооруженная группа, состоящая из «сыновей хороших семей, студентов, полицейских и головорезов, объединенных вокруг Военно-морского центра при поддержке государственных вооруженных сил. С момента своего создания в 1919 г. в рамках «Трагической недели» («Semana Trágica») члены Лиги убивали демонстрантов, рабочих, анархистов и иммигрантов, особенно русского и еврейского происхождения. Cappelletti Á. Anarchism in Latin America. P. 63.

[264] Hablemos de la Argentina: la cuestión militar // La Antorcha. 1927. Vol. 7, № 237. P. 2.

[265] Ibid. P. 2.

[266] Невозможно не вспомнить обложку номера от 19 февраля от 1916 г. *The Blast*, нарисованную художником-графиком Уинзором Маккейем.

будет - «3000 солдат»[267]. И забастовщик, и скелет-офицер – близкие персонажи для зрителя-читателя: их фигуры выходят за пределы состава изображения как знак пространственной непрерывности. Подобный ресурс наряду с трактовкой одеяния радикально отличает их от остальных персонажей. В свою очередь, множество забастовщиков, новобранцев и вербовщиков исчезает по мере того, как наш взгляд продвигается к дальним планам, постепенно переходя в «отчужденное» состояние, становясь безликой массой. Ритмы, расстояния, текстуры и жесты стимулируют взгляд зрителя к уходу вглубь изображения. Подобные визуальные стратегии являются общими и для предназначенной для революционной периодики графики таких художников, как Бернар Нодан (1876-1946), Франтишек Купка, Хуан Грис (1887-1927), Кес ван Донген (1877-1968) и другие, творчество которых оказалось под влиянием технологических новшеств в литографической технике конца XIX в. Поиск новых ресурсов, стратегий и тем поощрял расцвет и «диверсификацию французской журнальной графики», уступая место политико-сатирическим течениям[268].

К этому поколению принадлежит Ж.-Ф. Гранжуан (1875-1968), создатель общественно-политического иллюстрированного плаката[269], а также автор обсуждаемой нами иллюстрации. Несмотря на то, что его авторство не упоминается в *La Antorcha*, его подпись, расположенная в левом нижнем углу, позволяет четкую идентификацию происхождения гравюры. Речь идет об одном из самых плодотворных художников-графиков своего времени. В течение первого десятилетия XX в. и после своего прибытия в Париж, Ж.-Ф. Гранжуан косвенно подтверждает свое участие в революционных делах, работая для таких анархистских и социалистических изданий как «*Réveil Social*, *Le Rire* […] *La Vie Illustré*, *La Revue Sociale*, *La Bibliothèque Syndicaliste*, *La Voix du Peuple*...», и особенно для «*L'Assiette au Beurre*», где от общего числа иллюстраций в период с 1902 г. по 1912 г. 10% сделаны им[270]. В 1911 г. художник-пропагандист приговорен к 18 месяцам тюрьмы и штрафу в 30.000 франков за антимилитаристские иллюстрации. Однако, художник не признал приговор справедливым и, чтобы избежать наказания, бежал из Франции, чтобы путешествовать по Германии, Италии и Египту вместе с Айседорой Дункан вплоть до его амнистии в конце 1912 г.[271]

---

[267] Steinlen Th. A. La Caisse de Greve // L'Assiette au beurre. № 1. P. 1.

[268] Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. С. 275.

[269] Grandjouan J. F. Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France. Paris: Somogy, Éditions d'art, 2001.

[270] Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. Nantes: Bibliothèque Municipale de Nantes & Éditions MEMO, 1998. P. 105-106

[271] Ibid.

Антимилитаристская критика является сквозной темой в творчестве художника. Ж.-Ф. Гранжуан иллюстрирует номер *L'Assiette au beurre* от 4 августа 1906 г. под названием «Ваши документы» («Vos papiers»). Тема и трактовка четвертого эстампа (илл. 19) совпадают с нарративом и композиционными аспектами иллюстрации, опубликованной в *La Antorcha*. Испуганный голый молодой человек получает от двух офицеров свою военную книжку под угрозой: «Если вы не идете прямо, это ваш билет непосредственно в Бириби»[272]. На стене мы видим увеличенную копию документа. В поле, соответствующем имени, читается часть фамилии: «жуан» («jouan»), частично скрытой за одним из офицеров. Военный билет был вручен художнику в 1895 г., когда ему было 20 лет. Вовлечение образа самого Ж.-Ф. Гранжуана в эту сцену подразумевает его эмпатию и солидарность, сформировавшуюся на основе его собственного личного опыта, с жертвами милитаризма. В разговоре о направлении антимилитаризма французской анархистской периодики невозможно не вспомнить специальный выпуск *Les Temps nouveaux* от 5 июля 1910 г. с иллюстрациями Ж.-Ф. Гранжуана, Аристида Деланнуа (1874-1911), Поля Синьяка (1863-1935), Шарля Морена (1856-1914), Г. Райтера (1867-1918), Людовико Родольфа Писсарро (1878-1954) и Максимилиана Люса (1858-1941) по теме «бириби»[273]. Позже издается альбом «Против Бириби» – состоящий из девяти рисунков перечисленных выше художников, включая на этот раз и один рисунок Т.-А. Стейнлена[274].

Для Ж.-Ф. Гранжуана подпись представляла собой еще один способ «фигурировать» в собственных работах. Если на первом этапе он использовал подпись, где инициал фамилии был написан большими буквами, и в которую он часто включал инициал своего первого имени («JGrandjouan»), то взрослый этап был связан с той же подписью, представляющей собой только фамилию, написанную строчными буквами и курсивом («*grandjouan*»). Однако, поскольку имя художника не указано в окружающем гравюру тексте в *La Antorcha*, проблемы атрибуции возникли у такого ученого, как Ж. Годар-Давант, которая в своем блестящем исследовании о *Портеньо* и анархизме решает проблему отсутствия информации, описывая подпись как «неразборчивая»[275], как и другие подписи, принадлежащие Роберту Майнору, Луи Альберту Дэненсу и Кете Кольвиц. Трудность атрибуции указывает на два важные момента. Во-первых, необходимость идентификации иконографического источника графического образа и его пути до Буэнос-Айреса. Во-вторых, необходимость прояснения особенностей этого маршрута, включая социальные, политические и эстетические аспекты заимствования зарубежного эстампа.

---

[272] «Бириби» – это дисциплинарное батальоне Алжира.

[273] Meure Biribi ! // Les Temps nouveaux. 1910. Vol. 16, № 3. 12 p.

[274] Collection de lithographies // Les Temps nouveaux. 1912. Vol. 17, № 46. P. 8.

[275] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 164.

Хотя активный издательский обмен между Францией и Аргентиной облегчил бы комиссию графических работ Ж.-Ф. Гранжуану, известные модификации изображения не поддерживают эту возможность. Скорее, наоборот, как размещение названия и описания, так и открытие в верхнем углу иллюстрации оказываются искусственными (илл. 18). Более того, визуальные особенности проблематизируют факт выявления прямой передачи иллюстрации от художника и редактору. Доказательством этого являются «фантомные линии», параллельные контурам рисунка, как результат «смещения печати», что затрудняет расшифровку таких деталей, как подпись скелета. Следует отметить, что подобное «смещение» не повторяется в остальных иллюстрациях, опубликованных в том же номере *La Antorcha*. Предыдущие особенности возникают не только из-за материальных условий работы печатного оборудования, но и из-за процесса создания многочисленных копий, а именно целой череды копий, что приводило к постепенному стиранию, или даже исчезновению, *манеры* художника и, как следствие, преобладанию идеологического содержания над стилистическим своеобразием иллюстрации. Подобное явление напоминает «самиздат»[276] - стратегию издательской контрабанды в контексте советского режима. К тому же, следует вспомнить «эстетику самоделок или вырежь-и-вставь»[277], представляющую собой стратегию производства и воспроизводства визуального и текстуального материала, действующую в современной анархистской журнальной культуре. Таким образом, мы сталкиваемся с непреднамеренными модификациями, привязанными к самим условиям печати и распространения издательских проектов.

Вышеназванные обстоятельства пересекаются с высказыванием П. А. Кропоткина относительно проблемы производства и использования визуальной пропаганды. В номере *Le Révolté* от 9-15 мая 1886 г. русский анархист пишет: «Изображение, иллюстрация – это средство пропаганды, о котором мы часто думали, но перед которым мы часто отступали из-за отсутствия денег. Но, если мы недостаточно богаты, чтобы позволить себе собственные гравюры, возможно, мы сможем использовать гравюры других»[278]. Далее он спрашивает: «Не могли бы наши товарищи основать общество по покупке и доставке таких революционных гравюр, полученных от журналов подходящего содержания?»[279]. П. А. Кропоткин проливает свет на способ действия,

---

[276] «Механизм самиздата таков: автор отпечатывает свое произведение наиболее доступным частному лицу в советских условиях способом — на пишущей машинке — в нескольких экземплярах и раздает копии своим знакомым. Если кому-то из них прочитанное покажется интересным, он делает копии с доставшегося ему экземпляра и раздает их своим знакомым и т.д.» Алексеева Л. М. История инакомыслия в СССР: новейший период. М.: Московская Хельсинкская группа, 2012. С. 210.

[277] Цит. по: Cohn J. Underground Passages.

[278] Kropotkin P. Communication et correspondance // Le Révolté. 1886. Vol. 8, № 3. P. 4.

[279] Ibid.

общий для многих периодических изданий разных стран, находящихся под игом экономической неустойчивости и государственной цензуры.

Действительно, анархистская журнальная культура рубежа веков опиралась, в бóльшей мере, на переработку заимствованного материала. Непреднамеренные или намеренные модификации в аспекте перевода, орфографии и печати обогащали спонтанный полифонический горизонтальный обмен. В случае графического образа следы подобных модификаций накладываются на визуальную поверхность как слои палимпсеста, способствующие восстановлению процесса преобразования и переосмысления образа, а также определению, хотя бы умозрительному, маршрута, пройденного им вплоть до нашего с вами взгляда. Итак, следы анализируемого палимпсеста (илл. 18) переносят нас с 1927 г. в Буэнос-Айресе к 1906 г. в Париже.

В 1906 г. мы сталкиваемся с Ж.-Ф. Гранжуаном в его полной творческой зрелости. Антимилитаристская борьба разгорается, Франция отправляет войска для подавления восстаний в своих колониях (Алжире, Марокко, Тунисе, Сенегале и многих других), а также для разгона рабочих демонстраций внутри страны[280]. Либертарианские голоса денонсируют резню на обоих фронтах[281]. В этом контексте была создана литография под названием «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). Одна из копий этой работы лежит в Международном институте социальной истории (илл. 20). В этом эстампе, размеры которого 60.5 x 45 см, хорошо видны творческие ресурсы языка художника. Кьяроскуро позволяет ему провести тональное различие между новобранцами и вербовщиками. Складки одеяния последних контрастируют со спектральной наготой первых. Вместе с тем, пространство их примиряет и совмещает. Промежутки между телами проработаны полутонами и выделены художником параллельными темными линями. За исключением скелета, остальные тела как бы «плавают» в пустой атмосфере, над бездной, рискуя угодить прямо на резню. Пушечное мясо – это эфирное тело, а также массивное тело. По словам искусствоведа Ф. Дюмона: «он [Гранжуан] также хочет продемонстрировать, что солдат происходит из того же социального слоя, что и работник»[282]. Скелет, который готовится вписать данные новобранца в его «Военную книжку», представляет собой аллегорию смерти. Доказательством этого является его подпись («la Mort»), различимая в литографии. Как письмо,

---

[280] Выделяются номер *L'Assiette au beurre* от 9 мая 1903 г. и октябрьский номер *La Voix du Peuple* от 1907 г., иллюстрированные Ж.-Ф. Гранжуаном. В первом, под названием «Алжир для алжирцев», денонсируются разрушительные действия Франции в ее колониях. Во втором денонсируется убийство демонстрантов во время рабочего восстания в Нарбоне.

[281] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914). Paris: Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1951.

[282] Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A.. Jules Grandjouan. P. 82.

так и одеяние ему предоставляют некий человеческий облик и состояние. Эта иллюстрация – провокационная денонсация глубинных визуальных отношений, выходящая за рамки простого памфлета.

В феврале того же года одна вариация этого эстампа была опубликована на обложке анархо-синдикалистской газеты *La Voix du Peuple* (илл. 21). Этот номер, посвященный антимилитаристской борьбе, включает в себя одиннадцать графических работ Ж.-Ф. Гранжуана. Иллюстрация обложки называется «Мясной рынок» и частично соответствует изображению, опубликованному двадцать один год спустя в Буэнос-Айресе. Как станковая литография (илл. 20), так и обложка газеты позволяют провести серию сравнений. Кроме наличия промежуточных мягких переходов между черным и белым, собственно то, что сильно привлекает наше внимание – это название. В версиях 1906 г. оно расположено в правом верхнем углу, задумано и надписано самим художником и существует как часть композиции: «Гранжуан сам работает над типографским видом каждого из своих плакатов, предлагая, в соответствии с настроением, различные уровни их прочтения»[283], – справедливо отмечает Ф. Дюмон. В дополнение следует отметить использование мастером «насильственных фраз», а также «обширной текстовой и числовой информации»[284]. К этому можно добавить значимость лингвистических игр, свойственных французскому народному жаргону и являвшихся ресурсами, общими для всех «участников» политико-сатирической периодики того времени[285]. Подобные типографические и лингвистические стратегии видоизменяются в аргентинской версии, начиная таким образом задуманную модификацию изображения. Идентифицируются три момента.

Во-первых, изменения в названии. В верхнем углу размещается не прямой перевод оригинального французского названия, а новая фраза на испанском: «Военный позор» («La Infamia Militar»). Новое название представляет собой машинопись, что радикально изменяет типографский ресурс художника. Смысловая откровенность нового названия отступает от метафорического намерения первоначального варианта; тем не менее, она укрепляет антимилитаристское значение работы. Отсюда вытекает, что модификация зависит не от постепенного исчезновения художественного стиля, а от намеренной замены текстуальных компонентов в пользу их эффективной ассимиляции с определенным контекстом. С другой стороны, в версии 1927 г. то, что было написано аллегорической фигурой смерти, остается нетронутым. Ясность визуальных и текстуальных деталей на обложке парижской газеты

[283] Ibid. P. 81.

[284] Ibid.

[285] Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

освещает прямой доступ к «оригинальной» литографии, предоставленной самим художником, что гарантировало высокие качества воспроизведения.

Во-вторых, замена описания иллюстрации. Как в станковой литографии, так и на обложке *La Voix du Peuple* Ж.-Ф. Гранжуан написал сатирический диалог: «ПЕРВЫЙ МАЙОР: И что мы будем делать с этими плохо построенными? ВТОРОЙ МАЙОР: Мы оставим их для размножения...» (илл. 21). Редакторы аргентинской еженедельной газеты написали своего рода памфлет, причиной чего можно считать два фактора. С одной стороны, становление антимилитаристской традиции, в 1901 г. возникающей у анархистских и социалистических групп и позволяющей формирование таких местных и международных организаций, как «Аргентинское антимилитаристское объединение», основанное к концу 1920-х годов[286]. С другой, пик «пропаганды действием» в Буэнос-Айресе между 1920-1930 гг., этот период назван историком Л. Анапиосом «циклом насильственного дрейфа»[287]. Разгар подобных практик в Аргентине контрастирует с деэскалацией в Европе начала XX в. В Аргентине это так называемая «эпоха терактов» («ère des attentats») во главе с анархистами или сторонниками либертарианских движений, в поиске эффективного способа социального представления действующих посредством динамита, револьвера и кинжала[288]. В описании-памфлете сказано:

«Для большинства в казармах предлагается самое унизительное зрелище для личного достоинства; но забыли, что зачисление, голосование, присутствие мужчин в военных офисах является оскорблением и еще более жестоким сарказмом, потому что первый шаг в принятии гражданства – это пассивная капитуляция в пользу милитаризма».

Эмоциональный «порыв» данных слов пересекается с регулярными вызовами антимилитаристского действия в газете *La Antorcha*. Примером этого является номер *La Antorcha* от 9 сентября 1927 г., в котором обнаруживается следующий фрагмент текста «Милитаризм»: «И остальные? – Вы скажете. Бедные рабочие народы, женщины и дети, являющиеся не ленивыми военными, а украшением, радостью и богатством земли. Почему они тоже умирают? Почему они не восстают против военных, против милитаризма, против трусливого оружия? Но они восстанут, да, мы заставим их восстать!»[289]. Текст заканчивается словами: «Это значит, что жизнь, человеческий труд, мир и настоящий героизм все больше ненавидят милитаризм. Давайте

---

[286] Manzoni G. Contra los arrastra sables... Militarismo y antimilitarismo en los comienzos de la Argentina moderna // Avances del Cesor. 2018. Vol. 15, № 19. P. 95.

[287] Anapios L. La ciudad de las bombas. El anarquismo y la ‘Propaganda por el Hecho’ en la Buenos Aires de los años veinte // Bol. Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani. 2013. Vol. 3, № 39. P. 43.

[288] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France.

[289] Militarismo // La Antorcha. 1927. Vol. 7, № 252. P. 1.

поможем им очистить их поле, подняв рабочего против солдата, смелого человека против трусливого зверя. Давайте все сделаем для восстания народов!»[290].

В-третьих, отметка на плечах первых двух новобранцев. С одной стороны, в обеих версиях 1906 г. Ж.-Ф. Гранжуан написал «Bon à tuer» («Разрешено убыть» или «Разрешено быть убитым»). С другой стороны, в аргентинской версии 1927 г. тот же текстуальный компонент вводит читателя в заблуждение. Мы читаем «Slaktfärdig», соответствующее шведскому языку и переводящееся как «На убой», что напоминает французский источник[291]. Как понимать модификацию, которая не подходит ни к оригинальному языку произведения, ни к языку восприятия? Действительно, такого рода открытия переплетаются с массовым наплывом политических иммигрантов. Космополитическая и децентрализованная душа анархизма резюмируется в двух моментах: французская иллюстрация переведена на шведский и перепечатана в испаноязычной газете в Аргентине. Следует упомянуть, что в разделах обмена, выхода и входа материалов у *La Antorcha* не обнаруживается обменов с анархо-синдикалистской публикацией *La Voix du Peuple*.

По словам историка Я. Оведа, на рубеже веков (1880 – 1914) в Аргентину прибыли в общей сложности «3’344.000 душ», большинство которых были из Европы. В 1914 г. иностранцы составляли треть всего населения[292]. Историк выделяет различные анархистские круги конца XIX в., а именно итальянский, испанский, голландский и бельгийско-французский. Литография Ж.- Ф. Гранжуана «Мясной рынок» проливает свет на присутствие в Аргентине скандинавского круга, который смог остаться незамеченным из-за его численного меньшинства. Ситуация изложена редакторами *La Antorcha* в заявлении, уже цитированным нами[293]. Примером скандинавского присутствия на американском континенте в начале XX в. является Эрик Б. Мортон, который под псевдонимом «Ибсен» или «Эрик Красный» воевал вместе с Э. Гольдман и А. Беркманом в США[294]. Более того, норвежский драматург Генрик Ибсен обычно включался в списки представителей анархистской литературы.

Между 1925 и 1927 гг. в некоторых номерах аргентинского еженедельника публиковались тексты, связанные со скандинавскими анархистскими группами и посвященные памяти писательницы-феминистки Эллен Кей и демонстрациям в Стокгольме в честь Сакко и Ванцетти.

---

[290] Ibid.

[291] Текущий и следующие переводы со шведского языка были любезно переданы мне профессором, к. филол. наук Еленой Всеволодовной Красновой (Заведующая кафедрой скандинавской и нидерландской филологии, СПбГУ).

[292] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. P. 30.

[293] Propósitos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 1. P. 4.

[294] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 129.

Вместе с тем, самый интересный момент – это обмен материалами с анархистским журналом *Brand*, основанным в Стокгольме в 1898 г. Первое упоминание этого журнала в *La Antorcha* происходит в письме, отправленном А. Беркманом 28 июня 1922 г. из Берлина в анархистскую группу Буэнос-Айреса под названием «Издание Аргонавт» («Editorial Argonauta»). В нем объявляется прием денежных средств, предназначенных для «Общества помощи анархистам в российских тюрьмах», базирующегося в Москве[295]. Журнал *Brand* действует в качестве посредника между обеими сторонами. Более того, аргентинские редакторы подчеркивают антимилитаристскую активность *Brand*, который, наряду с изданием других публикаций, распространял материалы «Международного антимилитаристского бюро»[296]. Наконец, шведский журнал упоминается в 63-ем номере *La Antorcha* по случаю вклада «1905.92» песо для заключенных большевистского режима[297]. В этих взаимоотношениях озадачивают два момента. С одной стороны, в еженедельнике не было зарегистрировано строго редакционного обмена со шведской газетой[298]. Предыдущий вывод не подразумевает, что шведский журнал не распространялся в Аргентине; в двухнедельном дополнении *La Protesta* от 15 февраля 1927 г. упоминается получение экземпляров *Brand*[299]. С другой стороны, при рассмотрении архивов *Brand* отмечается, что в журнал не было включено ни одной работы Ж.-Ф. Гранжуана («Brand: illustrerad socialistisk tidning» и «Brand: anarkistisk tidning»). Однако можно найти литографии других французских художников, принадлежавшие к «Альбому литографий» журнала *Les Temps nouveaux*. Об этом речь пойдет в следующем параграфе.

Наше путешествие по Стокгольму не напрасно. В Международном институте социальной истории (IISG) лежит плакат 1935 г. (илл. 22), напечатанный и распространенный «Стокгольмским обществом анархистов» («Stockholms Anarkistika Förening») посредством «Социальной печати» («Föreningstryckeriet»). Иллюстрация соответствует той, что была

---

[295] Una carta de A. Berkman // La Antorcha. 1922. Vol. 2, № 51. P. 2.

[296] Resúmen histórico // La Antorcha. 1922. Vol. 2, № 54. P. 2.

[297] Salidas // La Antorcha. 1922. Vol. 2, № 63. P. 4.

[298] Плодотворная международная издательская сеть *La Antorcha* заключает в себе следующие страны и публикации в них: Италия (*Il Libertario*, *Libero Accordo*, *La Fusta*, *Sorgiamo!*, *Pensiero y Volontá*, *L'Adunata*), Испания (*La Revista Blanca*, *La Novela Ideal*, *Redención de Alcoy*, *El Naturista*, *Lucha Social*, *Tempos Novos*, *Vida Obrera*, *Acción Social Obrera*, *El Libertario*), Уругвай (*Acracia*, *El Hombre*, *La Ruta*, *La Batalla*, *Trabajo*, *La Tierra*, *El Hacha*, *Brazo y Cerebro*), Франция (*Le Soviet*, *L'En dehors*, *Revue Anarchiste*, *La Revindicazioni*, *Le Journal du Peuple*, *Les Temps nouveaux*, *Le Libertaire*), Бразилия (*A Plebe*, *A Vanguardia*), Чили (*El Surco, Tribuna Libertaria*), México (*Nuestros Ideales, El Galeoto*), Германия (*Der Syndicalist*, *Die Aktion*, *Alarm*, *Il Messaggero della Riscossa*, *Freie Arbaiter Stime*), Северная Африка (*Le Flambeau*), США (*New York World*, *Bulletin of the Relief Fund*, *Volna*), Англия (*Freedom*), Бельгия (*Rebelle*, *Verbo Nuevo*, *Haro!*), Эквадор (*Agitación* y *Semilla Libertaria*), Россия (*Vida libre*) и Поругал (*O Anarquista*).

[299] Bibliografía // La Protesta (supl. quinc.). 1927. Vol. 1, № 257. P. 32.

нарисована Ж.-Ф. Гранжуаном для обложки февральского номера парижской анархо-синдикалистской газеты в 1906 г. Как и в версии 1927 г., текстуальные модификации шведской версии очевидные. Сразу выделяется отметка на плечах, совпадающая с иллюстрацией *La Antorcha* по содержанию и форме: «Slaktfärdig». Плакат под названием «Откажись от убийства / Откажись от мобилизации!» («Vägra Mörda / Vägra mobilisera!») тоже отвечает антимилитаристскому направлению. Второе название, расположенное в месте, ранее занимаемом оригинальным названием, относится к прямому переводу с французского на шведский: «Këttmarknad» («Мясной рынок»). В описании отмечается другая стратегия. В нем вместо сатирического диалога написано обращение, напоминающее аргентинский памфлет: «Освободите казармы! Уничтожьте орудия убийства!» («Töm kasernerna! Förstör mordverkiygen!»).

Предыдущий плакат отсылает нас к ранней версии 1913 г. (илл. 23), номера которой, как показано в технической записке, изымались у «Социалистической молодежи». После конфискации плакат «наклеивается на полицейскую книгу» и таким образом сохраняется до наших дней. Две особенности отличают его от плаката 1935 г. Во-первых, вместо «Vägra Mörda», написано «Vägra Mönstra» («Откажись от освидетельствования!»). Во-вторых, выделяется описание-памфлет, опирающееся на специфику исторического конфликта между Россией и Швецией, выражающегося в образе «русского крестьянина» как архетипа отечественного врага Швеции со времен Петра Великого. Памфлет, мятежный характер которого перекликается с аргентинским памфлетом, был написан некой «Военной комиссией». В нем читаем:

«Товарищи, рабочие,

Вы добровольно позволите государственным учителям в искусстве убийства штамповать вас на забой, чтобы после принести себя, как скот, в жертву родины богатых? У неимущего рабочего нет родины. Его враг - не бедный русский крестьянин, а богатый шведский эксплуататор и капиталист. Действуйте, товарищи!

Откажитесь от освидетельствования! Откажитесь от мобилизации!»

Оба плаката освещают дополнительную проблему. При сопоставлении жестов, поз персонажей и пространственно-композиционного решения версий парижской газеты, шведских плакатов и аргентинского еженедельника, идентифицируется прямая связь между ними. То есть, существует визуальное соответствие, отмечающее наличие общего литографического источника, который, в свою очередь, не совпадает с особенностями станковой литографии 1906 г. (илл. 20). Из вышесказанного следует, что последняя литография не является источником для дальнейших ее воспроизведений в периодике и плакатах. Однако ошибочно считать, что эта графическая работа была задумана художником исключительно как станковая литография. На обложке для

октябрьского номера *La Voix du Peuple* от 1906 г. (илл. 24) идентифицируется вышеупомянутая литография, опубликованная через восемь месяцев после публикации первой версии в той же газете. Настойчивость Ж.-Ф. Гранжуана в отношении этого мотива указывает на явный интерес к его трактовке. Художник возвращается к изображению для того, чтобы перемещать, добавлять, снять, сгладить, интенсифицировать, исправить и перепечатать свои собственные штрихи, пятна, линии, стимулируя таким образом органический творческий процесс, который усиливает стилистическое решение и, одновременно, семантику политического послания.

Несмотря на то, что интенсивный и хорошо документированный издательский поток между Францией и Аргентиной гарантировал прямую иконографическую миграцию, маршрут литографии Ж.-Ф. Гранжуана проходит через промежуточное звено в Швеции и, возможно, через малочисленный шведский круг иммигрантов в Аргентине. Взаимосвязи между анархистскими движениями Швеции и Аргентины, а также плакаты 1913 г. и 1935 г. дают представление о версии изображения, прибывшей в Аргентину с конца первого десятилетия до конца второго десятилетия XX в. Это звено могло быть напечатано либо в виде иллюстрации в периодике, доступной в библиотеках, либо в качестве антимилитаристского плаката. Подобные материалы были обильно распространены благодаря проводившимся в разных европейских городах международным анархистским конгрессам, в которых принимали участие представители южноамериканской страны[300]. Правильность этой гипотезы доказывает открытие нами в номере *Brand* от 2 мая 1935 г. миниатюры (илл. 25), сопровождавшей восемь лет назад иллюстрацию «Военный позор» в *La Antorcha* (илл. 17). Визуальные и текстуальные модификации, возникающие из подобной передачи, характеризуют непрямую иконографическую миграцию, приводящую к возникновению «блуждающего образа».

Концепция «блуждающего образа» отсылает нас к миграции образов в рамках сложных процессов контрабанды, установленных на основе «звеньев цепей», которые опираются не на рыночные отношения, а на случайное и непредсказуемое развитие истории. «Блуждающий образ», подобный литографии «Мясной рынок», представляет собой палимпсест, состоящий из «слоев» разных языков, времен, разнообразных исторических наследий и видов печати. Такое состояние не только позволяет его анонимное и массовое воспроизводство, но и выживание этой литографии вплоть до наших дней.

Трансграничное состояние «блуждающего образа» освещает актуальность «Мясного рынка» в контексте колумбийского социального конфликта последних двух десятилетий XXI в. В пятый номер журнала *Entre Diálogos*, издаваемого на русском и на испанском, включен раздел под названием «Актуализированный Гранжуан (1906-2021)» (илл. 26). Речь идет о «присвоении»

[300] Cappelletti Á. Anarchism in Latin America.

станковой литографии Ж.-Ф. Гранжуана 1906 г. (илл. 20). Как в случае Швеции и Аргентины, в *Entre Diálogos* отмечается текстуальная модификация, но в этот раз редакторы подражают типографским особенностям, задуманным французским художником. Более того, используется присущий местному жаргону (особенно криминальным кругам в Колумбии) термин, который размещается на плечах новобранцев: «Хороший мертвец» («Buen muerto»)[301]. Этот термин принадлежит к тому же кругу выше названных, таких как: «Bon à tuer» и «Slaktfärdig». Новым названием иллюстрации является «Ложные срабатывания: 6402»[302]. В военной книжке скелета, подпись которого «la Mort» (следуя традиции предыдущих версий) сохраняется, можно прочесть: «Демократическая безопасность» («Seguridad democrática»). Все текстуальные компоненты были переведены на русский. Помимо этого, редакторы включили дополнительные объяснения для каждого термина и каждой цифры. В описании иллюстрации излагается новый контекст, на который опирается заимствованная сцена:

«В период с 2002 по 2008 гг. более 6000 гражданских лиц были казнены во внесудебном порядке вооруженными силами колумбийского государства и представлены в качестве повстанцев, убитых в бою. Военные получали правительственные награды за каждое «ложное срабатывание» («falso postivo») – жуткий эвфемизм, описывающий систематическую резню безоружных и беззащитных граждан из маргинальных и обнищавших районов страны».

В *Entre Diálogos* литография «Мясной рынок» трактуется как палимпсест, описываемый и как иконографический источник, и как маршрут[303]. Эта реконструкция указывает на проблематику понятий «оригинального источника» и «единственного контекста», в свете которых в искусствознании можно упускать «дрейф» образа и его преобразования в результате прохода через несколько звеньев. Следует отметить, что «дрейф» «Мясного рынка» способствовал не только выживанию этой литографии, но и открытию новому контекста ее производства, а также реабилитации фигуры Ж.-Ф. Гранжуана. С 1906 г. до 2021 г. во Франции, Швеции, Аргентине и Колумбии была создана своеобразная версия такого эстампа, каждая из которых отвечает определенному конкретному историческому опыту в контексте

---

[301] Выражение, использованное бывшим президентом (2002-2010 гг.) и бывшим заключенным (2020 г.) А. Урибе Велесом в 2018 г. для обозначения смерти одного свидетеля в рамках судебного разбирательства по военизированным формированиям и ложным свидетелям, в котором У. Велес был замешан. Orozco C. Un buen muerto // El Espectador. 2018. URL: https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/cecilia-orozco-tascon/un-buen-muerto-column-751919/ (дата обращения: 05.02.2021).

[302] Цифры доступны по адресу: https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx (дата обращения: 05.02.2021).

[303] Sobre la ilustración // Entre Diálogos. 2021. Vol. 5, № 5. P. 62.

антимилитаристского направления анархизма. Важно ли найти первичную литографию, от которой возникли дальнейшие версии, распространенные в Париже, Стокгольме и Буэнос-Айресе начала XX века? То, что по-настоящему важно – это развитие и постоянство одного образа на протяжении ряда лет, что поощряет накопление временных, текстуальных и визуальных «следов», порождающих особое «историческое наследие» на поверхности каждой копии. Данная дискуссия в духе В. Беньямина проливает свет на анонимное и массовое воспроизведение как способ предоставления «аутентичности»[304] образу, разрешая таким образом парадоксальное возрождение изображения, воспроизводимого самого по себе, имманентно.

В том же ряду необходимо упомянуть факт выживания иллюстрации обложки номера журнала *Mother Earth* от мая 1906 г. до августа того же года (илл. 27). Буколическая сцена, которую можно рассмотреть в контексте иконографического направления легенды об Адаме и Еве, появляется 1 мая 2014 г. в виде иллюстрации памфлета под названием «Понемногу умирать» («Morir un poco»), вышедшего в чилийской анархистской публикации *Вернуться на землю* (илл. 28). Выразительное послание этого изображения начала XX в. вписывается в страстный призыв против рабочей эксплуатации памфлета начала XXI в. Переосмысление темы Адама и Евы представляет собой прообраз гармоничной жизни в либертарианской утопии, являющейся своего рода *Аркадией*. Функция «вдохновения»[305] этой редакции сцены продолжает работать по сей день.

В процессе восстановления непрямой миграции литографии «Мясной рынок» и описания и анализа концепции «блуждающего образа» встает проблема определения стратегий заимствования зарубежной графики аргентинскими анархистами. Представленная проблема излагается в следующем параграфе на примере приема «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux* в *La Protesta* между 1922 и 1925 гг.

---

[304] В. Беньямин затрагивает проблему воспроизведения образа путем использования гравюры на дереве как способа возникновения «аутентичности» по прошествии времени на примере «средневекового изображения мадонны». Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 20.

[305] Автор К. Фергсон выявляет функцию «вдохновения» этого изображения. Ferguson K. Assemblages of Anarchists. P. 178.

2.3. Прямая миграция образов: стратегии заимствования и проблема авторства на фоне приема «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux* и литографий *L'Assiette au beurre*

Другие процессы лежат в основе прямой миграции образов. Хотя мы не обнаруживаем следов обмена графическими работами между *La Antorcha* и *Brand*, источник визуальных материалов последней публикации частично совпадает с иконографическим источником еженедельного дополнения *La Protesta*. Как в *Brand*, так и в *La Protesta* воспроизводились литографии разных европейских художников, впервые опубликованные в так называемом «Альбоме литографий» (Далее «Альбом»), издаваемом журналом *Les Temps nouveaux*. Более того, в шведском журнале с 1935 г. можно найти ряд иллюстраций, ранее напечатанных в *La Protesta*, на проблематике которых сейчас не время останавливаться. В то время, как в *Brand* не зарегистрирован приход «Альбома», в номере дополнения *La Protesta* от 9 октября 1922 г. указывается приход уже упомянутого альбома: «Старый и известный анархист Жан Грав отправил нам ряд очень красивых литографий, с просьбой постараться их продать, так как ему нужны деньги для того, чтобы продолжать публикацию периодического издания. Все отправленные нам литографии принадлежат таким известным художникам, как Константин Менье, Стейнлен, Виллом, Люс, Германн-Поль, Лебаск и т.п. Они не пронумерованы. Мы будем воспроизводить их в «Дополнении». Те, кто интересуется этими литографиями могут посетить офис ЛА ПРОТЕСТА, чтобы их увидеть»[306].

Из указанного вытекает два вывода. Во-первых, главным иконографическим источником является «Альбом», состоящий из 31 черно-белого эстампа, включая фронтиспис, сгруппированных в период между 1896 и 1903 гг. анархистом Жаном Гравом – редактором *Les Temps nouveaux*[307]. Хотя в номере от 27 декабря 1902 г. – 2 января 1903 г. Ж. Грав анонсирует серию литографий[308] и в номере от 11-17 июля 1903 г. впервые перечисляет 30 литографий и один фронтиспис на продажу[309], согласно нашему источнику только с номера от 21 октября 1905 г. литографии стали воспроизводиться в иллюстрированном литературном дополнении *Les Temps*

---

[306] Litografías // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 38. P. 1.

[307] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[308] Les lithographies // Les Temps nouveaux. 1902-1903. Vol. 8, № 35. P. 4.

[309] Collections de 30 dessins // Les Temps nouveaux. 1903. Vol. 9, № 11. P. 4. Два года спустя в номере от 14 июля 1906 г. анонсируется продажа другого «Альбома литографий», состоящего из 52 литографий, сделанных такими художниками, как «Агард, Брадбери, Кутурье, В. Кром, Деланнуа, Дэлау, Гельнер, Гранжуан, Эно, Бер ман Поль, Ирибе, Жоссо, Купка, Лебаск, Люс, Нодан, Робин, Рубий, Рейссельберге, Стейнлен, ван Донген, Виллом». En vente // Les Temps nouveaux. 1906. Vol. 12, № 11. P. 3.

nouveaux, что видно на примере «Бродяги» («Les errants», илл. 29) Тео ван Рейссельберге (1862-1926). Лишь четырнадцать литографий этого альбома появились в дополнении *La Protesta* между 1922 и 1925 гг. Во-вторых, подобный обмен опирался не только на эстетико-политическую функцию анализируемых иллюстраций, но и на экономическую. Как пишет историк Ж. Мэтрон, третья часть основного бюджета *Les Temps nouveaux* была предоставлена аргентинским «товарищем»[310]. Вдобавок, финансовое развитие *La Révolt* и *Les Temps nouveaux* вызвало интерес со стороны аргентинской анархистской публикации. В последних двух номерах дополнения (20 и 27 декабря 1926 г.) была опубликована статья Ж. Грава «Финансовая жизнь революционной периодики», в которой перечисляются не только экономические трудности существования периодики и имена меценатов (среди которых выделяется художник К. Писсарро), но и печатаемые редактором материалы, включая такие графические работы, как «35 литографий, 5 из них цветных», станковые произведения А. Кросса (1856-1910), Э. Кутюрье, К. ван Донгена, А. Деланнуа, Ж-Ф. Гранжуана, Камиля и Люсьена Писсарро (1863-1944), Ф. Валлотона (1965-1925) и других, предоставленные по результатам «розыгрышей (0.20 франков)», и гравюры на разные темы[311].

Что касается журнала *Brand*, в нем были опубликованы две литографии из «Альбома». Первая, под названием «Будущая панорама» («Framtidsbild») (илл. 30), в номере от июня 1908 г., соответствующая графике «Пугала» («Epouvantails», № 17, 16 сентября 1899 г.) некоего Л. Чевалера (L. Chevalier) (илл. 31). Вторая, напечатанная в номерах от 23 февраля, 20 апреля и 22 июня 1935 г. (илл. 32), совпадает с графикой «Бродяги» (№ 7, 6 февраля 1897 г.) Т. ван Рейссельберге (илл. 33). Особенности этого обмена, основанного на стратегиях заимствования, можно проанализировать в свете операции «перевода». Подобные стратегии тесно связаны с системой классификации, использованной семиотиками Х. ван Горпом и Д. Делабаститой для изучения «трансляционных отношений» между «текстом-источником» («Source-Text») и «целевым текстом» («Target-Text»), которые в свою очередь представляют собой движущую силу развития культуры и культурного взаимодействия. В этой системе выделяются такие категории, пересекающиеся друг с другом, как: «повторение» («repetition»), «добавление» («addition»), «сокращение» («abbreviation»), «замена» («substitution»), «удаление» («deletion») и «перестановка»[312]. Вышеназванные категории служат концептуальной базой для анализа

[310] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France. P. 434.

[311] Grave J. La vida financiera de un periódico revolucionario // La Protesta (supl. sema.). 1926. Vol. 5, № 255. P. 3-4.

[312] 1) Delabastita D. “There's a double tongue”. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1993. P. 33-39; 2) Van Gorp H. Translation and comparable

восприятия французского альбома литографий в *Brand* и *La Protesta*. Мы сосредоточимся на втором случае.

О создании «Альбома» свидетельствует переписка между Ж. Гравом и такими художниками, как Поль Синьяк, Анри Эдмон Кросс, Максимилиан Люс, Теофиль-Александр Стейнлен (1859-1923), Феликс Валлоттон, Камиль Писсарро и другими[313]. Последнему художнику в своем письме от 25 мая 1886 г. Ж. Грав открывает свое намерение сделать альбом, для которого каждая работа «должна так или иначе соотноситься с идей», т. е. с анархизмом. Тем не менее, «автор имеет абсолютную свободу выбора темы, а также техники для выполнения графического образа, которая может быть гравюрой, литографией, офортом и сухой иглой. Единственное ограничение – это размер»[314]. Формат листа не превышают размеры 61 х 47 см. Прибытие этого набора литографий в *La Protesta* подразумевает три момента. Во-первых, упрочение иконографического канона образов в анархистской периодике Аргентины, в которой искусство и графика, как носители политических и эстетических ценностей, занимали важное место, особенно в результате участия в развитии этой периодики анархистского критика искусства Альфредо Чиабры Акосты в качества редактора раздела «Страницы искусства»[315]. Во-вторых, популяризация творчества европейских художников (большинство из которых было связано с неоимпрессионизмом, фовизмом, абстракционизмом и экспрессионизмом) посредством местной анархистской периодики. В-третьих, возможность заимствования образов европейских художников-авангардистов в свете особенностей аргентинского контекста. В этом последнем случае использовались различные стратегии, приводящие к возникновению тематико-стилистических тенденций и, следовательно, к преобладанию одних художников над другими, что порождало проблемы атрибуции.

В номере от 16 октября 1922 г. *La Protesta* публикует первую литографию из «Альбома» (илл. 34). Речь идет о графическом листе «Мучение шахтера» («Le calvaire du mineur») (№ 24, марта 1901 г.) малоизвестного французского художника Эдуара Кутюрье (Édouard Couturier, 1869-1903) (илл. 35), также опубликованном в номере *Les Temps nouveaux* от 24 марта 1906 г. При сравнении перевода с французского на испанский как названия («Le calvaire du mineur» / «El calvario del minero»), так и описания (на испанском: «¡Tiren canallas, y le ahorrarán una vida a la

transfer operations // Übersetzung: Ein internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. P. 62-68.

[313] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 517-522.

[314] Цит. по: Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P.18.

[315] Раздел еженедельного дополнения *La Protesta* посвящен темам искусства с античности до современности. Villanueva A. Imagen impresa y acción social: la decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927) // InMediaciones de la comunicación. 2017. Vol. 12, № 2. P. 149-171.

primera explosión de grisú!» / «Стреляйте, сволочи! И будет на одну жертву рудничного газа меньше»[316]. На французском: «– Tirez salauds! ca m'épargnera du coup de grisou!» / «Стреляйте, сволочи! Это спасет меня от рудничного газа!») отмечается, что общее значение сохраняется, т. е. перевод работает как «повторение» в прямом смысле этой категории, в данном переводе вместо обработки есть переработка, которая близка к «копированию или плагиату»[317]. К тому же неправильная атрибуция привлекает наше внимание к проблеме авторства. В аргентинском дополнении показано, что автором эстампа является Константин Менье (1831-1905), описываемый в сноске к репродукции как «один из величающих скульпторов всего мира». Действительно, К. Менье представляет собой не только одного из наиболее влиятельных скульпторов рубежа XIX–XX вв., но и одного из участников «Альбома» *Les Temps nouveaux*, в котором содержится его графический лист под названием «Шахтеры из Боринажа» («Mineurs, borinage», № 13) (илл. 36), напечатанный 10 декабря 1898 г., который, в свою очередь, не была включен в дополнение *La Protesta*.

Сам характер творчества бельгийского художника, одним из наиболее повторяющихся образов которого является шахтер, мог порождать путаницу среди аргентинских анархистов, которые высоко ценили К. Менье, рассматривая его как мастера близкого к Ж.-Ф. Милле. В том же ряду стоит появившееся в 1914 г. сравнение, в котором критик искусства К. Бринтон сравнивает образ шахтера К. Менье с крестьянами Ж.-Ф. Милле, намекая на «очевидную аналогию»[318]. В описании репродукции картины Э. Кутюрье редакторы *La Protesta* упоминают копию скульптуры бельгийского художника в Буэнос-Айресе под названием «Сеятель» (илл. 37), расположенную на проспекте Альвеара (сегодня проспект Освободителя)[319]. Более того, в номере *La Protesta* от 6 февраля 1922 г. выделяется фотография барельефа К. Менье, сопровождающая памфлетный текст «Шахта» социалистического историка Жана Жореса, посвященный бесчеловечным условиям, свойственным труду шахтеров[320]. Два года спустя в номере от 12 мая 1924 г. можно найти рисунок того же художника под названием «Шахтер» (илл. 38).

В том же ряду стоит и публикация ряда текстов о жизни и работе художника. В номере от 27 ноября 1922 г. раздел «Страница искусства» был посвящен фигуре К. Менье: «Его рука была сильной как рука рабочего … на самом деле он был рабочим, и, как у рабочего у него была жизнь

---

[316] Рудничный газ (grisou): легковоспламеняющийся и токсичный газ, содержащийся в угольных шахтах.

[317] Delabastita D. “There's a double tongue”. P. 34. Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 63.

[318] Brinton Ch. Constantin Meunier 1831-1905. New York: Avery Library, 1914. P. 57.

[319] Avenida del Libertador, módulo 2. URL: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (дата обращения: 24.02.2022).

[320] Jaurès J. La Mina // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 5. P. 1.

нищеты и борьбы … Его работами являются работы революционные. Они похожи на работы Милле и Золя, вдохновленные правдой, глубоким чувством любви и благочестия, они провоцируют восстание в этом мире несправедливости и нищеты»[321]. В следующем году подобный вид обращения нисколько не меняется: «… ему [Менье] достаточно увидеть крестьянина, чернорабочего, шахтера, рабочего, чтобы превратить их в красивые и нетленные образы»[322]. Итак, постоянное присутствие К. Менье в *La Protesta* указывает на особую близость местных анархистов к его фигуре и его творчеству.

Вдобавок путаница, связанная с авторством, могла возникнуть из-за того, что творчество бельгийского скульптора служило для современников моделью их графических мотивов. Следует назвать серию рисунков Максимилиана Люса для *La Sociale* в номерах, вышедших между 22-29 марта и 24-31 мая 1896 г. Рисунки были подписаны согласно образцу: «Шахтер присел на карточки, рисунок Макс. Люса, по мотивам Константина Менье» (илл. 39)[323]. Имея в виду популярность образа шахтера[324] как образа, присущего творчеству К. Менье, и его повторение во французской и аргентинской анархистской периодике, проблема неправильной атрибуции отмечает формирование определенной тематико-стилистической тенденции, связанной с бельгийским художником. Имя К. Менье главенствует даже в тех случаях, когда идентифицируется подпись внутри картины. В станковой литографии «Мучение шахтера» подпись Эдуара Кутюрье расположена в правом нижнем углу. Вместе с тем, в аргентинской версии значительная часть верхнего и нижнего полей графического листа была обрезана, исключив, таким образом, подпись и дату создания, а также название и описание на французском языке из изображения. Соответственно, если версия «Мучение шахтера», оказавшаяся в руках редакции *La Protesta*, была опубликована в номере *Les Temps nouveaux* от 24 марта 1906 г., то сразу нужно отметить, что в ней появляются как машинописная подпись («Dessin de Couturier»), сделанная редактором, так и подпись, которая написана от руки художником (илл. 40). Как уже отмечалось ранее, название и описание семантически не меняются при переводе на испанский, так как в переводе сохраняется и *повторяется* оригинальный смысл. Вышепоказанное свидетельствует о доступе редакторов к полной версии литографии, в которой доступны оригинальные название, описание и подпись.

---

[321] Constantin Meunier // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 45. P. 4-5.

[322] Verhaeren E. Meunier: el escultor del trabajo // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, № 67. P. 13.

[323] Кроме того, серия рисунков была издана в виде альбома из пяти пластин под названием «Gueules Noirs» и с предисловием писателя Шарля Доде. L'Œuvre de Constantin Meunier // La Sociale. 1896. Vol. 2, № 51. P. 7.

[324] Образ шахтера занимает первостепенное место в каталоге 1914 г. по творчеству К. Менье. Brinton Ch. Constantin Meunier 1831-1905. P. 57-59.

Наш анализ освещает намеренную модификацию авторства. Подобная замена не только отрицает авторство художника Э. Кутюрье, но и, благодаря этому отрицанию, обеспечивает правдоподобность представленной сцене как результату творчества известного местным анархистам художника К. Менье. Следуя словам поэта Э. Верхарна в *La Protesta*, способность к вдохновению мотивами «современной жизни» и «существами повседневной реальности» является задачей, в выполнении которой «Менье – почти единственный, кто постоянно преуспевал»[325]. Модификация авторства обеспечивает приближение к и ассимиляцию этого эстампа уже сложившейся визуальной культурой, в которой К. Менье, а не Э. Кутюрье должен был стать автором такого «искусства силы, смелости и победы»[326], воплощаемого в жестикуляции шахтера перед расстрельной командой. При аналогичных условиях литография «Мучение шахтера» была воспроизведена дважды в бразильской анархистской периодике[327]. Во-первых, в *A Plebe* (1914 г.), в котором авторство не предоставляется другому художнику, а вообще удаляется. Во-вторых, в *O Cosmopolita* (1917 г.) (илл. 41), редакторы которых *повторяют* оригинальное описание в отличие от *A Plebe*, перевод которого выступает в виде «замены». Авторство во втором журнале тоже опущено.

В анархистской журнальной культуре Э. Кутюрье занимает важное место на восьмом году существования еженедельника *Le Libertaire*, для которого он рисует графические образы, сопровождающие оглавление журнала с номера от 30 ноября–6 декабря 1901 г. до номера от 25 октября–1 ноября 1902 г. (илл. 42). Более того, художник нарисовал несколько открыток для антимилитаристских и антиколониальных альбомов, издаваемых журналом *Les Temps nouveaux*, а также сделал иллюстрации для разных социалистических и анархистских публикаций, среди которых выделяется *L'Assiette au beurre*. Между 1922 и 1925 гг., в период существования еженедельного дополнения *La Protesta*, отсутствуют тексты, посвященные Э. Кутюрье, чья жизнь и творчество не фигурируют ни в зарубежном, ни в отечественном современном искусствоведении[328]. Творчество и фигура этого художника требуют реабилитации. Наше исследование частично восстанавливает и реабилитирует деятельность Эдуара Кутюрье и ставит вопрос о его месте во французской и аргентинской анархистской периодике рубежа XIX–XX вв.

Возвращаясь к вопросу о стратегиях приема и заимствования, следует выделить две из трех литографий М. Люса, принадлежащих «Альбому» *Les Temps nouveaux*. Первая, «Истина на военном суде» («La vérité au conseil de guerre», № 12, 22 октября 1898 г.) (илл. 43), была

---

[325] Verhaeren E. Meunier: el escultor del trabajo. P. 13.

[326] Ibid.

[327] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 398.

[328] Об Эдуаре Кутюрье см.: Straus E. E. Couturier: dessinateur. Paris: Notes d'art, 1896.

опубликована в аргентинском еженедельном дополнении в номере от 19 мая 1923 г. Она представляет собой два ключевые аспекта: 1) неполный перевод названия с французского на испанский («Истина на суде»), что соответствует категории «сокращения», и 2) отсутствие перевода описания на испанский («N. de D!? Allez-vous babiller, c'est pas ici le conseil de Révision?») (илл. 44), («удаление»). Вместе с тем подпись автора сохраняется в левом нижнем углу изображения. Вторая, «Его величество голод, королева Сицилии» («Sa majesté la famine, reine de Sicile», № 10, 22 мая 1898 г.) (илл. 45), была опубликована в номере *La Protesta* от 8 июня 1925 г., она не включает в себя название и ссылку на автора (илл. 46). В отличие от первой литографии, которая действует в качестве отдельного визуального нарратива, вторая представляет собой иллюстрацию текста «Долой войну!» анархистского историка Артура Ленинга[329]. Удаляя разделительные линии между визуальным и текстуальным дискурсами, редакторы их сочетают в одном и том же антимилитаристском послании. Кроме того, значительная часть всех четырех полей оригинального эстампа была отрезана, включая подпись автора, название и посвящение: «[Эррико] Малатесте и заключенным из Анконы».

Таким образом, редакторы изолируют графический образ от его первоначального контекста, превращая аллегорию голода («Здесь лежит голодающая Сицилия» написано над могилой) в аллегорию войны. Подобный транзит напоминает категорию «повторения» в виде «неидентичного преобразования», при котором осуществляется не полное, а частичное заимствование, выступающее как «идентичный задний план на другом переднем плане»[330]. В данном случае аллегория голода *повторяется* как аллегория войны на примере образа старой ветхой женщины, фигура которой окружена новым планом (вместо текста художника использован текст А. Ленинга). В иконографическом смысле образ ветхой женщины служит в творчестве М. Люса аллегорией патриотизма и нищеты. Об этом следует помнить при рассмотрении двух иллюстраций французского неоимпрессиониста. Первая – «Отечество», напечатанная в номере журнала *Le Père Peinard* от 13–20 декабря 1891 г. (илл. 47). Вторая – «Le facteur du prolo», в номере журнала *La Sociale* от 5-12 января 1896 г. (илл. 48).

В рамках перевода как стратегии заимствования не только «повторение», но и «добавление», «замена», «сокращение» и «удаление» играют важную роль. Примерами этого являются следующие репродукции «Альбома» в дополнении *La Protesta*, систематизированные по образцу:

«*Название на французском*», дата публикации в «Альбоме литографий» (Илл.). Автор. «*Перевод на испанский*» («Перевод на русский»), (Данные публикации в *La Protesta*, Илл. №…).

---

[329] Müller-Lehning A. ¡Abajo la guerra! // La Protesta (supl. sema.). 1925. Vol. 4, № 176. P. 6.

[330] Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 63.

1. «*Capitalisme*», № 16, 2 сентября 1899 г. (илл. 49). Comin'Ache[331]. «*Capitalismo*» («Капитализм»), (Vol. 1, № 43, 13 ноября 1922 г., илл. 50).
2. «*C'est défendu de marcher pas sur l'herbe*», № 11, 28 июля 1898 г. (илл. 51). Германн-Поль. «*Autoridad... ¡Está prohibido pisar el césped!*» («Авторитет… По газону нельзя ходить»), (Vol. 2, № 52, 15 января 1923 г., илл. 52).
3. «*La guerre*», № 14, 1 апреля 1899 г. (илл. 53). Шарль Морен. «*La guerra*» («Война»), (Vol. 2, № 69, 14 мая 1923 г., илл. 54).
4. «*Provocation*», № 20, 16 июня 1900 г. (илл. 55). Анри Лебаск. «*Tentación*» («Искушение»), (Vol. 2, № 67, 30 апреля 1923 г., илл. 56).
5. «*La Libératrice*», № 30, 22 ноября 1902 г. (илл. 57). Т.-А. Стейнлен. «*La Revolución*» («Революция»), (Vol. 2, № 73, 11 июня 1923 г., илл. 58).
6. «*Ah, les sales courbeaux*», № 15, 24 июня 1899 г. (илл. 59). Жюль Эно. «*Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!*» («Социальные чумы / О, вороны!»), (Vol. 3, № 123, 28 июня 1924 г., илл. 60).
7. «*L'Aube*», № 5, 28 ноября 1896 г. (илл. 61). Ипполит Птижан (Jehannet). «*El alba*» («Заря»), (Vol. 3, № 133, 4 августа 1924 г.). Шесть лет спустя литография снова была опубликована в номере от 20 июня 1930 г. двухнедельного дополнения *La Protesta* под названием «Justicia» («Справедливость») (илл. 62).
8. «*Epouvantails*», № 17, 16 сентября 1899 г. (илл. 31). Л. Чевалер. «*Espantapájaros*» («Пугало»), (Vol. 4, № 158, 26 января 1925 г., илл. 63).
9. «*Souteneurs sociaux*», № 19, 3 февраля 1900 г. (илл. 64). Аристид Деланнуа. «*La 'virtud' escandalizada*» («Возмущающаяся 'добродетель'»), (Vol. 4, № 170, 20 апреля 1925 г., илл. 65).
10. «*L'Assassiné*», № 23, 9 марта 1901 г. (илл. 66). Л. С. Дисси (L.-C. Dissy). «*Después de la huelga*» («После забастовки»), (Vol. 4, № 188, 31 августа 1925 г., илл. 67).
11. «*La jeune proie*», № 28, 22 декабря 1901 г. (илл. 68). Ф. Лошар. «*Без перевода*», (Vol. 4, № 28, 6 апреля 1925 г., илл. 69).

[331] Этот псевдоним напоминает художника-графика Каран д'Аша (Эммануил Яковлевич Пуар), творчество которого характеризуется линейной стилистикой. Кроме стилистической специфики, отличной от стилистики Каран д'Аша, в обсуждаемой литографии художник использовал лишь следующие подписи: «Caran d'Ache», «С А», «С Ache» и «Caporal Poiré», а не «Comin'Ache». Любопытно, что стилистика литографии «Капитализм» близка к стилистике художника-графика Ж.-Л. Форена, с которым Каран д'Аш участвовал в таком периодическом издании, как *Psst*. Благодарю искусствоведа Е. В. Клюшину за дискуссию по данной проблеме атрибуции. См. также каталог: Caran d'Ache: défets d'illustrations de périodiques // Dessinateurs et humoristes. Paris: Collection Jaquet, 1903.

12. Уже упомянутые «Мучение шахтера», «Истина на суде» и «Его величество голод, королева Сицилии».

Как пишет семиотик Х. ван Горп, перевод представляет собой «операцию замена»[332], которая может действовать как «континуум-эквивалентность» или «динамичная эквивалентность». Первое понятие соответствует процессу прямого повторения, в результате которого мы получаем переводы названий литографий «фраза за фразой», «буква за буквой». Пример этого – «La guerre»: «La guerra»: (Война) и другие. Второе понятие нас знакомит с переводом, в котором «сходство между двумя текстами основано на имитации общих черт оригинала», при увеличении отклонений, которые в конечном итоге могут приводить к разрушению эквивалентности. Пример этого – «La Libératrice» (Освободительница): «La Revolución»: (Революция). Подобная замена отвечает задачам «переинтерпретации» и «свободного перевода», вырастающим, по словам исследователя, из стремления к «адаптации»[333], стремления, находящегося уже на грани собственно классического понятия перевода. Однако, следует выделить несколько нюансов этого анализа. Остановимся снова на проблеме авторства.

Место, занимаемое Т.-А. Стейнленом в дополнении *La Protesta,* частично совпадает с местом, которое занимает К. Менье. Между 1922 и 1924 гг. в дополнении были опубликованы три посвященные Стейнлену статьи: «Стейнлен»[334], «Рисовальщик Монмартра. А. Стейнлен»[335] и «Стейнлен. Живописец нищеты умер»[336]. Последний текст был взят из анархистского журнала *Le Libertaire*. Во втором тексте, вышедшем в номере от 24 сентября 1923 г., воспроизводилась литография «Revolution» 1900 г. (илл. 70-71), переведенная редакторами исходя непосредственно из смысла названия – «Revolución» («Революция»). Мотив этой литографии художник повторяет два года спустя в уже упомянутой литографии «Освободительница» («La Libératrice», илл. 57) 1902 г., репродукция которой публикуется под названием «Революция» в номере аргентинского дополнения от 11 июня 1923 г. Соответственно, иконографическое сходство наряду с возможным импульсом женоненавистничества стало решающим фактором для того, чтобы перевести название второго изображения (1902 г.) как «Revolución» вместо «идентичного повторения» – «La Libertadora» («Освободительница»). Более того, необходимо отметить, что оба эстампа были опубликованы в дополнении *La Protesta* того же года (1923 г.), второй через четырнадцать

[332] Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 65.

[333] Ibid.

[334] Steinlen // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 31. P. 4.

[335] Emanuel F. Un dibujante de Montmartre. A. Steinlen // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, № 88. P. 4.

[336] Steinlen. El pintor de la miseria ha muerto // La Protesta (supl. sema.). 1924. Vol. 3, № 105. P. 5.

номеров после первого. Присутствие материалов Т.-А. Стейнлена в этой и других аргентинских анархистских публикаций указывает на близкое знакомство с его фигурой и творчеством, способствующее признанию его авторства без его специального эксплицитного упоминания (кроме подписи художника внутри рисунка). Разобранный материал ратифицирует процесс становления и «присвоения» ряда авторов в визуальной культуре анархистской группы *La Protesta*.

По поводу авторства следует отметить еще три момента. Во-первых, хотя имя Ж. Эно (1859-1909) не упоминается рядом с его работой, это единственный случай, в котором указывается иконографический источник: «из литографий ‘Temps Nouveaux’» (илл. 60). Во-вторых, только четыре подписи, принадлежащие «Comin'Ache» (илл. 50), Феликсу Лошару (1874-1951) (илл. 69), М. Люсу (илл. 44) и Т.-А. Стейнлену, сохраняются, так как они размещены внутри рисунков, а не на полях, препятствуя таким образом их удалению. В случае И. Птижана (1854-1929), Л. Дисси, А. Деланнуа и Ф. Лошара их авторство признается посредством таких кратких примечаний, как: «Литография Деланнуа» и т. д. Имена остальных художников не упоминаются рядом с их работами. За исключением К. Менье и Т.-А. Стейнлена, ни один другой участник «Альбома» не обсуждался в аргентинском дополнении. Кроме того, из художников, перечисленных в записи «Литографии»[337] 1922 г., а именно Джорджа Виллома (1876-1920), К. Менье, Рене Жоржа Германн-Поля (1864-1940), Анри Лебаска (1865-1937), Т.-А. Стейнлена и М. Люса, только графические образы «Альбома» последних четырех художников были опубликованы в дополнении. Этот отбор предотвратил репродуцирование следующих литографий: 1) «Шахтеры из Боринажа» К. Менье («Mineurs, borinage», № 13, 10 декабря 1898 г., илл. 36), которая наверняка не была отправлена в составе «Альбома» Ж. Гравом; 2) и «Миссионер» Дж. Виллома («Le Missionnaire», № 29, 15 марта 1902 г., илл. 72).

Процесс заимствования литографий «Социальные сутенеры» А. Деланнуа и «Молодой добычи» Ф. Лошара («La jeune proie», № 28, 22 декабря 1901 г.) проливает свет на еще две стратегии, способствовавшие адаптации зарубежной графики в местном контексте. Во-первых, это «добавление» сатирических и памфлетных описаний, ранее не представленных в графическом источнике. Об этом свидетельствует антиклерикальное описание в репродукции графического листа первого художника, которое поощряет метафорическое чтение мотива, включающего таких персонажей, как военный, священник, шахтер и женщина с ореолом: «В монастыре, когда девственные жены господа узнали о том, что курицы высиживали птенцов напрасно, они, бесплодные жены, с большим удовольствием, пообедали старым и бесполезным петухом, заменив его другим, более молодым и энергичным… Пусть читатель отыщет

[337] Litografías // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 38. P. 1.

морализирующую мораль в графическом и текстовом анекдоте». В том же ряду находится репродукция литографии второго художника, которая сохраняет свое название на французском языке, написанное самим художником внутри графического листа. В новом описании можно прочесть следующее: «Согласно буржуазной библии, “новорожденные будут первыми, кто будет съеден анахронической и зловещей трилогией, а именно милитаризмом, воплощаемым в образе отечества, капиталом, являющимся укусом волка, и религией, вечным создателем рабов, провоцирующей атрофию ума”». Подобные описания адаптируют к новым условиям послания графических образов под названием «Социальные сутенеры» («Souteneurs sociaux») и «Молодая добыча», используя легко понимаемые местными читателями коды, образы и модели.

Во-вторых, это включение текста внутрь изображения. Это самая редкая стратегия, которую мы обнаруживаем в репродукции литографии Ф. Лошара. На заднем плане литографии поставлены три плаката, на которых написаны слова «Религия», «Капитал» и «Отечество» («Patrie»). В аргентинской версии модифицируется последний плакат, за счет превращения последней гласной буквы («e») французского слова «Patrie» в «a», с целью перевести его на испанский – «Patria». Остальные два плаката («Religion» и «Capital») не требовали «перевода» благодаря родственности обоих языков, кроме диакритического знака испанского языка («Religión»). Несмотря на то, что подобная модификация может оказаться маргинальной и уникальной, она указывает на особые разрешения, даваемые редакторами при заимствовании зарубежной графики. Из этого ясно, что физическое вмешательство как стратегия заимствования выступает не только в качестве удаления полей (включая подпись автора, название и описание), но и в виде перевода внутреннего текстового компонента графического листа. Модификация касается не только нового контекста существования изображения, напротив, она происходит непосредственно в пределах визуальной поверхности рисунка.

Систематизация и анализ процесса заимствования «Альбома» *Les Temps nouveaux* в еженедельном дополнении *La Protesta* показывают и раскрывают процесс формирования и применения между 1922 и 1925 гг. различных стратегий и тенденций, которые способствовали прибытию и заимствованию продуктов творчества зарубежных художников, среди которых выделяются К. Менье и Т.-А. Стейнлен. Вместе с тем, проблема перевода и авторства требует дальнейшего анализа в свете теории анархистской эстетики и графических работ Ж.-Ф. Гранжуана, издаваемых в анархистской периодике американского континента.

Одним из главных героев миграции образов является перевод. В рамках современных исследований по анархизму перевод охарактеризован автором Л. Кампанеллой как

«политическая процедура по антономазии»[338]. Действительно, подобная «трансляция» подразумевает модификации, переосмысления, напряжения между терминами и выражениями, которые, по словам ученого, срывают пассивное восприятие текста, воспроизведенного на гегемонном языке (французский) и переводящегося на второстепенный язык (испанский). А.- М. Бушар также рассматривает этот вопрос, учитывая, что «речь идет не о том, как переводить текст, чтобы сделать его понятным, а об его адаптации к новому контексту восприятия»[339]. Следовательно, перевод не провоцирует гегемонные отношения между центром и периферией. Скорее наоборот перевод преодолевает свой собственный однонаправленный характер. Свободный и блуждающий транзит с французского на испанский или на шведский, а также с последнего на испанский, отвечает цели децентрализации анархистского дискурса.

Достаточно вспомнить «антиколониальную» реакцию у редакторов *La Antorcha*, воплощаемую в ряде опубликованных в 1922 г. текстов, посредством которых оспариваются взгляды Ж. Грава – одного из наиболее авторитетных анархистов в мире того времени. В номере от 20 октября 1922 г. редакторы отказались от публикации текстов, присланных лично Ж. Гравом, утверждая: «Мы считаем эти работы довольно малоценными и не превышающими те, которые мы можем сделать сами. Более того, мы находим в них много неправильных вещей; *но даже если бы они были ценными, даже если бы они стоили гораздо больше, мы считаем, что мы не должны нуждаться в них*, потому что Грав заставил бы наше движение потерпеть неудачу или хромать»[340]. Речь идет не о поощрении патриотической сентиментальности и не об отказе от французского влияния, но о критическом обращении с ними, позволяющем избежать, таким образом, определения местной анархистской прессы как выразителя культурно-идеологической гегемонии или носителя отечественных архетипов, характерных для прессы других социально-политических направлений.

Практика перевода в истории искусства не новость. Впервые опубликованные на латыни в первой половине XV в. гравюры *Ars moriendi* «были переиспользованы или перерисованы, как минимум, в двенадцати изданиях, некоторые с французским или немецким текстом»[341]. Перевод демократизирует знание, отправляя его в массы, и, одновременно, присваивает себе лицензии, дающие возможность отдалиться от текста-источника. Авторство дестабилизируется при переходе работы в другие руки и языки. Как и в начале XV в., в теории анархистской эстетики

---

[338] Campanella L. La traducción como práctica política: Les 21 jours d'un neurasthéniq ue de Octave Mirbeau en el periódico anarquista Nuevo Rumbo // Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción. 2021. Vol. 14, № 1. P. 87.

[339] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 253.

[340] Juan Grave // La Antorcha. 1922. Vol. 2, № 56. P. 3. Мой курсив.

[341] Cohen M. The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, № 2. P. 176.

художник представляет собой не субъекта привилегий, а посредника в развитии политического и эстетического мировоззрения общества. По словам Г. Рида, можно говорить о фигуре художника как рабочего и наоборот, корни этой эквивалентности идентифицируются английским искусствоведом в «системе средневековой гильдии»[342]. По тому же пути развития пошли эстетические взгляды Л. Н. Толстого («Что такое искусство?» 1897) и П. А. Кропоткина («Взаимопомощь как фактор эволюции» 1907), у которых отмечается медиевалистский импульс, на примере собора как воплощения достойного искусства, ибо собор является результатом коллективного усилия. В этом смысле искусство покоится на творческом потенциале целого сообщества. Что ратифицируется в «коллективистской, или коммунистической» тенденции классического анархизма[343].

П.-Ж. Прудон размышляет в том же направлении: «Художник должен на будущее время быть признан гражданином, человеком, как все остальные. Он должен следовать тем же правилам, повиноваться тем же принципам, уважать те же законы приличия, говорить тем же языком…»[344]. Ж.-Ф. Гранжуан не чужд этому призыву. Воспитанный в семье «богатых ремесленников»[345], он провозглашает необходимость «будущего свободного и добровольного объединения производителей» на базе «синдикалистской организации»[346]. Кроме того, как указывает искусствовед П. Лейтен, Ж.-Ф. Гранжуан принадлежит к тем художникам начала века («Бернард Наудин и, на какое-то время, Купка»), которые свое творчество полностью посвятили служению социальным веяниям, «отказываясь вовсе от живописи в пользу политической сатиры в журналах, стоящих полфранка и адресованных массам и левым интеллектуалам»[347]. Исходя из вышеизложенного, невозможно не вспомнить критику элитного искусства и социальной функции художника, излагаемую Ж. Гравом в манифесте «Художник как равный, а не мастер» 1899 г.:

«Чтобы жить своей мечтой, реализовать свои стремления, они [художники] также должны работать на нравственное и интеллектуальное возвышение масс. Они также должны понимать, что их собственное развитие состоит из интеллектуальности всех; что, независимо от того, какую высоту они считают достигнутой, они принадлежат множеству. Если они стремятся подняться над множеством, их удерживают тысячи цепей, которые сковывают их действия и их мысли,

---

[342] Read H. To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society. London: Routledge, 2002. P. 23.

[343] Reszler A. Peter Kropotkin and his vision of anarchist aesthetics. P. 52.

[344] Прудон П.-Ж. Искусство, его основания и общественное назначение / пер. с фр., под ред. Н. Курочкина. СПб.: Изд. переводчиков, 1865. С. 419-420.

[345] Dixmier M., Dixmier E. L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée, 1901-1912. Paris: François Maspero, 1974. P. 294.

[346] Bodinier J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. P. 82.

[347] Leighten P. The Liberation of Painting. P. 12.

вечно мешая им достичь вершин, которые они увидели. Общество, нормально устроенное, допускает не рабов, а взаимный обмен услугами между равными»[348].

Аналогичным образом анархистский критик искусства А. Ч. Акоста рассматривал художников как «рабочих искусства» – коллективные и анонимные фигуры, создающие «не шедевры, а труды» ради формирования новой эстетики для народа[349]. Г. Рид ставит вопрос: «Когда каждый станет художником, кто провозгласит себя сверхчеловеком?»[350].

Дополнительным аспектом этой *синдикализации* творческого акта является анонимность. «Un hereje» («еретик»), «un rebelde» («бунтовщик»), «un obrero panadero» («рабочий-пекарь»), «un cronista» («хронист»), «un argonauta» («аргонавт»), «un albañil» («каменщик»), «un recluído» («заключенный»), «una golondrina» («ласточка»), «un observador» («зритель»), «un obrero» («рабочий»), «Uno» («Один»), «Hércules» («Геркулес») – эти и подобные им псевдонимы, используемые аргентинскими анархистами, также можно найти во французской либертарианской прессе. Несколько лет спустя в рамках постструктуралистской философии Р. Барт[351] и М. Фуко[352] анонсируют смерть автора. Парафразируя первого автора, творчество Ж.- Ф. Гранжуана находит «единство» не в его «происхождении» (индивид-творец), а в его «предназначении», то есть в анонимном читателе[353]. В версиях «Мясного рынка» мы сталкиваемся, так сказать, с развивающимся опытом. Речь идет не о фетише шедевра, а о самом творческом процессе, открывающегося к коллективному участию. Такая динамика участия и самопредставленности дает подчиненному индивиду возможность «создавать свою собственную культуру» в рамках «естественного общества»[354]. Вспоминая С. Беккета М. Фуко спрашивает: «Кто заботится, кто говорит?»[355], аргентинские анархисты ответили бы «*¡no importa!*».

Однако мы должны быть осторожными. Хотя предыдущая дискуссия о теории анархистской эстетики позволяет очертить правдоподобную панораму, эмпирический анализ

---

[348] Grave J. The Artist as Equal, Not Master (1899) // Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas, Vol. 1 / ed. R. Graham. Montreal: Black Rose Books, 2005. P. 219.

[349] Villanueva A. Imagen impresa y acción social. P. 150.

[350] Read H. To Hell with Culture. P. 34.

[351] Barthes R. The Rustler of Language / tr. from French by R. Howard. L. A.: University of California press, 1989.

[352] Foucault M. Qu'est - ce qu'un auteur? (Conférence). N.Y.: University of Buffalo, 1970. URL: http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html (дата обращения: 02.08.2019).

[353] Barthes R. The Rustler of Language. P. 54.

[354] Read H. To Hell with Culture. P. 29. Для Герберта Рида термин ‘culture’ подразумевает не товар, как при капиталистическом порядке, а спонтанный «way of life itself» демократического порядка, который обеспечивает необходимые условия для свободного осуществления чувствительности человека - через «‘letting alone’», - избегая таким образом появления художника-сверхчеловека в контексте, где «Culture is a natural growth». Ibid. P. 10-31.

[355] Foucault M. Qu'est - ce qu'un auteur?

освещает пару нюансов действительности уже проанализированной идеологической структуры. В анархистской журнальной культуре Аргентины идентифицируются еще три литографии Ж.-Ф. Гранжуана, впервые опубликованные в *L'Assiette au beurre* (илл. 73, 74 и 75). Две из них были напечатаны в дополнении *La Protesta* (илл. 76-77). Наше внимание привлек к себе перевод их описания в аргентинской версии 1923 г. («Пролетариат: – Твое мученичество длилось три дня, наше – всю жизнь»), которая «повторяет» смысл описания французского источника 1906 г.: «Человек народа: Христос, твоя агония длилась лишь три дня, наша – всю жизнь». Репродукция этих литографий и совпадение перевода одной из них с текстом-источником предполагает присутствие журнала *L'Assiette au beurre* в качестве иконографического источника для *La Protesta*. В отличие от истории графического листа «Мясной рынок», мы сталкиваемся здесь с прямой миграцией.

На обложке номера *Ideas y Figuras* от 8 августа 1909 г. (илл. 78) воспроизведена литография с подписью Ж.-Ф. Гранжуана, впервые опубликованная за четыре года до этого в *L'Assiette au beurre* в 1905 г. Текстуальный компонент этого эстампа переводится и модифицируется. Номер от 6 мая 1905 г. парижского журнала иллюстрировался Ж.-Ф. Гранжуаном вместе с Бернаром Ноданом, две литографии которого также воспроизводились в аргентинском журнале (илл. 79-80). Специфика этого отбора свидетельствует о распространении *L'Assiette au beurre* в качестве иконографического источника визуальной культуры аргентинского анархизма. В *Ideas y Figuras* имя художника появляется дважды, хотя с ошибками. Один раз в подписи «Grand Jouan» в сноске к рисунку, не соответствующего стилистике художника (илл. 81). Другой раз в списке уже опубликованных номеров: «№ 10 – "Война к войне". Текст Альберто Хиральдо. Рис. Гран Жуан»[356]. Имена других зарубежных и отечественных художников правильно воспроизведены в списках журнала. Этот самое значительное упоминание художника в анархистской прессе Аргентины если не учитывать уже цитированного нами текста Ж. Грава в *La Protesta*[357]. Даже в современных исследованиях творчество Ж.-Ф. Гранжуана в местной журнальной культуре начала XX в. оставляется без внимания[358].

---

[356] Ghiraldo A. Números aparecidos // Ideas y Figuras. 1910. Vol. 2, № 38. P. 2.

[357] Grave J. La vida financiera de un periódico revolucionario.

[358] 1) Minguzzi A. (ed.). La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919): Estudios e índices // La Plata: UNLP. FaHCE. IdIHCS (UNLP-CONICET) / ed. A. Minguzzi. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014; 2) Rey A. Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista Ideas y Figuras // Entrepasados. 2007. Vol. 16, № 32. P. 89-104; 3) Buonoume J. *La Vanguardia*, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura impresa en la Argentina: Tesis de Maestría en Investigación Historica. Buenos Aires, 2014. В последнем исследовании упоминается фигура Ж.-Ф.

Авторство не привязано к подписи. Скорее наоборот, признание авторства зависит от включения краткого примечания за рамками иллюстрации, с присутствием имени художника машинописью и биографических сведений. Идеологический нюанс заключается в том, что отсутствие авторства Ж.-Ф. Гранжуана проистекало не столько из эстетического принципа, предсказавшего смерть автора, сколько из незнания местной средой некоторых художников и популярности в ней ряда других мастеров. Здесь достаточно вспомнить, что широкая известность Т.-А. Стейнлена и К. Менье в визуальной культуре аргентинского анархизма приводит к атрибуции одной работы неизвестного художника-графика Э. Кутюрье второму из названных художников. С другой стороны, представители немецкого и бельгийского экспрессионизма, на примере Кете Кольвиц, Франса Мазереля, Альберта Дэненса, и швейцарского, в лице Феликса Валлотона, вызвали большой интерес. Последнему художнику был посвящен специальный выпуск *Ideas y Figuras* в номере от 8 июля 1909 г. под названием «Преступления и наказания» («Crímenes y Castigos»), в который были включены девять ксилографий (илл. 82), чьим иконографическим источником является номер *L'Assiette au beurre* от 1 мая 1902 г. (илл. 83), изданный под тем же названием «Преступления и наказания» («Crimes et Châtiments»). На обложке *Ideas y Figuras* авторство Ф. Валлотона акцентировано путем замены характерной подписи «FV» инициалом и фамилией художника – «F. Valloton». Помимо этого, можно найти статью, посвященную его творчеству, в *La Protesta*[359].

Литографии Ж.-Ф. Гранжуана эмигрировали на американский континент, в частности в США, в начале XX в. другими путями. Во-первых, в *The Revolutionary Almanac* 1914 г., благодаря личному собранию редактора североамериканского альманаха – Ипполита Гавела[360], обнаруживается публикация литографии (илл. 84), принадлежавшей номеру *L'Assiette au beurre* от 6 мая 1905 г. (илл. 85). Во-вторых, известно, что в 1907 г. анархист Э. Гольдман встретилась с художником в Париже и получила от него иллюстрацию с посвящением: «Американским товарищам» («To the American comrades»). После возвращения в Нью-Йорк Э. Гольдман публикует иллюстрацию на обложке ноябрьского номера того же года *Mother Earth* (илл. 86). В этом номере анархист представляет Ж.-Ф. Гранжуана читателям в качестве художника, «который посвятил свое творчество революционному пролетариату»[361]. Рассмотрев вышеизложенное, мы

Гранжуана лишь в французском контексте. 4) García Laredo E. *Ideas y Figuras* en el momento del Centenario de 1910: Anarquismo y cultura: Tesis de licenciatura en Historia. Buenos Aires, 2017.

[359] Z. Un grabador en madera // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 41. P. 4-5.

[360] Antliff A. Hippolyte Havel and the Artist of *Revolt* // Anarchist Modernism. P. 95-122.

[361] Goldman E. Artists-Revolutionists // Mother Earth. 1907. Vol. 2, № 9. P. 357. Также в своих мемуарах Э. Гольдман восхваляет Ж.-Ф. Гранжуана: «Я не познакомилась с Стейнленом, но Гранжуан оказался простой и доброй душой,

подходим к вопросу отождествления анархистами художника с рабочим и революционером, а также использования ими возможностей искусства на службе трансконтинентальной социальной борьбы. Встреча между анархистом-активистом и анархистом-художником, создание эстампа с посвящением и похвалой творчества Ж.-Ф. Гранжуана примиряют стиль и авторство индивида с социальным назначением искусства и его коллективным измерением. Подобная панорама возможна благодаря своеобразной эстетике, отвечающей «здоровому плюрализму различных школ анархистского мировоззрения»[362], сгруппированных в соответствии с тем же антиавторитарным импульсом.

2.4. Становление трансатлантического модернизма в анархистской журнальной культуре Аргентины и Бельгии

Миграция образов в анархистской журнальной культуре порождала не только заимствование зарубежных графических листов путем «стратегии замещения и исключения», но и ассимиляцию жанрово-стилистических и тематико-иконографических особенностей зарубежных мастеров, что в свою очередь воздействовало на формирование местных модернистских эстетик. Это доказывает характер восприятия в аргентинской анархисткой прессе начала XX в. творчества бельгийских художников-графиков Франса Мазереля и Луи Альберта Дэненса – представителей экспрессионизма, чье творчество и жизнь находились под перманентным влиянием анархизма. Как указывает историк Э. Столс, «иммигрантская лихорадка» между Аргентиной и Бельгией рубежа веков стимулировала их настоящую взаимосвязь, проявляясь не только в творчестве А. Дэненса и Ф. Мазереля, но и в журнале *L'Art belge*, что видно на примере творческих вкладов в него со стороны Джеймса Энсора, Рене Магритт и Поля Дельво[363]. В общем модернистском пространстве миграция не только латиноамериканских художников в Европу, но и зарубежных художников в Латинскую Америку способствовала распространению экспрессионизма как направления, позволяющего как социальную критику, так и эстетическую инновацию. Итак, активная миграция между обеими странами на рубеже XIX-XX вв. приводила к возникновению «трансатлантического

прирожденным бунтарем, художником и идеалистом в прямом смысле этого слова». Goldman E. Viviendo mi vida. T. 1 / tr. del inglés y notas por A. Ruíz. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios "Anselmo Lorenzo", 1996. P. 446.

[362] Reszler A. Peter Kropotkin and his vision of anarchist aesthetics. P. 52.

[363] En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX / ed. B. De Groof, P. Geli, E. Stols, G. Van Beeck. Leuven: Leuven University Press, 1998. P. 21.

модернизма», творческие связи которого вызывают большой интерес в современном искусствоведении.

Необходимо упомянуть текущую выставку «Трансатлантические модернизмы. Бельгия и Аргентина ок. 1910-1958 гг.» в музее Mu.ZEE в Бельгии[364] и сборник статьей «*Routledge Companion* экспрессионизму в трансконтинентальном контексте», опубликованный в 2019 г. В сборнике выделяется статья «Экспрессионизм в Латинской Америке и его роль в модернистском дискурсе»[365], посвященная участию латиноамериканских живописцев в «международном экспрессионистском движении» и формированию независимого «латиноамериканского экспрессионизма»[366]. Вместе с тем, и в выставке, и в статье анархистская идеология не обсуждается как один из двигателей этого культурного обмена.

В этом параграфе раскрываются особенности приема и ассимиляции графических работ Ф. Мазереля и А. Дэненса творчеством аргентинских художников Хуана Антонио Баллестера Пеньи и Виктора Ребуффо, а также анализируется формирование общих жанрово-стилистических и тематико-иконографических тенденций, порождающих трансатлантический модернизм в графическом искусстве анархистской журнальной культуры. Важно подчеркнуть, что аргентинский искусствовед С. Долинко уже упомянула влияние К. Кольвиц, Г. Гросса и Ф. Мазереля на А. Баллестера[367], В. Ребуффо[368] и других местных художников. Вместе с тем ученый не анализирует пути распространения этого воздействия в плане ассимиляции стилистики, иконографии и жанровой формы.

Ф. Мазерель более известен, чем А. Дэненс. Последний художник является маргинальной фигурой в современной историографии. Ему посвящено лишь несколько кратких

---

[364] Servellon S., Tell V., Dolinko S., Cruz S. A., Fara F., Brasseur C., García M. A., Filop M., Dhaenens L., Gonnissen A. Transatlantic modernisms. Belgium - Argentina 1910-1958. Oostende: MuZEE, 2021. Вебсайт выставки: https://www.muzee.be/en/belgium-and-argentina- (дата обращения: 03.07.2021).

[365] Frick M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse // The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context / ed. I. Wünsche. New York: Taylor & Francis Group, 2019. P. 507-524.

[366] Ibid. P. 507.

[367] Dolinko S. De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña // MODOS. Revista de História da Arte. 2018. Vol. 2, № 3. P. 191-206. См. также: Niño A. Ensayo de una semiótica visual en *dibujos políticos* de la Argentina de mediados del siglo XX // AdVersuS. 2011. Vol. 8, № 21. P. 63-84.

[368] Dolinko S. Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social // XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. URL: http://cdsa.aacademi-ca.org/000-008/482.pdf (дата обращения: 12.02.2020).

биографических обзоров[369]. Вместе с тем, реабилитация фигуры и творчества этого художника проводится исследователями во главе с искусствоведом Э. Бьюлинксом, который посвятил свою магистерскую диссертацию этому бельгийскому художнику, рассматриваемому им в контексте взаимосвязи анархизма и искусства[370]. Более того, Бьюлинкс является автором статей «Альберт Дэненс и Виллем Гийсселс. Брюссельский художник-анархист и фламандский поэт»[371] (2011) и «Альберт Дэненс (1883-1952): бельгийский художник из Брюсселя, фламандский активист и французский публицист»[372] (2018), последняя была переведена на французский (2020), немецкий и английский языки (2021)[373]. Эти статьи предсказывают восстановление имени А. Дэненса в современном искусствоведении. Что касается российской историографии, то исследования по данному художнику отсутствуют. В отличие от его соотечественника, изучение жизни и творчества Ф. Мазереля в свете анархизма не вызывает интереса у исследователей, за исключением его биографа Й. ван Париса[374]. Вышеизложенное нас удивляет, имея в виду растущее число исследований, проведенных в последнее десятилетие на разных языках, в которых затрагиваются как жизнь художника и его роль в развитии графического искусства XX

[369] 1) Waterlot-Jottrand V., Lefebvre D. (ed.). Éléments bio-bibliographiques: Daenens // Haro! : Une revue belgs d'avant-garde 1913-1928. P. 58; 2) Adriaens-Pannier A. Albert Daenens // L'avant-garde en Belgique, 1917-1919. Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-Arts, 1992.

[370] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952).

[371] Buelinckx E. Albert Daenens & Willem Gijssels. Een Brusselse Anarchistische kunstenaar en een Vlaamse Dichter // Zuurvrij. 2011. № 21. P. 50-57.

[372] Buelinckx E. Albert Daenens (1883-1952): Belgian Artist from Brussels, Flemish Activist and French Publicist // International Anarchist and Antimilitarist Before, During and After World War I, 14/18 – Rupture or Continuity. Belgian Art around World War I / I. Rossi-Schrimpf and L. Kollwelter (ed.). Leuven: Leuven University Press, 2018. P. 211-227.

[373] 1) Buelinckx E. Albert Daenens (1883-1952) : artiste bruxellois anarchiste, antimilitariste, activiste et éditeur // Bulletin du CIRA 76. Lausanne : Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, 2020. P. 15-25; 2) Buelinckx E. Der belgische Anarchist, Antimilitarist und aktivistische Künstler Albert Daenens (1883-1952) // Espero: Libertäre Zeitschrift. 2021. № 3. P. 215-237; 3) Buelinckx E. We Will Break Open the Doors That Obscure the Sun: Albert Daenens (1883-1952) // Signal 07: A Journal of International Political Graphics and Culture / Josh MacPhee and Alec Dunn (ed.). Oakland: PM Press, 2021.

[374] Van Parys J. Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen: Baarn: De Prom, 1995.

в.[375], так и специфики его воздействие в дальнейшем на художников-графиков Европы, Китая[376] и американского континента[377] вплоть до наших дней, на примере таких художников, как Мэри Эванс[378] и Клиффорд Харпер[379]. В советской и современной российской историографии воздействие анархизма на творчество Ф. Мазереля было «очищено»[380]. Отсюда ясно, что Ф. Мазерель и А. Дэненс в российской историографии не рассматривались в контексте трансграничного пространства анархистской газетной культуры начала XX в., в частности на перекрестке между Аргентиной и Бельгией.

2.4.1. А. Дэненс и Ф. Мазерель на перекрестке анархизма и художественного авангарда

В то время, как в предыдущих параграфах отмечается, что литография – это более распространенная техника у иллюстраторов французской анархистской периодики, в этом

---

[375] 1) Díaz González M. Frans Masereel. Oviedo : Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000; 2) Díaz González M. La producción xilogŕafica de Frans Masereel (1889-1972). Ilustraciones, estampas y novelas gráficas al servicio del compromiso social // ARS BILDUMA. 2021. № 11. P. 83-106; 3) Balamber B. Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk // Art-e Sanat Dergisi. 2016. Vol. 9, № 18. P. 423–436; 4) Дедюхина П. В. «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // Исторические исследования. 2019. № 13. С. 118–127; 5) Дедюхина П. В. «Мой Часослов» Франса Мазереля и особенности визуального языка в романах без слов первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. Vol. 1, № 2. С. 206-216; 6) Pylyser Ch. The Heirs of Frans Masereel // Flemish Literature Fund/Strip Turnhout / tr. L. Watkinson. Bangarang, 2013. P. 28–31.

[376] Xiao T. Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15, № 2. n.p.

[377] 1) Beronä D. Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly. 2003. Vol. 20, № 1. P. 61–73; 2) Дедюхина П.В. Особенности жанра романа без слов в Европе и США на примере произведений Франса Мазереля и Линда Уорда // Философия и культура. 2020. № 9. С. 34-45.

[378] Произведение *Tableau Vivant* М. Эванса, выставлено на выставке, доступно по сайту: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14746/ (дата обращения: 03.04.2021).

[379] См. выставки: 1) «Франс Мазерель в движении 1914-1930 годов» («Frans Masereel en transition 1914-1930») в Musée de la Reliure et des Arts du livre de Bruxelles (03 октября-01 мая 2015 г.); 2) «Франс Мазерель и современное искусство: образы сопротивления» («Frans Masereel and contemporary art: images of resistance») в Mu.ZEE (01 апреля-02 сентября 2017 г.). Выставки доступны в: https://re2g.hypotheses.org/1578#? и https://www.muzee.be/en/muzee/t207550/frans-masereel-and-contemporary-art-images-of-resistance (дата обращения: 03.04.2021).

[380] См. уже упомянутые статьи искусствоведа П. В. Дедюхина, а также искусствоведа К. А. Зеленина. 1) Зеленина К. А. Франс Мазерель. М.: Худ. изд. акц. о-во арх., 1930; 2) Раздольская В. И. Мазерель. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1965; 3) Богемская К. Г. Франс Мазерель: Альбом. М.: Изобразит. искусство, 1975.

параграфе как основные техники в немецкой и бельгийской анархистской периодике следует выделить ксилографию и линогравюру. На примере шрифта и графики последней национальной школы анархистской периодики невозможно не отметить конвергенцию *медиевизации* и авангарда, что у А. Дэненса и Ф. Мазереля подразумевает не только борьбу за сохранение примитивного языка ксилографии (или использование ее современного эквивалента – линогравюры), но и стремление к *новаторству,* проявившееся в тяге к эстетике экспрессионизма и стимулированию возникновения нового жанра в графике XX в. По словам теоретика Р. Поджиоли, сложившийся эстетический синтез следует назвать «романтическим антитрадиционализмом», отвечающим как «революционному и разрушительному моменту», так и «моменту реконструкции и восстановления»[381]. Эта дихотомия отражается в декларации Ф. Мазереля: «Я уверен, […] что искусство должно служить идее как у Примитивных [народов], но с элементами сегодняшнего дня. Это немного сложно. Увидим»[382]. Реабилитация гравюры на дереве реализуется художниками во главе с Полем Гогеном (на примере гравюры *Noa, Noa,* появившейся под влиянием японских произведений)[383], Эдвардом Мунком, Кете Кольвиц, Отто Диксом, Карлом Шмидт-Ротлуфом, Эмилем Нольде, Эрнстом Барлахом, которые, включая обсуждаемых нами бельгийских графиков, «не рассматривали графику как второстепенное или вспомогательное искусство, а как ведущий способ выражения»[384].

Так же как у неоимпрессионистов, фовистов, кубистов и абстракционистов, иллюстрировавших французскую анархистскую прессу, в работах Ф. Мазереля и А. Дэненса идентифицируются два направления анархизма в искусстве рубежа веков. С одной стороны, в них ощущается вера в социальное назначение искусства, в свете которого художник выступает за социальные веяния революции, что было тесно связано с философией П.-Ж. Прудона[385] и П. А. Кропоткина[386]; а с другой – возвышение художественной индивидуальности в ее поисках эстетических инноваций как результат трансляции политических ценностей философии М. Штирнера и М. А. Бакунина в эстетические ценности[387]. В этой связи можно вспомнить слова М. Фрика о том, что «латиноамериканский экспрессионизм» характеризовался тем, что он «инкорпорирует и адаптирует живописные решения, разработанные европейскими живописцами

---

[381] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. P. 54.

[382] Melot M. Introduction à Frans Masereel // Nouvelles de l'estampe. 2013. № 244. P. 73.

[383] Cohen M. The Novel in Woodcuts.

[384] Zigrosser C. The expressionists: a survey of their graphic art. N.Y.: George Braziller Inc. 1957. P. 6.

[385] Прудон П.-Ж. Искусство, его основания и общественное назначение.

[386] Kropotkine P. Aux Jeunes Gens // Paroles d'un révolté / ed. É. Reclus. Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75.

[387] См. Weir D. Anarchy & Culture.

для того, чтобы передать политико-социальные послания о человеческом состоянии, которые могли воздействовать на путь нации в направлении политико-экономического развития»[388]. Эта специфика способствовала восприятию обеих художников в анархистской среде Аргентины, которая в начале XX в. столкнулась с процессом внезапной модернизации и ее следствиями в социальном, политическом, экономическом и культурном пространстве. Семантическая и стилистическая двойственность произведений обоих бельгийских художников отвечает особенностям их жизни.

А. Дэненс (1883–1952) родился в Брюсселе в семье фламандских актеров. Между 1900 и 1904 гг. он учился в Королевской академии изящных искусств в том же городе под руководством Юджина Вердьена и Адольфа Креспена[389]. Вдобавок с молодости он начал рисовать театральные декорации. Как справедливо замечает Э. Бьюлинкс, театрально-декоративное искусство будет постоянным спутником жизни художника, выступающего в качестве сценографа или режиссера. Первые контакты мастера с анархизмом могли произойти в контексте кабаре «Le Diable au Corps» («Дьявол во плоти»), посещаемого не только радикальными политическими деятелями, но и деятелями художественного авангарда, среди которых выделяется художник Дж. Энсор[390]. Между 1912 и 1913 гг. А. Дэненс пишет и рисует для политико-художественных журналов *La Foi nouvelle* и *En Marge*, а также знакомится с писателем М. Кастельсом, вместе с которым в 1913 г. он основывает малоисследованный анархистский и авангардистский журнал *Haro!* в г. Уккеле[391], в своем развитии прошедший три этапа (1913–1914, 1919–1920 и 1927–1928). Более того невозможно не отметить, что в 1913 г. А. Дэненс уже был известен полиции как «анархист»[392], и занимал должность временного управляющего анархистского журнала *Le Révolté* (1908–1914)[393]. К тому же его произведения публиковались в таких изданиях анархистской периодики, как *L'En dehors*, *La Revue anarchiste*, *L'Action directe* и *De Branding*[394], а также в литературных произведениях как иллюстрации к ним.

На протяжении своей жизни А. Дэненс принял участие в выставках, среди которых можно назвать июльскую выставку группы «Die Stil Voort» в 1918 г., «Международную выставку

---

[388] Frick M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse. P. 521.

[389] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 63.

[390] Ibid. P. 74-75.

[391] Ibid. P. 78-79. О журнале *Haro!*, см. также: De Marneffe D. Entre modernisme et avant-garde: Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922) : Thèse de Doctorat en Langues et Lettres. Liège, 2006-2007.

[392] Ibid.

[393] Bianco R. Le Révolté // Répertoire des périodiques anarchistes de langue française.

[394] Bianco R. L'En dehors — Suppléments, La Revue anarchiste, L'Action directe // Répertoire des périodiques anarchistes de langue française.

авангарда» в Женеве в 1920–1921 гг.[395], а еще одну в 1926 г. В 1918 г. А. Дэненс бежит в Нидерланды и Германию и посещает колонию фламандских художников-изгнанников в городе Бларикюме, где его друг – художник Фриц Ван ден Берге – жил в 1916 г.[396] По возвращении домой и после окончания войны он в 1919 г. продолжает издавать *Haro!*. Опыт Первой мировой войны и контакт с авангардными художниками сыграли значительную роль в формировании экспрессионистской эстетики А. Дэненса, что отразится в *Haro!* на его втором этапе. В том же году велась переписка между А. Дэненсом и Ф. Мазерелем, из которых последний послал первому ряд рисунков, предназначенных для *Haro!*[397]. По словам биографа, гравюры художника в процессе их активного участия в международном антимилитаристском движении с 1921 г. начали «эмигрировать»[398]. В 1929 г. публикуется «Альбом 20 лино-памфлетов» и интенсифицируется участие А. Дэненса в «анархистских и пацифистских» публикациях Европы и Северной Америки[399]. В 1952 г. он умер в условиях нищеты и забвения. Вкладом этого художника в графику XX в. являются иллюстрированный им журнал *Haro!* и «Альбом 20 лино-памфлетов», в котором А. Дэненс в хронологическом порядке собирает свои самые значительные работы между 1919 и 1929 гг.[400]. Обе даты значимы для понимания эволюции его творчества от экспрессионизма к абстрактному экспрессионизму, представляя художника зрителю и читателю как предшественника бельгийского абстракционизма[401].

Ф. Мазерель (1889–1972) родился в Бланкенберге в семье «просвещенных либералов», что приводило художника к спонтанной ассимиляции революционных ценностей в том своеобразном фламандском контексте, где «привилегированный класс ортодоксальных либералов и католиков» становился общим врагом прогрессивных кругов[402]. Как отметит И. ван Парис в 1900 г., под воздействием «тети Фанни», которая «переводила книги русских анархистов на фламандский»[403], читая «Wederkeerig dienstbetoon: Een factor der evolutie» (1904) и «Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur» (1907)[404], художник познакомится с П. А. Кропоткиным. В тот же период он мог прочитать и нидерландский перевод книги русского

[395] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 92-117.

[396] Ibid. P. 99.

[397] Ibid. P. 106-107. См. также: Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 142.

[398] Ibid. P. 120.

[399] Ibid. P. 127-128.

[400] Ibid. P. 126.

[401] Ibid. P. 122-124.

[402] Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 26-27.

[403] Ibid. P. 25.

[404] «Идеалы и действительность в русской литературе» и «Взаимная помощь как фактор эволюции».

анархиста «Воспоминание революционера» (1902). Вместе с тем, на воспитание будущего художника нельзя отрицать и влияние К. Маркса. В 1914 г. Мазерель бежал из Бельгии, отказавшись от призыва на военную службу, став «дезертиром» и начав жизнь «странника по Европе»[405]. Как утверждает искусствовед К. Зеленина, два фактора повлияли на политический тон творчества бельгийского художника; с одной стороны, его пребывание во французской колонии Тунисе в 1910 г., где молодой Ф. Мазерель рисует местных жителей, живших в большинстве случаев в условиях крайней бедности; а с другой стороны, мировая война, которая (а вовсе не его нескончаемое художественное образование в Генте под руководством Жюля де Брейкера в области гравюры на дереве) и «делает его художником-профессионалом»[406].

С 1917 г. и в течение трех последующих лет он нарисовал «около тысячи рисунков»[407] для газеты *La Feuille*, основанной в Женеве группой интеллектуалов и художников, выступающих за пацифизм. Помимо *La Feuille*, он рисует для периодики *Les Hommes du Jour*, *Les Tablettes*, *Clarté*, *Monde (Hebdomaire international)* и иллюстрирует работы таких писателей, как Эмиль Верхарн, Пьер Жан Жув, Шарль-Луи Филипп, Герман Гессе, Томас Манн, Ромен Роллан и другие. Имея в виду политическую и демократическую составляющие творчества Ф. Мазереля, Р. Роллан помещает бельгийского художника в одном ряду с О. Домье и Ф. Гойей[408]. Более того, работа Ф. Мазереля получила высокую оценку в СССР в качестве примера социального реализма[409]. Как сам художник написал в контексте выставки в Москве в 1935 г.: «в наши дни оно [искусство] должно быть средством, служащим лучшей части человечества в его борьбе за создание строя, исключающего эксплуатации человека человеком и войну»[410]. Верный своим словам, Ф. Мазерель стоит «в первых рядах борцов за этот строй»[411] посредством антиавторитарного творчества не только в плане содержания в свете четкого настроя против религии, капитализма, колониализма, фашизма и военных конфликтов, но и в плане формы, на примере поиска нового жанра графического искусства, а именно «романа без слов». Когда художнику исполнилось 80 лет, он подтвердил влияние на него анархизма, представляя идеальное общество на фоне

---

[405] Зеленина К. Франс Мазерель.

[406] Там же.

[407] Цвейг С., Роллан Р., Циллер Г. Мазереель: Сборник статей о творчестве / сост. и пер. с нем. Н. Бунина. М.: Изд-во иностр. лит., 1959. С. 57.

[408] Там же.

[409] О приеме Ф. Мазереля в СССР, см.: Богемская К. Г. Франс Мазерель. С. 51-52.

[410] Мазерель Ф. Выставка художника. М.: Всесоюз. о-во культ. связи с границей и музей нового западного искусства, 7-я тип. «Искра Революции», 1935. С. 5.

[411] Там же. С. 5.

«анархистского коммунизма, коммунизма без принуждения»[412]. Тенденция развития творчества Ф. Мазереля в сторону противодействия любому типу иерархии или господства как в политике, так и в эстетике также обращает на себя внимание своей близостью к анархизму.

Итак, мы имеем дело с художниками, материализующими контакт между авангардом и анархизмом рубежа веков, тенденция к трансграничному продвижению произведений которых расширяет иммиграцию творчества А. Дэненса и Ф. Мазереля в разные страны, в том числе в Аргентину, где синтетический характер их языка, одновременно популярного и авангардного, фантастического и документального, был принят в качестве визуального выражения революционных принципов в контексте анархистской газетной культуры Буэнос-Айреса начала XX в. В этом отношении необходимо упомянуть слова искусствоведа К. Зелениной о Мазереле: «Сила его средств – в простоте, ясности и их универсальности… Каждое произведение Мазереля всем доступно и понятно»[413], – и аргентинского искусствоведа Л. Эстарико: «Мазерель… более универсален, его герои – люди всех современных городов, его Христос – это Христос всех, символ смелости угнетенных, знак-предшественник нового ордена, начало нового искупления»[414]. Более того, в 1932 г., заполняя анкету румынского анархиста Ойгена Релгиса, в которой Северная и Южная Америка сравнивается с Европой, сам А. Дэненс признает, что темы его графики находят отклик в зарубежном контексте, так как в нем «ситуация, идентичная ситуации в Европе. И там, и там я вижу только капитализм, империализм, милитаризм, духовное и материальное рабство»[415]. Как в случае других европейских графиков, таких как Ж.-Ф. Гранжуан, Ф. Сагриста, Ф. Валлотон, Ф. Гойя, О. Домье, Т.-А. Стейнлен и др., творчество А. Дэненса и Ф. Мазереля было переработано, заимствовано и опубликовано в рамках анархистской газетной культуры на американском континенте. Но, в отличие от большинства вышеупомянутых художников, бельгийские мастера существенно повлияли на развитие модернизма в графике Аргентины и США. Мы сосредоточимся на первом случае.

2.4.2. Условия и стратегии приема: культурно-художественная панорама, «переработка» и «comic strip»

Можно предположить, что графика А. Дэненса прибыла в Аргентину двумя способами. С одной стороны, посредством журнала *Haro!* и французского журнала *L'En dehors*, в котором

[412] Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 27.

[413] Зеленина К. Франс Мазерель. С. 17.

[414] Estarico L. Frans Masereel // Contra. 1933. Vol. 1, № 3. P. 8.

[415] Relgis E. Encuesta Mundial América-Europa // Nervio. 1932. Vol. 2, № 18. P. 38-39.

воспроизводилось немало работ художника в виде открыток и иллюстраций для дополнения. Оба периодических издания появляются в списках полученных материалов в *La Antorcha*[416]. С другой стороны, через «Международное антимилитаристское бюро против войны и реакции» (I.A.M.B.), к которому присоединились Бельгия в 1923 г. и Аргентина в 1925 г. С 1921 г. А. Дэненс участвует в антимилитаристском движении, являясь частью (хотя он сам позже от этого отказался) бельгийской делегации для «Международного антимилитаристского конгресса» в городе Гаага в марте того же года[417]. Как указывает Э. Бьюлинкс, «благодаря его контактам внутри антимилитаристского и анархистского движения в Европе его иллюстрации стали появляться за пределами Бельгии и Франции»[418]. И, конечно же, нельзя забывать «Альбом 20 лино-памфлетов», который должен был распространятся в анархистской среде Аргентины. Относительно Ф. Мазереля С. Долинко утверждает, что его творчество попало в Аргентину через публикации *Les Cahiers d'aujourd'hui*[419], в которых оно служило иллюстрацией литературных текстов[420], циркулируя в интеллектуальных кругах среднего класса, выпускавших анархистские публикации.

Что касается восприятия творчества обоих художников следует подчеркнуть два фактора, существовавших в культурно-художественном пространстве Аргентины конца первого десятилетия XX в. Во-первых, кинематографический облик «романов без слов» Ф. Мазереля совпадает с появлением анархизма как темы аргентинского немого кино, чему примером могут быть такие ранние фильмы 1909 г., как «Трагическое первое мая» («1° de Mayo trágico») и «Похороны полковника Фалькона и господина Лартигау» («Las exequias del coronel Falcón y del señor Lartigau») М. Глюксманна или фильмы 1919 г. «Хуан без одежды» («Juan Sin Ropa») Ж. Бенуа, «Борьба в жизни» («Luchas en la vida») Э. Салены и «Закон человека» («La ley del hombre») (1922) А. Траверса[421]. В том же ряду следует выделить распространение экспрессионистского кино, имея в виду работы Роберта Вине. Во-вторых, это художественная группа «Художники народа» («Los Artistas del pueblo») (далее – *Los Artistas*), действовавшая с 1918 г. в Буэнос-Айресе, которая, находясь под влиянием эстетики экспрессионизма, подготовила почву для первого

[416] 1) L'En dehors // La Antorcha. 1926. Vol. 6, № 221-222. P. 3; 2) Haro! // La Antorcha. 1928. Vol. 8, № 271. P. 4.

[417] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis.

[418] Buelinckx E. Der belgische Anarchist. P. 233.

[419] Les Cahiers d'aujourd'hui / Besson G. (dir.). Bruges. 1921. Vol. 4, № 7.

[420] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

[421] Mafud L. La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922) // Izquierdas. 2017. № 33. P. 135–153.

расцвета социального реализма в Латинской Америке (еще до мексиканского мурализма)[422]. Эта группа была сформирована на основе анархистских идеалов, что способствовало сосредоточению ее творчества на следующих моментах. С одной стороны, это социальная борьба против империализма с подчеркнутым вниманием к городскому пейзажу и беднейшим классам, развертывающаяся в рамках модернизации Буэнос-Айреса рубежа веков в духе таких европейских моделей, как *османизация Парижа*[423]. С другой стороны, предпочтение, отдаваемое печатной продукции – в противовес таким буржуазным средствам выражения и воспитания публики, как музей, академия и салоны – в деле распространения искусства в массы[424].

Представители группы *Los Artistas* – Г.Ф. Хебеккер, Х. Арато, А. Беллок и А. Виго – сильно повлияли на таких модернистских художников, как Л. Джильи, С. Серги, А. Берни, К. Джамбиаджи, В. Ребуффо и А. Баллестер[425], близких к анархистской среде. В 1920 г. Адольфо Беллок выступает в качестве иллюстратора романа «История Аррабаля»[426] М. Гальвеса, чей сюжет, вращающийся вокруг жизни рабочего класса, проиллюстрирован 70 ксилографиями, которые, в свою очередь, отражают влияние европейских графиков, среди них – Ф. Мазереля. Одна из этих ксилографий (илл. 87) ярко доказывает четкое осознание ее автором не только диалога с другими мастерами, но и использования им кинематографического взгляда на социальную проблематику и трактовку городского пейзажа в связи с процессами модернизации в Буэнос-Айресе первых двух десятилетий XX в. Указанные моменты способствуют восприятию творчества А. Дэненса и Ф. Мазереля в Аргентине начала XX в. в виде импульса к формированию жанрово-стилистического и тематико-иконографического канона революционного творчества в контексте модернизации страны. Широко распространенные образы «пригорода, таверны, проститутки, матери, толпы, рабочих, нищих»[427], образ тюрьмы, а прежде всего тема города как пространства революции были мостами, способствовавшими естественному диалогу местных художников с бельгийцами. Перед нами встает вопрос о способах восприятия творчества обоих

---

[422] Féliz M. Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico // Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, № 55. P. 191–209.

[423] Османизация – это ряд изменений в городском пейзаже Парижа в период Второй Империи, осуществленных городскими властями с целью модернизации тогда еще средневекового по планировке города. Перепланировка была проведена под руководством архитектора Ж.Э. Османа, с чем связан и сам термин.

[424] Féliz M. Artistas del Pueblo.

[425] Patrick F. Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism // Third Text. 2000. Vol. 14, № 53. P. 55–68.

[426] Аррабаль – периферия городских центров с низким социальным и экономическим уровнем жизни.

[427] Dolinko S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina.

художников в аргентинской анархистской периодике, которые существенно отличаются от стратегий заимствования «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux*.

Между номерами *La Protesta* от 19 февраля и 5 марта 1923 г. появляются три линогравюры А. Дэненса под названием «Картины войны» («Cuadros de la guerra»). Иконографическим источником этой серии является *Международный антимилитаристский ежегодник*, опубликованный в 1923 г.[428] представителями уже упоминавшегося выше «Международного антимилитаристского бюро» (I.A.M.B.) в Голландии. В номере аргентинского дополнения от 19 февраля публикуется линогравюра, озаглавленная «Игрушки» («Juguetes») (илл. 88), название которой соответствует источнику – «Игрушки I» («Speelgoed I») (илл. 89). В гравюре солдат-игрушка, окруженный мертвыми и умирающими людьми, расположенными в апокалиптическом пейзаже, держит винтовку на плече. В 1925 г. художник создал вторую версию этого антивоенного мотива (илл. 90). Она более комплексная. На первом плане солдат-игрушка бьет в барабан и вокруг него лежат тела-руины. На заднем плане тела-тени продолжают войну. Далее в номере от 26 февраля публикуется линогравюра, в которой солдаты-инвалиды получают награды от жирной фигуры – архетипа врага народа (илл. 91), источник этой графики также можно найти в *Международном антимилитаристском ежегоднике*, в котором он появляется как «Игрушки II» («Speelgoed II») (илл. 92). Наконец, в номере от 5 марта воспроизводится графический лист «Победа» («La Victoria») (илл. 93), в котором повторяется название, указанное в источнике – «Победа» («De overwinning») (илл. 94). Вместе с тем, это произведение было впервые опубликовано в номере *Haro!* от 20 июля 1919 г. с надписью «Триумфальный путь» («La voie triomphale») (илл. 95). Представленная сцена – безжизненный, пустынный ландшафт и на переднем плане – скелет.

С 1925 г. в дополнении *La Protesta* мы обнаруживаем другие работы бельгийского художника. В номере от 9 марта 1925 г. публикуется графика в виде иллюстрации текста «Империализм джентльменов» (илл. 96), эта гравюра соответствует второму листу «До конца!» («Jusqu'au bout!») «Альбома 20 лино-памфлетов», впервые напечатанному в 1920 г. Эта гравюра также была включена в альбом открыток «Кто хочет присоединиться к солдатам?»[429], издаваемый немецкими анархистским периодическим изданием *Der Syndikalist* ок. 1930 г. (илл. 97). Год спустя, в 1926 г., можно найти еще две иллюстрации – «Рождественский подарок» в номере аргентинского дополнения от 11 января (илл. 98), и «Жертву Сакко и Ванцетти» в номере от 8 ноября. Последняя, изданная в 1926 г., соответствует 12-ому листу «Альбома 20 лино-

[428] Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek / red. A. De Jong, Andijk West: I.A.M.V, 1923. IISG ZO 45698

[429] Daenens A. Wer will unter die Soldaten? 6 antimilitaristische Postkarten, Linolschnitte von A. Daenens. Berlin: Verlag "Der Syndikalist", 1930. IISG Bro 1884/23

памфлетов» (илл. 99). В целом, процесс приема работ А. Дэненса отвечает уже обсуждавшимся выше стратегиям приема произведений из «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux*. Вместе с тем, выделяется своеобразный случай с одной графической работой. В специальном выпуске *La Protesta* от 30 апреля 1923 г. воспроизводилась линогравюра «Порядок царит» («L'Ordre règne!...») (илл. 100), впервые опубликованная в номере *Haro!* от 20 июня 1920 г. (илл. 101), а потом в «Альбоме 20 лино-памфлетов» в 1929 г. Однако иконографическим источником гравюры снова является *Международный антимилитаристский ежегодник* (илл. 102). Можно отметить два момента: с одной стороны, название графического листа повторяется на испанском «El orden impera»; с другой, в графический образ включается машинописное имя художника. Та же графическая работа была опубликована в номере *La Antorcha* от 14 августа 1927 г. и в майском номере *Nervio* от 1933 г.

Судьба этой гравюры не заканчивается на прямой репродукции, в номере *La Protesta* от 8 февраля 1926 г. мы обнаруживаем переработанную версию[430] (илл. 103), сделанную, возможно, аргентинским графиком А. Баллестером. Эта версия воспроизводится еще дважды в номерах от 17 мая и 7 июня того же года. Более того, в 1938 г. публикуется еще одна переработанная версия, выполненная анонимным художником для августовского номера чилийского анархистского журнала *Ideas* (илл. 104). Сосредоточимся на первом случае. Две особенности привлекают наше внимание. Во-первых, композиционно-пространственное и стилистическое решение эстампа А. Дэненса служит моделью для трактовки темы тюрьмы в гравюре местного художника. Верный своей стилистике, А. Дэненс рисует уходящую вдаль «длинную» перспективу, которая делит композицию на две части. С одной стороны идет ряд камер с затемненными дверями и стенами, в изображении которых преобладают вертикальные штрихи. Вертикальность придает этой стороне изображения определенный визуальный ритм и определенное почти драконовское и герметичное ощущение. С другой стороны показана динамическая поверхность коридора, в изображении которой преобладают перпендикулярные линии, подчеркивающие глубину пространства и само движение стражника, который выходит из царства теней. Глубина пространства и движение перпендикуляров помещает, почти втягивает, пространство зрителя в тюремное пространство, приглашая зрителя пройти мимо бесконечной череды камер. Подобное сильное барочное чувство совпадает с пафосом, с помощью которого Ф. Мазерель и А. Баллестер трактуют темы тюрьмы в духе экспрессионизма. Эту тему мы обсудим ниже.

[430] В тот же ряд историк М. Пейшоту ставит переработанную версию ксилографии «Убит в бою» (1920) К. Кольвиц в номере бразильской анархистской периодики *A Plebe* от 31 марта 1934 г., версию, сделанную местным художником «Роби». Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 411.

Во-вторых, в аргентинской версии отмечается как резкая геометризация фигуры тюремщика, так и сильная пространственная деформация, в частности в трактовке потолка. Обе трансформации напоминают театральную декорацию в духе экспрессионистского кино, например немого фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине. Интересно отметить, что графический лист «Порядок царит» был создан в том же году, что и год создания этого фильма. В Аргентине стилистика такого основополагающего фильма находит отклик в сценографии для театральной пьесы «Во имя Христа» («En Nombre de Cristo», 1927) Илии Кастельнуово, сделанной художником Авраамом Виго, принадлежащим к группе *Los Artistas*. В февральском номере анархистского журнала *Izquierda* от 1928 г. мы видим три фотографии этой декорации (илл. 105)[431]. В том же номере «классическая декорация» рассматривается по контрасту с «синтетической декорацией», с выделением в последней ключевой роли «света» и «декорации» как носителей «состояния души» и «души пространства», приводящих к «органическому делу»[432]. Акцент на роли «света» и «декорации» свидетельствует не только о близости А. Дэненса к театрально-декоративному искусству, но и о его стилистической эволюции от импрессионистического стиля через экспрессионистский к абстрактно-экспрессионистскому. Находясь в том же ряду, в номере *La Protesta* от 28 июня 1926 г. публикуется графическая работа, возможно сделанная А. Баллестером, трактовка пространства и фигур которой вполне очевидно свидетельствует о воздействии на нее кинематографических ресурсов экспрессионистского направления (илл. 106). Итак, трактовка тюремного пространства в духе экспрессионизма привела в действие процесс ассимиляции авангардной стилистики этого бельгийского мастера. В то же время популяризация и переработка мотива «Порядок царит» упрочивают тему тюрьмы в визуальной культуре аргентинского анархизма.

Восприятие и ассимиляция графических работ Ф. Мазереля в Аргентине пошли по другому пути. В 1923 г. в *La Protesta* частично публикуются два «романа без слов» этого мастера. С одной стороны, на протяжении 5 номеров, с 15 января до 12 февраля, были подряд воспроизведены 25 иллюстраций под названием «Рождение, жизнь и смерть идеи» («Nacimiento, vida y muerte de una idea») (илл. 107), соответствующих работе «Идея». Последняя была впервые опубликована в 1920 г. под французском названием «Idée», а затем в 1924 г. под немецком – «Die Idee». Этот «роман без слов» состоит из 83 ксилографий[433]. Более того, он представляет собой пятый «роман без слов», сделанный художником после «25 изображений страстей

---

[431] См. также: http://abrahamrvigo.blogspot.com/2014/09/escenografias-en-nombre-de-cristo.html (дата обращения: 04.11.2021).

[432] Dramaturgia: decorados sintéticos // Izquierda. 1928. Vol. 1, № 3. P. 48.

[433] Masereel F. Die Idee: 83 holzschinitte. Zürich: Im Insel-Verlag, 1959.

человеческих»[434] (1918) (далее – «25 изображений»), «Моего Часослова»[435] (1919), «Солнца»[436] (1919) и «Истории без слов» (1920)[437]. С другой стороны, на страницах журнала с номера от 1 октября до номера от 22 октября мы обнаруживаем серию 16 кадров под заголовком «Страсть революционера» («La pasión de un revolucionario») (илл. 108), источником которой является первый «роман без слов» Ф. Мазереля – «25 изображений», состоящий из 25 ксилографий. Во втором случае выделяется пояснение в скобках: «Гравюры на дереве Франса Мазереля» («Grabados en madera por Frans Masereel»).

Впервые опубликованный в 1918 г. изданием «Песочных Часов» («Éditions du Sablier») в Женеве под названием «25 images de la passion d'un homme», упомянутый графический роман был в 1921 г. в контексте немецкого экспрессионизма переиздан Куртом Вольффом под переводом названия как «Die Passion eines Menschen»[438]. Немецкое издание произведения способствовало его международной популярности и дальнейшим переизданиям[439]. «25 изображений» представляют собой не только средство агитации и пропаганды, но и поворотный момент в истории графического искусства, который помещает художника в первые ряды художественного авангарда. Этим произведением открывается новый жанр, а именно «роман на ксилографиях» или, по словам С. Цвейга, «изоповествование»[440], вдохновленное моделью «Bildungsroman»[441].

Публикация выборки обоих основополагающих произведений в *La Protesta* также отвечает художественному проекту, осуществленному анархистским арт-критиком Аталайя (Atalaya – псевдоним Альфредо Кьябры Акосты), который с 1922 до 1926 гг. был основателем и главным редактором раздела «Хроники искусства» («Crónicas de Arte») в *La Protesta*. Как отмечает А. Виллануева, раздел «Хроники» стремился рассматривать искусство «с достаточно революционной точки зрения» на фоне растущего отказа политических сил Аргентины от него как средства передачи анархистского идеала[442]. Понимание искусства как педагогического и морализирующего средства материализовалось в мышлении арт-критика, который рассматривал

---

[434] Masereel F. Die Passion eines Menschen: 25 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[435] Masereel F. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[436] Masereel F. Die Sonne: 63 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[437] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism / ed. N. Donahue. USA: Camden House, 2005. P. 111-134.

[438] Masereel F. Die Passion eines Menschen: 25 Holzschnitte.

[439] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism.

[440] Цвейг С., Роллан Р., Циллер Г. Мазерель. С. 25.

[441] Cohen M. The Novel in Woodcuts. P. 180.

[442] Villanueva A. Imagen impresa y acción social. P. 150.

художников как «рабочих искусства» – коллективные и анонимные фигуры, создающие «не шедевры, а труды» ради формирования новой эстетики для народа[443]. Творчество таких «рабочих», интерпретируемое как «теракт» против буржуазного искусства, способствовало радикализму в виде изменения начальной повествовательной структуры «романа без слов» Ф. Мазереля и свидетельствовало о возвращении к *логоцентризму*, в соответствии с которым текст выполняет толковательную роль в духе «comic strip»[444]. Изображения превращаются в педагогическое средство, требующее более линейной и иллюстративной структуры, чем та, которая реализована в «романе без слов». Нам придется подождать еще несколько лет, чтобы авангардное послание Ф. Мазереля в виде изобретенного им нового жанра графики было услышано в Аргентине художником В. Ребуффо.

Итак, оригинальная авторская концепция «25 изображений» и «Идеи» деконструируется не только через исключение нескольких изображений, но и через добавление под каждым кадром его описания. По словам искусствоведа Е. В. Клюшиной, «comic strip» стал «самым серьезным жанровым завоеванием французской иллюстрированной прессы Fin de Siècle», которое «максимально адаптируется к композиционно-графической конструкции журнала и становится одним из основных способов художественного выражения содержательных компонентов издания»[445]. Учитывая становление этой жанровой формы в контексте газетной культуры рубежа XIX–XX вв., естественно обнаружить адаптацию (и, соответственно, стандартизацию) других графических жанров к особенностям общего языка «comic strip». Именно произведение «25 изображений» было адаптировано к «comic strip» как в немецком, так и в аргентинском контекстах. С одной стороны, выделяется первый номер анархистского периодического издания *Freie Jugend* от 1924 г., в котором 15 кадров из «25 изображений» были расположены в виде «comic strip», с добавлением кратких описаний для каждого сюжета (илл. 109). С другой стороны, в июльском номере левого журнала *Contra* от 1933 г. публикуется та же выборка кадров из «25 изображений», раннее изданных в *La Protesta*, сопровождаемых теми же описаниями (илл. 110) и историко-эстетическим обзором Л. Эстарико. Этот вид «присвоения» работы Ф. Мазереля повторяется и в таком далеком контексте, как румынский журнал *Ideea Europeana* (декабрь 1921) с публикацией «романа без слов» «Идея» (илл. 111). Ошибочно, однако, считать, что присвоение

---

[443] Ibid.

[444] «Comic strip» – жанр, который «подразумевает логическую последовательность рисунков, связанных единым повествованием, но отделенных друг от друга с помощью рамки, пространственного люфта или любым другим способом». В нем реализуется «принцип ленточной развертки слева направо и сверху вниз вдоль поверхности листа, на что и намекает *слово strip*, которое можно перевести как “полоска” или “лента”». Клюшина Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. С. 136–137.

[445] Там же. С. 104-105.

и адаптация работ Ф. Мазереля к анархистской визуальной культуре Аргентины осуществляется благодаря не столько его художественной уникальности в авангарде, сколько его идеологическому содержанию, которое легко вписывается в мейнстримовскую структуру «comic strip». Подобно А. Дэненсу, авангардная стилистика Ф. Мазереля воздействует на творчество местных художников.

2.4.3. А. Баллестер и В. Ребуффо: жанрово-стилистическая и тематико-иконографическая ассимиляция

Об А. Баллестере мало написано. Известно, что он родился в 1895 г. и, подобно Ф. Мазерелю, имел незаконченное художественное образование, полученное под руководством некоего Теодори Форсиньяно, который инспирировал первую выставку своего ученика и его так и неосуществившуюся поездку в Рим[446]. Историк М. Корреа справедливо упоминает «кубизм, абстракционизм и дадаизм… Сезанна и Модильяни» как течения, повлиявшие на художника[447]. Стилистика А. Баллестера многогранная и меняющаяся, что затрудняет определение его авторства при отсутствии подписи. Мы сталкиваемся с молодым художником, рисунки которого напоминают литографии неоимпрессионистов[448], стилистику фовистов и кубистов[449], а также страстные сцены экспрессионистов (илл. 112), в будущем последняя тенденция оказалась самой постоянной в его творчестве. Только в 1920-х гг. художник примыкает к движению анархизма, рисуя для таких изданий, как *Acción de arte* (1920-1922), *La Protesta*, *La Campana de Palo* (1925-1927) и *Contra* в Аргентине, в которых его графические работы были опубликованы вместе с произведениями К. Кольвиц, Г. Гроса, А. Дэненса и Ф. Мазереля. Имея в виду такую компанию, мы должны понимать, что не случайно восприятие его творчества в 1920-х гг. идет как «экспрессионистского и геометрического языка, не превзойденного в аргентинской среде»[450]. Как художник-анархист и преемник *Los Artistas*, А. Баллестер стимулирует признание графики революционным искусством. Подпись А. Баллестер («RS»), соответствующая «варварскому» псевдониму «Ret Sellawaj», является игра слов с именем художника[451]. Эта подпись не только

---

[446] Correa M. Juan Antonio Ballester Peña // Monitor de la Educación Común. 1969. № 941. P. 81-92.

[447] Ibid.

[448] Ballester A. 1) Cuidarles el sembrado para los cuervos // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, № 47. P. 1; 2) Idilio Campero // La Protesta (supl. sema.). 1924. Vol. 3, № 132. P. 4.

[449] Ballester A. Sin título // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, № 91. P. 5.

[450] Dolinko S. De La Protesta al Malba. P. 194.

[451] Ibid. P. 194.

напоминает о подписи Ф. Мазереля («FM»), но и предсказывает сам тип тесного стилистического и иконографического контакта между обоими мастерами.

Несмотря на то, что зрелая графическая работа художника в рамках анархистской периодики (с 1927 до 1928) хорошо исследована искусствоведом С. Долинко[452], раннее творчество в период с 1924 г. до 1926 г., в котором художник формирует тематико-стилистические особенности своей графики, находящейся под зарубежным и отечественным влияниями, остается неисследованным.

А. Баллестер на регулярной основе стал участвовать в *La Protesta* с 1922 г. В номере от 8 января 1923 г. уже можно идентифицировать его графику по «мазерельской манере» (илл. 113). Однако нас удивляет номер от 1 мая 1924 г., т. е. вышедший семь месяцев спустя после издания в той же газете «25 изображений», в котором воспроизводится «изорассказ» А. Баллестера под названием «Одиссея рабочего» («La Odisea del Obrero») из десяти иллюстраций. Хотя изображения не занимают всю страницу, читатель при перелистывании газеты может почувствовать повествовательность цикла. Включение описаний под каждым кадром напоминает «comic strip». Как А. Баллестер, так и Ф. Мазерель изображают «социалистическую мелодраму»[453], в которой герой сталкивается с рядом явлений, присущих капиталистическому обществу. Главные персонажи обоих художников отвергаются несправедливой системой, которая приводит их к попрошайничеству, голоду, унижению и, наконец, восстанию. Ф. Мазерель рисует жизнь настоящего мученика: с детства, чтобы выжить, он вынужден заниматься непосильным трудом, попадает в тюрьму, становится рабочим, живет в городе, влюбляется и читает революционную литературу, позволяющую ему возглавить социальный бунт, который, в конце концов, становится причиной его расстрела. Со своей стороны, А. Баллестер тоже изображает жизнь рабочего: рассказ начинается с истории последнего, уходящего от жены и сына в поисках работы, на вокзале его преследуют полицейские, но ему помогают его собратья по классу. Он объединяется с ними, чтобы читать революционную литературу, из-за чего оказывается заключенным в тюрьму. Несмотря на то, что герои обоих художников представляет собой модель просвещенного рабочего-революционера и оба попадают в тюрьму, их судьбы отличаются. У Ф. Мазереля герой расстрелян, у А. Баллестера он возвращается к семье, в родной город. Вместе с тем обе судьбы являются способом искупления страданий представителей низшего класса и способом распространения революционных идеалов.

Как в случае А. Дэненса, тюремное пространство становится тем местом, в образе которого визуальное мышление Ф. Мазереля и А. Баллестера обнаруживает себя с наибольшей

---

[452] Ibid.

[453] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism.

ясностью. В номере *La Protesta* от 8 октября 1923 г. под заглавием «Осужден за воровство, чтобы поесть» появляется сцена попадания ребенка в тюрьму, являющаяся 9-ой ксилографией из «25 изображений» (илл. 114). Речь идет о темном, клаустрофобном пространстве, где несколько неровных, зигзагообразных и прерывистых линий создают ощущение прямой линейной перспективы. Зрение читателя неизбежно совпадает с точкой зрения охранника, смотрящего на заключенного из-за дверной решетки. Герой представлен находящимся между взглядами – репрессивным охранника и пассивным читателя – с нарисованным художником своего рода ореолом, окутывающим своими формами руки, плечи и голову изображенного. Как отсутствие света, так и пространство, замыкающееся над ребенком, отсылают нас к паноптической особенности тюрьмы, описываемой в воспоминаниях анархистов А. Беркмана[454] и П. А. Кропоткина[455], а позже философом М. Фуко[456]. Эта мифологизация тюремного пространства в контексте анархистского мировоззрения принимает формы экспрессионизма.

Своевременно вспомнить фрагмент книги «Тюремные мемуары анархиста» А. Беркмана, чье описание пространственных и психологических условий тюремной камеры представляет собой не только ранний пример экспрессионистской литературы и повествовательное эхо девятой ксилографии «25 изображений», но и воплощение заключения М. Фуко о паноптикуме: «Видимость – ловушка»[457].

> «Тишина становится мрачной, гнетущей. Это наполняет меня таинственным благоговением. Тишина живет. Она пульсирует медленным, размеренным дыханием, как у какого-то монстра. Она поднимается и опускается; приближается, отступает. Это страдание спит. Теперь оно тяжело давит на мою дверь. Я слышу его учащенное дыхание. О, это тюремщик! Это страж смерти? Его очертания теряются в полумраке, но я вижу белки его глаз. Они смотрят на меня, они смотрят и следуют за мной. Я чувствую их взгляд на себе, нервно шагая по полу. Бессознательно мой шаг ускоряется, но я не могу убежать от этого блеска стали. *Это* гримасничает и издевается надо мной. *Это* танцует передо мной: *это* здесь и там, вокруг меня. Теперь *он* порхает вверх и вниз; *он* удваивается, утраивается. Страшные глаза смотрят на меня из ста депрессий в стене. Со всех сторон они окружают меня, и преграждают мне путь […]

[454] Berkman A. Prison Memoirs of an Anarchist. USA: AK Press, 2017.

[455] Kropotkin P. Memoirs of a Revolutionist, Vol. II / pref. by G. Brandes. London: Smith, Elder & CO, 1899.

[456] Паноптикум, по мысли М. Фуко, – такая тюремная конструкция, в центре которой находится тюремщик, имеющий возможность пристально наблюдать за всеми заключенными в камерах, радиально его окружающих. Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999.

[457] Фуко М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы. С. 293.

Всегда этот ужасный взгляд на меня, наблюдающий, следящий, я ощущаю, как эти белые глаза вращаются с каждым моим движением»[458].

Рассказ А. Беркмана приводит нас к девятой сцене «Одиссеи рабочего» (илл. 115), которая не только представляет ту же визуальную формулу решения пространства, которая указывает на факт очевидной передачи ее от Ф. Мазереля А. Баллестеру, но еще больше драматизирует паноптическое ощущение зрителя посредством введения светового эффекта. Рабочий приближается к зрителю и бесстрастно, даже скорее вызывающе, смотрит на профиль охранника, стоящего за дверью. Свет играет здесь более значимую роль из-за введения двух источников. Первый источник – это свет, проникающий сквозь окно и открывающий, среди абсолютной темноты, пустой фрагмент пола и предмет, подобный шляпе. Свет воплощает момент напряжения – это визуальный ресурс, безусловно, широко развиваемый Ф. Мазерелем. Второй источник – это внешний свет, моделирующий тело рабочего в духе светотени барокко. Вокруг рабочего А. Баллестер также нарисовал ореол, моделирующий мускулатуру в манере Микеланджело – особенно в трактовке плеч. Размер рук подтверждает статус рабочего. В «Одиссее рабочего» свет как момент напряжения расширяет дистанцию между рабочим и охранником, что также обращает наше внимание на моральный смысл изображения, т. е. на духовную дистанцию между героизированной и маскулинной фигурой «мятежника» и бесформенной и уменьшенной в размерах фигурой «агента порядка». Таким образом, если свет у А. Баллестера характеризует угнетенного как существо, превосходящее своего угнетателя, то у Ф. Мазереля свет вокруг фигуры ребенка рождает у зрителя некое мистическое чувство, как бы предвосхищающее исход жизни персонажа, который в итоге предстанет перед расстрельным взводом и станет мучеником.

В характере интерпретации образа тюрьмы у А. Дэненса, Ф. Мазереля и А. Баллестера читатель сталкивается, прежде всего, с ментальным состоянием, которое предваряет особую черту экспрессионистского мироощущения, описываемую К. Зигроссером как «эмоциональное напряжение, которое иногда доводится до крайности гипертонии», т. е. «эмоциональный избыток», черта, которая, в свою очередь, показывает тесную психологическую связь экспрессионизма и мистицизма[459]. Свет становится средством мощного идеологического дискурса, намекая на диалог, в котором стиль и послание, форма и содержание не противоречат друг другу, а напротив, друг друга дополняют, переплетаются друг с другом в визуальной формуле, связанной одновременно с экспрессионизмом и с социальным реализмом. Хотя

[458] Berkman A. Prison memoirs of an anarchist.

[459] Zigrosser C. The expressionists. P. 7.

анархистский арт-критик Аталайя и остальные представители «антиавангарда»[460] *Los Artistas* отказывают модернизму как буржуазной эстетике в праве на существование, А. Баллестер умеет примирить социальное назначение искусства и эстетические инновации своего времени.

А. Баллестер повторяет эту формулу пространства в номерах *La Protesta* от 19 ноября и 23 июня 1923 г. (илл. 116-117). В обоих случаях художник вдохновляется религиозными сюжетами. В первом графическом листе изображаются три человека, два из них – охранники, представленные за дверью; а третий – на кровати, с настоящим ореолом над головой, он воплощает образ мученика. Пространство показано вертикальными и горизонтальными линиями, тела и костыли также намечены тонкими световыми лучами-«утечками». Единственные два фокуса света – это рубашка одного из охранников и сосуд, концентрирующий все напряжение композиции на сегменте двери. Святой-мученик отдыхает в темноте, и ладонь его, открытая на уровне головы, усиливает религиозный подтекст изображения под названием «Смерть Героя» («La muerte del Héroe»). Во втором листе мы видим то же темное пространство, вызывающее клаустрофобию. Через окно проникает свет, освещающий сосуд и матрас, на котором сидит скорбная женщина, смотрящая на изображение висельника – мученика-революционера. Жесты женщины усиливают барочное, драматическое чувство трактовки тюрьмы А. Баллестера, и отсылают нас к страстности и экспрессии женских образов у распятия Христа. Помимо этого, невозможно не вспомнить образ матери у К. Кольвиц, творчество которой широко воспроизводилось в аргентинской анархистской периодике. Это религиозное чувство вполне совпадает не только с уже упомянутой мистической составляющей экспрессионизма, но и с эмоциональным фоном основополагающего произведения Ф. Мазереля, название которого («25 изображений страстей человеческих») проливает свет на данное художником сравнение образа рабочего-революционера с образом Христа. На самом деле, в немецкой версии обложка включает в себя изображение Крестного пути Иисуса Христа.

Сильное религиозное чувство в большой мере предсказывает последующее обращение А. Баллестера в католицизм в конце 1920-х гг., когда он начинает принимать участие в католическом журнале *Criterio* (выходит с 1928 г. до наших дней) и открывает для себя религиозную живопись, которая будет единственной темой его дальнейших произведений. В выставке «Первой группы модернистских аргентинских живописцев» в мае 1931 г. А. Баллестер принимает участие с пятью картинами религиозной тематики[461]. Несмотря на его католицизм и разрыв отношений с его другом Аталайя, А. Баллестер до конца второго десятилетия XX в.

[460] Féliz M. Artistas del Pueblo. P. 202.

[461] Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli, 1931.

принял участие в нескольких радикальных публикациях[462]. Принимая во внимание то, что было сказано выше о религиозных сюжетах, переход А. Баллестера от анархизма к католицизму кажется вполне естественным. В том же ряду необходимо назвать приближение А. Дэненса к католицизму тоже к концу 1920-х гг. Вместе с тем, бельгийский художник не отказался от анархизма[463].

Влияние Ф. Мазереля на А. Баллестера не ограничивается трактовкой темы тюрьмы, но выражается и в стилистическом решении других тем и сюжетов, например тем ломбарда (илл. 118), ремесленника (илл. 119), таверны или борделя (илл. 120), летающего колокола (илл. 121) и других, нарисованных аргентинским художником. В них, однако, отсутствует непрерывное «немедленное эмоциональное воздействие»[464], которое было присуще его предыдущим работам.

Можно предположить, что экспрессионистская стилистика у А. Баллестера достигает самой высокой степени развития в номере *La Protesta* от 12 октября 1925 г. Художник сделал серию из четырех графических листов в духе «изорассказа», главным образом которого является скелет – аллегория войны (илл. 122). Сразу бросается в глаза дистанция, отделяющая А. Баллестера от Ф. Мазереля, и чувствуется приближение мастера к стилистике А. Дэненса, в частности в трактовке объема тел и пространства. В этом случае объем – не результат использования пары световых линий, а масса коротких линий, формирующих визуальный характер драпировки, кожи, кости, земли, дерева, огня и ночного небосвода. В отличие от «захватнического» влияния Ф. Мазереля, диалог с А. Дэненсом дает А. Баллестеру возможность использовать разные пространственные трактовки, что, в свою очередь, обогащает и тематико-иконографический состав графической серии, напоминающий апокалиптический нарратив уже упомянутых линогравюр А. Дэненса «Триумфального пути» (20 июня 1919 г. *Haro!*) и «Игрушек» (1925). Вместе с тем, в иконографическом плане невозможно не отметить «руку» Ф. Мазереля. Подобные эксперименты аргентинского художника предсказывают появление одной из его самых комплексных и личных линогравюр в номере *La Campana de Palo* от мая 1927 г. (илл. 123), в которой материализуются художественные достижения художника, возникающие с 1922 г. из удачной ассимиляции творчества зарубежных мастеров в контексте локальной традиции, в аспекте политических и эстетических нарративов современности. Что в свою очередь способствовало открытию художником индивидуального, собственного пути в отечественном, и даже шире – латиноамериканском, графическом искусстве с 1926 г. вплоть до 1930 г. В номере двухнедельного дополнения *La Protesta* от января 1930 г. публикуется последняя гравюра

[462] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

[463] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 128.

[464] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism. P. 118.

А. Баллестера в анархистской прессе, стилистика которой нас знакомит с совершено личным экспрессионизмом, основанным на пятне и его живописном характере (илл. 124).

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в случае А. Баллестера анархистская пресса служит почвой для экспериментов с модернистской эстетикой. В итоге следует отметить, что его зрелая графическая работа, соответствующая периоду между 1927 и 1930 гг., вызвала обновленный интерес в современном аргентинском искусствоведении. Доказательством этого является выставка *Verboamérica* (2016) Музея латиноамериканского искусства Буэнос-Айреса, включившая два эстампа художника[465]. Как справедливо утверждает искусствовед С. Долинко, малоизвестная фигура А. Баллестера занимала ключевое место в «становлении традиции политического искусства в Аргентине»[466]. В этом смысле, наш анализ проливает свет на неисследованный период творчества А. Баллестера, с помощью изучения которого можно попытаться восстановить в правах эволюцию его искусства и понять вклад его графики в развитие художественного творчества в рамках аргентинского и латиноамериканского модернистского дискурса.

Виктор Ребуффо родился в 1906 г. в Турине (Италии), еще в первом десятилетии XX в. он с семьей приехал в Латинскую Америку и окончил курс в Академии искусств в Аргентине. С молодости он следует по пути *Los Artistas*, на котором приобретает вкус к ксилографии и критический взгляд на социальную несправедливость. Как его жизнь, так и его отношения с Ф. Мазерелем задокументированы лучше, чем у А. Баллестера. Ученые С. Долинко и Х. Пайро упомянули В. Ребуффо как художника, находящегося между традицией и модернизмом[467]. Подмеченное «напряжение» напоминает о самой сути творчества бельгийского художника, умеющего представить *дух современности* посредством средневекового языка, возрожденного в XX в. Аргентинский художник играл важнейшую роль в формировании и развитии графики страны в направлении модернизма с 1920-х до 1950-х гг. благодаря не только эволюции своего творчества под влиянием иностранных эстетик и местного мировоззрения, но и благодаря своему оригинальному жанру, предшествующему «роману без слов» в латиноамериканском модернизме.

Диалог между обоими художниками можно обнаружить в архивах В. Ребуффо, в которых хранится копия публикации *Les Cahiers d'aujourd'hui*, содержащей ксилографии Ф. Мазереля. Эту копию художник получил в виде подарка с посвящением: «Мазерель был горизонтом

[465] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

[466] Ibid. P. 193.

[467] Dolinko S. Conflictos en blanco y negro.

юношеского энтузиазма»[468]. К тому же, оба художника публиковались в одних и тех же журналах. Примером этого является июльский номер журнала *Contra*, в котором напечатана ксилография В. Ребуффо, созданная, безусловно, в манере городских пейзажей Ф. Мазереля (илл. 125). На той же странице помещена иллюстрация с изображением аккордеониста, подпись под которой (FM) уточняет ее автора. Подпись Ребуффо – VR. Более того, на странице 8 читатель находит похвалу, адресованную искусствоведом Л. Эстарико бельгийскому художнику и сопровождаемую репродукцией романа без слов «25 изображений» (илл. 110).

Однако решающее воздействие Ф. Мазереля на В. Ребуффо связано с передачей формы «изоповествования». Речь идет о первом «романе без слов», появившемся на свет в Аргентине под названием «Contraluz», созданным между 1952 и 1953 гг. и состоящим из 130 ксилографий, с помощью которых художник хотел разрушить «навязывания, ограничивающие свободное самовыражение мысли»[469]. История делится на 5 разделов: «Химера», «Товарищи», «Любовь», «Восстание», «Молчание», которые связаны с событиями Трагической недели 1919 г., во время которой руководители и участники забастовки рабочих во главе с анархистской группой FORA V были репрессированы[470]. Кроме ксенофобии, особенно против российского населения, и антисемитской реакции результатом этой репрессии стал арест 54 рабочих и многочисленные жертвы: 700 убитых и 2000 раненых[471]. Поэтическое и политическое содержание «Contraluz» вполне выполняет намерение В. Ребуффо «расширять историко-социальные знания народа» ради «утверждения самых насущных прав масс»[472]. В этом контексте В. Ребуффо создает «графический рассказ», который он сам рассматривает как «киноэкран»[473], осуществляющий сочетание литературы, графики и кино, свойственное духу культуры начала XX в.

Наконец, хотя мы вынуждены опустить другие примеры, влияние Ф. Мазереля чувствуется в одной ксилографии под названием «Funerales del poniente en el desenlace final» («Западные похороны в финальной развязке»), соответствующей концу «романа без слов» «Contraluz» (илл. 126). На ней изображен мертвый человек с вытянутыми руками и обнаженной грудью. Такие мотивы, как солнце и буколический пейзаж, ставят данную ксилографию в один ряд с иконографией анархистского мученика, корни которой уходят в мифологизацию Равашоля

---

[468] Ibid. P. 11.

[469] Rebuffo V. Contraluz. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. P. 6.

[470] Belkin A., Burgstaller A., Camarero H., D'Antonio D., Díaz H., López Trujillo F., Mazzei D., Silva H. Ente la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / comp. L. Glasman, G. Rot. Buenos Aires: El Topo Blindado, 2020.

[471] Ibid.

[472] Rebuffo V. Contraluz. P. 6.

[473] Ibid.

во французской культуре конца XIX в. Как поза мученика, так и окружающий его ландшафт придают изображению ощущение воздушности изображенного пространства и окутывающей его тишины, как будто тело может внезапно подняться среди кукурузных плантаций и начать движение в направлении к сияющему солнцу. Этот мистицизм, верный религиозной традиции ксилографии, выражается снова в предпоследней сцене (илл. 127) «Моего часослова» (1919 г.) Ф. Мазереля[474]. Здесь художник представляет скелет, лежащий посреди пышной природы под далеким солнцем, лучи которого переплетаются с растительностью. Эта сцена является преддверием окончательного космического возвышения мученика. В последней ксилографии мученик танцует среди звезд, как если бы он был небесным телом. У Ребуффо вознесение не совершается, тело мученика остается лежащим на земле в ожидании искупления.

Окончательная консолидация творческих усилий А. Дэненса и Ф. Мазереля в графике аргентинского модернизма с помощью анархистской прессы имеет место между 1932 и 1936 гг. в журнале *Nervio*. С майского номера от 1932 г. до ноябрьского номера от 1936 г. в журнале воспроизводились 11 линогравюр А. Дэненса и 36 рисунков и ксилографий Ф. Мазереля. Идентифицируя источники этих графических образов, стоит отметить эклектичный подход редакторов к бельгийским художникам, позволяющий включать в одну публикацию работы, относящиеся к разным этапам их творчества. В этом журнале публикуется текст «Альберт Дэненс» О. Релгиса, взятый из журнала *L'En dehors*, в котором автор рассматривает художника как одного из ведущих представителей искусства гравюры, ответственного за его возрождение в качестве орудия социальной денонсации. Развивая свою мысль, автор включает взрывные декларации самого А. Дэненса, касающиеся роли художника, социального назначения искусства, антимилитаристской и антигосударственной борьбы[475]. Аналогичным образом, в июльском номере от 1932 г. живописец и критик искусства Х. Пайро описывает Ф. Мазереля как «прототип современного художника-апостола», который выражает «свой протест против тысячи несправедливостей и безумия нашего мира»[476]. Необходимо подчеркнуть, что этот журнал служил «местом» встречи зарубежного и отечественного модернизма. На его страницах можно найти работы К. Кольвиц, Г. Гросса, К. Моро, А. Штадлера, Э. Барлаха, а также Д. К. Купманс, В. Ребуффо, Х. Планаса Касаса, Д. Урручуа, Э. Маса, Г.Ф. Хебеккера, М. Вентури, Сергио Серги, Помпейо Аудиверта, и других, что дает представление об основных тенденциях аргентинской модернистской графики, в становлении которых проанализированные нами бельгийские художники занимали первостепенное место.

---

[474] Masereel F. Mein Stundenbuch.

[475] Relgis E. Albert Daenens // Nervio. 1932. Vol. 2, № 13. P. 16-18.

[476] Payro J. Frans Masereel // Nervio. 1932. Vol. 2, № 15. P. 10-11.

2.5. Выводы

В данной главе была проанализирована проблема миграции графических образов в анархистской журнальной культуре рубежа XIX–XX вв. как движущая сила формирования не только общей визуальной культуры, но и трансатлантического модернизма. Проведенный анализ показывает, что существуют два вида миграции. Первый вид – это прямая миграция, которая опирается на эстетико-политическую и экономическую функцию искусства на фоне постоянных издательских обменов визуальными, текстуальными и денежными ресурсами. Подобная динамика дает возможность четкой идентификации способа передачи и иконографического источника. Второй вид – непрямая миграция, которая выполняет не экономическую функцию, а чисто эстетическую и политическую, отвечая на случайную и непредсказуемую передачу образов, которая стоит ближе к динамическим процессам контрабанды. Второй вид затрудняет идентификацию как иконографического источника, так и способа передачи, устанавливаемого на основе «звеньев цепи». Вышеизложенное приводит к появлению образа-палимпсеста, состоящего из «слоев» разных языков, времен, исторических наследий и видов печати. Это состояние не только позволяет анонимное и массовое воспроизводства одного и того же графического образа, но и его выживание вплоть до наших дней. Несмотря на расхождения, оба вида миграции действуют в рамках совместных стратегий заимствования, переосмысления и ассимиляции зарубежной графики. На основе систематизации и обсуждения подобных стратегий выделяются четыре основные тенденции.

Во-первых, физическое вмешательство, концентрирующееся внутри литографий, т. е. удаление полей, включая авторскую подпись, название и описание. Вмешательство может состоять также в том факте, что редакторы не сохраняют особенности ручной типографии каждого художника, давая место однородности машинописи. Во-вторых, модификация и переосмысление текстовых компонентов (т. е. названия и описания) изображения посредством «идентичного» или «неидентичного» перевода, в том числе модификация текста внутри самого изображения. Можно назвать перечисленные тенденции «стратегией замещения и исключения», при которой авторство и текстуальный компонент изображения могут быть опущены или заменены другими именами и дискурсами. В ходе рассмотрения поставленной стратегии автор освещает процесс формирования тематико-стилистических тенденций и, следовательно, преобладание популярности одних художников над другими, что доказывает существование малоисследованных проблем атрибуции в графике анархистской периодики. В-третьих, это «переработка» графического мотива зарубежного мастера со стороны местного художника, с

целью ассимиляции стилистических особенностей композиционно-пространственной трактовки определенной темы. В-четвертых, адаптация «романа без слов» к мейнстримовскому жанру «comic strip», приводящая к отрицанию авангардной жанровой формы и, одновременно, укреплению морализирующего, воспитательного послания графического произведения. Учитывая важную роль последних двух стратегий, можно с уверенностью предполагать, что они оказались основой для дальнейшего использования в графике аргентинского модернизма творчества бельгийских художников в качестве жанрово-стилистического и тематико-иконографического источника. Важно подчеркнуть, что предыдущие стратегии можно исследовать в процессе изучения процессов заимствования и ассимиляции графики зарубежной анархистской периодики в других местных контекстах.

Следует отметить, что вышеперечисленные стратегии и практики действовали в рамках культурно-художественных, историко-политических и технико-технологических особенностей контекста восприятия, при которых зарубежные материалы были присвоены, переработаны, опубликованы и ассимилированы. В этом смысле, восприятие творчества европейских мастеров в анархистской журнальной культуре Аргентины не было пассивным. Проведённое исследование позволило выявить «заимствования» на основе горизонтального диалога, действующего вне центров символической власти как знак сплоченности различных социальных сил. В том же ряду следует назвать теорию анархистской эстетики, которая подготовила почву для не гегемонного обмена визуальным материалом. Концепции П.-Ж. Прудона, П. А. Кропоткина, Ж. Грава, Г. Рида и А. Реслера знакомят нас не с неизменным эстетическим каноном, а с идеологической базой плюральной и антиавторитарной эстетики. Вместе с тем наш анализ продемонстрировал, что практическая действительность анархисткой эстетики может зависеть не столько от сознательного применения эстетических принципов, сколько от материальных условий доступа к иллюстрациям, авторам и публикациям. В этом смысле в данной главе обсуждалась культурно-художественная, социально-политическая и историческая панорама, которая обусловила в большой степени стратегии приема европейской графики в контексте аргентинского анархизма начала XX в.

Представляется, что встреча между аргентинским, французским и бельгийским анархистскими пространствами является основой для формирования общей революционной визуальной культуры и становления трансатлантического модернизма. Выделяются публикации *Les Temps nouveaux*, *L'Assiette au beurre*, *Haro!* и *Международный антимилитаристский ежегодник* в виде основных зарубежных иконографических источников в визуальной культуре аргентинского анархизма начала XX в. Графика этих публикации и авторов гармонично совпадали не только с социально-политическими потребностями новой обстановки, но и с уже

установленной визуальной культурой в ней. К этому следует добавить, что «приезжающие» графические листы оказались не только хорошо адаптирующимися мотивами в свете идеологических посланий анархизма, но и мощными носителями авангардных эстетик, например экспрессионизма. Таким образом, исследование процесса приема творческих формул А. Дэненса и Ф. Мазереля в аргентинской революционной прессе и их воздействия на местных художников А. Баллестера и В. Ребуффо заполняет лакуну в современном исследовании по возникновению и эволюции «латиноамериканского экспрессионизма» с начала XX в. по сей день, в котором роль анархизма ранее никогда не была еще проанализирована.

Необходимо отметить, что в этой главе восстанавливаются и актуализируются фигуры малоизвестных или забытых художников как в российской, так и в зарубежной историографии. Примерами таких мастеров являются Ж.-Ф. Гранжуан, Э. Кутюрье, А. Дэненс, Ф. Мазерель, А. Баллестер и В. Ребуффо, жизнь и творчество которых вызывали до настоящего времени, к сожалению, малый интерес в современном искусствоведении. Более того, реабилитируется изучение «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux*, которому несколько авторов посвятили подробные исследования начиная с его возникновения и развития между 1896 и 1903 гг., рассматривая его в качестве иконографического источника визуальной культуры аргентинского анархизма первого десятилетия XX в. По нашему мнению, изучение миграции образов в анархистской журнальной культуре расширяет возможности новых открытий в творчестве перечисленных и других художников, в анализе их творческих достижений в трансатлантической панораме анархизма рубежа XIX–XX вв., в которой антимилитаристское и антивоенное направления играли важнейшую роль в формировании трансграничного визуального пространства между Европой и американским континентом.

Проблема миграции образов в анархистской периодике рубежа веков требует дальнейших исследований на материале воспроизводства в России и Аргентине графических работ североамериканского художника Роберта Майнора. В итоге следует подчеркнуть, что миграция образов укрепляет возникновение коллективных идентичностей среди анархистов разных стран, объединенных под знаком миграции путем трансграничного пространства анархистской периодики, международных конференций и библиотек. На этом фоне важно свидетельствовать появление спонтанной и общей визуальной культуры, темы и мотивы которой повторяются и отражаются, несмотря на стилистические, лингвистические, географические и темпоральные разногласия. В следующих главах осуществляется частичная реконструкция анархисткой визуальной культуры в свете двух измерений – тела и насилия.

ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКЕ ОБРАЗА АНАРХИСТА В ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВВ.

3.1. Введение: типология образа анархиста

Между 1880 и 1930 гг. трактовка образа анархиста была многообразной. В контексте негативной и позитивной трактовок параллельно созидалось и изобреталось моральное, физическое и духовное измерение анархиста в современной культуре. Образ анархиста стал настоящим полем боя для различных идеологических тенденций. Медицинские и юридические науки определили его физическое и психологическое состояние в свете предрассудков, свойственных рубежу веков. Анархист воспринимался в буржуазном обществе как воплощение социального зла, страхов и суеверий, вплоть до превращения слова «анархист» в серьезное оскорбление. Параллельно, анархист идеализировался и возвышался в свете физических и моральных моделей, заимствованных из натуралистских, мифологических и иудео-христианских концепций, а также национальных культурных традиций. Анархизм к этому времени проник во все социальные слои: дворяне, аристократы, буржуа, рабочие, крестьяне, студенты, религиозные деятели, ополченцы и преступники, а также мужчины и женщины различной сексуальной, духовной и пищевой ориентации имели в своих рядах представителей анархизма. Неоднородный человеческий состав анархистских движений усложнял образы своих социальных представлений. Насильственные акты деятелей анархизма против несправедливого общества превратили анархиста в иррациональное, вырождающееся, отвратительное существо и, одновременно, в героя, мученика и святого. Об этом двойственном состоянии свидетельствует фрагмент текста «Анархист!» Педро Занардо в периодическом издании *El Peludo*:

«“Анархист!” Он кричал на меня, как будто это оскорбление ... Анархист! Апостол, современный Назарянин ... никогда не бойтесь этой толпы, которая оскорбляет вас, жалейте ее... Скоро они покинут свою жизнь паразитов в тот недалекий день, когда ослепительными лучами засияет солнце человеческого искупления... Тогда они не произнесут слово “Анархист!” как насмешка; они будут кричать со всей силой своих легких: “Анархист! Ты – предтеча этого мира. Анархист! Ты – единственный и великий апостол”»[477].

Трактовка образа анархиста опирается на контрасты. Об этом также свидетельствует графическое представление легендарной фигуры Е. И. Пугачева в российской анархистской

[477] Zanardo P. ¡Anarquista! // El Peludo. 1922. Vol. 2, № 63. P. 5.

среде. Для номера от 16 сентября 1918 г. московской газеты *Вольный голос труда* анонимный иллюстратор рисует сцену под названием «Возстающая Украина» (илл. 128), в которой на переднем плане появляется крестьянин, бросающий одну из трех бомб, которые он держит в своих монументальных руках. Эта гигантская фигура делит композицию на две части. Справа – взрыв и изувеченные тела. Слева – буколический ландшафт, в котором несколько крестьян обрабатывают землю. Обе части графического листа демонстрируют двойственное толкование героя и его действий, связанных с разрушением и, одновременно, с освобождением. Выделяются два момента. С одной стороны, что уже отмечено выше, налицо двойственная (негативная и позитивная) интерпретация образа анархиста не только как террориста, но и как спасителя и освободителя. С другой стороны, надпись расположенная в левом нижнем углу изображения, знакомит нас с идентичностью героя. Речь идет о Е. И. Пугачеве[478] – символе крестьянского восстания против имперской власти в России XVIII в. Следует отметить, что М. А. Бакунин упоминает «революционное правление» *пугачевщины* как одну из альтернатив развития для российского народа во второй половине XIX в.[479]. Реабилитация личности Е. И. Пугачева в анархистской периодике начала XX в. проливает свет на дополнительное измерение в трактовке образа анархиста, а именно на цитирование и переосмысление основополагающих мифов западноевропейской и отечественной культуры.

Как можно догадаться, образ анархиста рубежа веков является результатом процесса метаморфозы. Превращения тела и души анархиста знакомят нас с формированием тематических и иконографических тенденций, корни которых уходят в историю искусства и визуальную культуру от древности до современности. В рамках этих тенденций рождается подлинная и особая «грамматика тела», состоящая из определенных жестов и атрибутов, которые моделируют физическую и моральную внешность анархиста. Как будет показано в этой главе, данная *грамматика* развивается на основе четырех основных «структур»: 1) цитирование и переосмысление древнегреческих мифов, а также отечественной мифологии, что будет продемонстрировано на примере «гаучески»; 2) цитирование и переосмысление ключевых фигур иудео-христианской традиции; 3) возникновение криминологии как науки и использование ее наработок; 4) и популяризация практики и теории натуризма, нудизма, витализма и оккультизма. Первые два момента связаны с массовым распространением анархизма в западном обществе, тесно привязанном к национальной, античной и христианской традициям. Последними двумя «структурами» являются научные «плоды» рубежа веков, которые в большой степени

[478] См. Avrich P. Russian Rebels, 1600-1800. New York: Schocken Books Inc, 1972.

[479] Carr E. H. Michael Bakunin. London: The Macmillan Press, 1975. P. 179.

моделировали мировоззрение человека *современности*, воздействуя и на другие идеологические тенденции XX в.

О проблеме классификации образа анархиста написано мало. В североамериканском контексте историк Н. Хонг выделяет два вида анархистов. С одной стороны, «анархисты из высшего класса» (теоретики, философы); а с другой, «анархисты из низшего класса» (криминалистические элементы, террористы»)[480]. В современном искусствоведении мы найдем лишь один подход. Анализируя эволюцию графического искусства в *Les Temps nouveaux*, искусствовед А. Дардел предлагает свою краткую типологию из нескольких групп образов анархиста. Первая группа состоит из двух типов образа, а именно «разрушителя» и «поджигателя»[481]. Атрибуты обоих образов анархиста – кирка, топор, коса и лопата, а также огонь и факел. Во вторую группу автор включает два других типа. Во-первых, это образ «бродяги», который, в свою очередь, группирует вокруг себя целый ряд героев того времени, а именно «иммигранта, беглеца, богему, салтимбанк, нищих и бандитов, слепых и калек, уличных музыкантов, мелких торговцев и разносчиков»[482]. Во-вторых, это образ «рабочего», соединяющий в себе «крестьянина, шахтёра, ткача, стекольщика, докера и бурлака»[483]. Вместе с тем, образы второй группы не связываются автором непосредственно с образом анархиста. Разобранная классификация – первая и единственная попытка современного искусствоведения начать изучение и создать типологизацию образа анархиста на основе графических материалов анархистской периодики рубежа веков. Методы, источники и открытия исследований Н. Хонга и А. Дардел подготовили нам почву для реконструкции и анализа иконографических особенностей образа анархиста исходя из «комплексной перспективы». В данном параграфе впервые в историографии читателю предлагается обширная, комплексная типология образа анархиста в свете основных иконографических направлений его истолкования в рамках печатной культуры между 1880 и 1939 гг. в России, Европе и на американском континенте.

Графическими источниками нашего анализа являются анархистские периодические издания из Испании (*Mujeres libres*, *La Tramontana, Iniciales*, *Tierra y libertad*, *Almanaque de Tierra y Libertad*), России (*Вольный голос труда* и *Буревестник*), Франции (*L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*, *Almanach du Père Peinard*, *Le Père Peinard*, *L'En dehors* и *La Sociale*), Бельгии (*Haro!*), США (*The Blast*, *Brazo y Cerebro* и *Fuerza Consciente*), Коста-Рики (*Renovación*), Аргентины (*El Azote*, *El Peludo*, *El Burro*, *La Obra*, *Culmine*, *La Protesta*, *La Antorcha*, *Ideas y*

[480] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 118.

[481] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 25.

[482] Ibid. P. 31

[483] Ibid. P. 32.

Figuras, *Humanidad* и *Martín Fierro*), Чили (*Verba Roja*), Швеции (*Brand*), Италии (*Il Pensiero* и *La Rivolta*), Бразилии (*A Plebe*) и Германии (*Freie Jugend* и *Junge Anarchisten*). Более того, в качестве дополнения мы включаем в состав наших источников приложения социалистического периодического издания *Het volk* (Нидерланды) и консервативного журнала *Le Petit Journal* (Франция), а также такие не всегда идеологически и политически однозначные периодические издания, как *Стрекоза*, *Новый Сатирикон*, *Будильник* (Россия), *The Washington Post* и *Puck* (США). Плакаты, открытки, фотографии, рисунки и гравюры тоже служат объектом нашего исследования.

3.2. Отвратительное существо: особенности негативной трактовки образа анархиста[484]

3.2.1. Апаш: обычный и политический преступник

Негативная интерпретация образа анархиста приводит к восприятию представителей анархистского движения как маргинальных фигур с неким «сияющим» революционным потенциалом. Примером этого является субкультура «Парижа-Апаша»[485]. В народном французском мировоззрении «апаш» представлялся достаточно грубым человеком, умеющий грабить и убивать, как анархист или рабочий, в частности, иностранного происхождения[486]. Сатирический рассказ «Анархистский апаш», опубликованный в псевдолиберальной газете *Star* в 1912 г., знакомит нас с «Джозефом Тигром» («Joseph The Tiger»), порочная жизнь которого приобретает смысл после его встречи с «М. Петровским – апостолом теорий Бакунина»[487]. Таким образом, на основе «пропаганды действием», т. е. терроризма, монмартрский преступник

---

[484] Автор данной диссертации опубликовал статью «К типологии негативного образа анархиста в графическом искусстве рубежа XIX-XX вв.», в которой предлагается первый подход к изучению негативной трактовки образа анархиста. В этом параграфе рассматриваются новые материалы и источники, способствуя значительному углублению изучения обсуждаемой проблемы. Указанную статью см.: Веласкес Сабогаль П. К типологии негативного образа анархиста в графическом искусстве рубежа XIX-XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 8. С. 78-101.

[485] «Апаши» были группой молодых парижских преступников, которые появились в 1900 г. См.: Kalifa D. Les lieux du crime: topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle // Sociétés & Représentations. 2004. № 17. P. 140.

[486] Эта особенность напоминает нам само происхождение этого уничижительного термина, использовавшегося европейскими захватчиками по отношению к коренной кочевой американской группе туземцев.

[487] Anarchist Apache // The Star. 1912. Vol. 10495. P. 2.

превращает себя в «регенератора» и спасителя несправедливого общества, очищая одновременно себя самое. «Эволюция Апаша была завершена!» читаем в рассказе. После ареста его приговаривают к гильотине, перед которой он кричит «Да здравствует Анархия!»[488]. Эта фраза также произносится анархистами-террористами, такими как Равашоль, Санте Казерио и Эмиль Анри, имевшими сходную судьбу[489]. Первые два полностью соответствуют определению «апаша».

Номер от 21 января 1905 г. анархистского журнала *L 'Assiette au beurre* проиллюстрирован Огюстом Рубийем. Среди литографий выделяется одна, посвященная предыдущему либертарианскому антигерою (илл. 129). В представленной ночной сцене городской преступник позирует стоя, с петлей и кинжалом в руках, рядом со своей жертвой, чей внешний облик выдает буржуа. Крепкая фигура героя одета согласно ее социальному статусу: берет, широкие брюки, куртка, тельняшка, самодельное оружие. Атрибуты, соответствующие мифологизации «апаша», расширяются такими публикациями, как консервативная газета *Le Petit Journal*[490]. В литографии О. Рубийя вдали виднеется силуэт гильотины, четко выступающий на фоне восходящего солнца как некое предчувствие и предвидение будущего. Стилистическая обработка сцены создает романтический ореол вокруг неожиданного искупителя страданий угнетенных, противопоставляя его уничижительной трактовке «апаша» в рассказе газеты *Star*. Эта композиция контрастирует со следующей литографией, где художник, используя компаративный ресурс, изображает гротескную сцену: французский военный позирует рядом с кровоточащим телом своей жертвы с африканскими чертами[491]. Тонкая, карикатурная фигура военного и включение в композицию пустынного пейзажа с пожаром намекают на уничижительную и обвинительную трактовку. Такое визуальное противопоставление направляет мысли зрителя не только на осуждение военных действий во французских колониях, но и на идею искупления греха насильственного акта «апаша», даже если он сохраняет негативность своего внешнего облика, отражающего его маргинальное происхождение. Столкновение между обеими фигурами затрагивается в статье М. Альмерейды для *Le Libertaire*. В ней автор выделяет роль «апашей» в антимилитаристских демонстрациях к концу 1903 г., организовывавшихся из-за отправки

---

[488] Ibid.

[489] См.: Avilés, J., Collado, C., Rivas, L., Sueiro, S., Herrerín, A., Núñez, R., Tavera, S. El nacimiento del terrorismo en occidente: anarquía, terrorismo y violencia revolucionaria / ed. J. Avilés, Á. Herrerín. Madrid: Siglo XXI de España, 2008.

[490] См. номера: 1) L'Apache est la plaie de Paris // Le Petit Journal. 1907. № 883; 2) Mœurs d'apaches // Le Petit Journal. 1907. № 861; 3) Exploits d'apaches // Le Petit Journal. 1907. № 862; 4) Victime du devoir // Le Petit Journal. 1907. № 851; 5) Les Apaches s'amusent // Le Petit Journal. 1907. № 871.

[491] Roubille A. Pensées d'un ventru // L'Assiette au beurre. 1905. № 199. P. 3298.

молодых людей, принадлежавших к маргинальному классу Парижа, в африканские батальоны. «“Долой отечество! Долой армию! Долой коров!” –закричали “апаши”»[492].

Вышеуказанное ставит фигуру «апаша» на полпути между «обычным» и «политическим» преступниками. Об этом двойственном состоянии свидетельствует русский анархист Шлиома Аснин. По словом Д. И. Иванова, криминальное прошлое Ш. Аснина, завсегдатая тюрьмы, «очищается» во время его присутствия в *Шлиссельбургской каторжной тюрьме* между 1910 и 1917 гг., где он находился в одно время с анархо-коммунистом Германом Сандомирским и другими политическими заключенными третьего корпуса, которые в конечном итоге ассимилировали его как одного из своих[493]. Физическое описание Ш. Аснина сводилось к стереотипу анархиста в тогдашней России, равняющемуся на «итальянского разбойника» второй половины XIX в.: «Черный плащ, шляпа, красная рубаха и курчавая растительность в распахнутом вороте»[494]. В российском контексте начала XX в. подобные черты повторяются, с одной стороны, в образе анархиста в номерах *Стрекозы* от июня и августа 1917 г. (илл. 130); а с другой стороны, в образах «социал-революционера» (илл. 131) и «бундиста» серии рисунков «Дети-Политики» художника В. А. Табурина (1917), представление об образе «анархиста» (илл. 132) которого включает в себя бомбу и черный флаг. Также в России, но в этот раз между 1918 и 1920 гг., мы обнаруживаем схематичный рисунок в календаре 1917 г., совпадающий с уже названными особенностями (илл. 133). Эта «наивная» картина, нарисованная анонимным автором на объекте его бытовой жизни, свидетельствует о проникновении определенного архетипа анархиста в мировоззрение российского народа начала XX в. Обнаруживаем данный архетип и в 1881 г. в интерпретации образа «студента» в трактовке Н. А. Ярошенко (ГТГ, 1881), в том же ряду стоит картина «Студент-нигилист» И. Е. Репина (Дальневосточный художественный музей, 1883) – этюд к картине «Арест пропагандиста».

Возвращаясь к Ш. Аснину, нужно напомнить, что влиятельный криминолог Чезаре Ломброзо в своем трактате «Анархисты» (1894) подчеркивает татуировки как знак анархиста-преступника[495]; после убийства Ш. Аснина войсками *Временного правительства* его аморальные татуировки служили «доказательством связи анархистов с уголовниками»[496] перед Советом,

---

[492] Almerayda M. “Apaches” // Le Libertaire. 1903. Vol. 10, № 5. P. 1.

[493] Иванов Д. И. «Умирающий преступник». С. 884–928.

[494] Там же. С. 897.

[495] Ч. Ломброзо цитирует свидетельские показания о деятелях анархистских групп в Лондоне в 1888 г.: «На наружной стороне кисти у многих были изображены сердца, мертвые головы, скрещенные кости, якоря и разные узоры». Lombroso C. Los Anarquistas / tr. del francés y notas de J. Campo, G. España. Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de P. Tonini, 1895. P. 23.

[496] Иванов Д. И. «Умирающий преступник». С. 897.

препятствуя, в значительной степени, превращению Ш. Аснина в революционного мученика. В данном случае, мы тоже сталкиваемся с «эволюцией» или политическим перевоплощением обычного преступника.

На рубеже веков возникают псевдонаучные теории и практики по физической и моральной типологизации «ненормальных»[497]; это контекст, в котором политический диссидент, воплощаемый, в данном случае, «апашем», представляет собой «уникальный объект изучения патологии человека»[498]. Так же как О. Рубий, голландский художник Тьерк Боттема обращается к ресурсу контраста в иллюстрации «Анархистский страх президента Тафта» («De anarchisten-vrees van president Taft») (илл. 134), опубликованной в номере от 25 апреля 1909 г. приложения *Notenkraker* к социалистической газете *Volk*. Автор рисует не только тучную и трусливую фигуру американского президента, но и анархиста, изображенного как маньяк, чья гипертрофированная улыбка предполагает у него некоторое психическое расстройство. Оружие, которое он носит (два пистолета, нож и динамит), предупреждает зрителя о его жестоком и иррациональном поведении. В карикатуре обе фигуры четко различаются и в стилистическом плане. Первая сделана кривыми линиями в соответствии с представлением об архетипе буржуа. Вторая разработана на основе прямых и угловатых линий, характеризующих личность в «коротком замыкании». Тем не менее, художник применяет одну и ту же трактовку для брюк обоих героев, как если бы это было скрытое сравнение между двумя отчужденными существами. В своем рисунке мастер воплощает концепцию анархиста как преступника-террориста в фигуре «итальянского разбойника», добавляя к его образу специфику психического расстройства. Вместе с тем, иконографические особенности картины Т. Боттемы отвечают и голландскому контексту.

3.2.2. Психически больной: иррациональный, инфантильный, танцующий анархист

Атрибуты образа анархиста Т. Боттемы совпадают с атрибутами архетипа анархиста, изображаемого его соотечественником карикатуристом Альбертом Ханом. А. Хан задумывает своеобразного героя: это анархист с длинными усами, одетый в черный плащ или габардин и остроконечную шляпу. Внешний вид подобного архетипа напоминает некое сказочное, мистическое или религиозное существо, которое, помимо свойственного ему неустойчивого

[497] Об этом следует вспомнить влияние связи «морального» и «политического» монстров конца XVIII в. на дискуссию, во второй половине XIX в., по «обычному преступнику» и «анархисту» как монстрам. Foucault M. Los Anormales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 97.

[498] Anarchist Apache. P. 2.

поведения, отличается тем, что иногда носит с собой бомбу или нож. Объяснением этой трактовки служит связь между христианским мировоззрением и анархистской идеологией в рамках рабочего движения Нидерландов. Сторонники этого союза назывались «красными священниками» («rode dominee»)[499]. Среди священников и проповедников, которые вступили в контакт с либертарианскими принципами с конца 1870-х гг., выделяется лютеранин Фердинанд Домела Ньивенхёйс (1846-1919), который присоединился к рабочему движению и позже разорвал отношения с церковью и религиозной верой, став лидером голландского рабочего союза. А. Хан был жестким критиком не только капиталиста Авраама Куйпера, но и Ф. Домелы[500], фигуре которого он посвятил целый ряд сатирических рисунков, опубликованных в номере от 13 сентября 1903 г. газеты *Volk* (илл. 135). Что, в свою очередь, способствовало усложнению иконографии этого «красного священника», включающей несколько из уже упомянутых атрибутов.

А. Хан сделал немало карикатур, посвященных образу анархиста. Выделяются гуаши о конгрессе *Социал-демократической рабочей партии* (Нидерланды), опубликованные 23 апреля 1905 г. в приложении к вышеупомянутой голландской газете (илл. 136). В них художник формирует визуальную трактовку анархиста, которая послужит иконографическим источником для карикатуры Т. Боттемы, опубликованной четыре года спустя в приложении к той же газете. В 1907 г. приложение к *Volk* было названо *Notenkraker*; в ней увидела свет публикация, в которой А. Хан развивает способы представления своего архетипа либертарианского мятежника в свете различных ситуаций и идентичностей, сохраняя основные атрибуты. Примером этого является номер от 5 июля 1908 г., где образ «Анархист действием» представлен либеральным политиком Мейнардом Тайдеманом, который зажигает фитиль бомбы под названием «клевета»[501] (илл. 137). Находясь в том же ряду, в номере *De Notenkraker* от 21 октября 1916 г. публикуются такие комиксы, как «J.H.W.Q. ter Spill»[502], в котором художник в сатирическом свете затрагивает отношения между анархизмом и христианством посредством изображения фигур Христа и политика Х.Г.В.К. тер Спиля. За год до этого А. Хан сделал для номера от 31 декабря 1915 г. аллегорию «После десяти лет: в синдикалистском движении анархизм мертв»[503]. В этой гравюре мы видим остроконечную шляпу над деревянным крестом, на котором висит пара сандалий и

---

[499] Denekamp P., Noordegraaf H. De geschiedenis van ‘rooie dominees’ in Nederland // Onvoltooid Verleden: het blad met perspectieven. 2002. № 16. n.p. URL: http://oud.onvoltooidverleden.nl/index.php?id=97 (дата обращения: 02.04.2021).

[500] Heijden van der M. Albert Hahn. Amsterdam: Thomas Rap, 1993.

[501] Hahn A. Anarchist van de daad // De Notenkraker. 1908, 5 juli. IISG BG C13/649.

[502] Hahn A. J.H.W.Q. ter Spill // De Notenkraker. 1916, 21 oktober. IISG BG PM1/91-32.

[503] Hahn A. Na tien jaar: Het anarchisme in de vakbeweging is morsdood! // De Notenkraker. 1915, 31 december. IISG BG PM1/86-18.

одна бомба. Этот набор стоит на сене – предвестнике костра. А. Хан сумел закрепить, как ни один другой художник начала XX в., собственный архетип образа анархиста, на основе которого на протяжении более десяти лет он разрабатывал прочный визуальный корпус, ожидающий отдельного анализа исследователей. Подобное иконографическое развитие образа анархиста можно найти в таких периодических изданиях, как *La Tramontana*, *Le Père Peinard* и *Martín Fierro*, в которых формируется положительный архетип анархиста. Их обсудим ниже.

Проходит еще несколько десятилетий, пока реабилитируется и переосмысляется фигура анархиста, одетого в черный плащ, габардин и шляпу, во главе этого процесса стоит современный художник и писатель Роберто Амбросоли (1942-2020). Речь идет о герое «Анархик» («Anarchik») (илл. 138), изображенном в 1966 г. В отличие от А. Хана, анархистский итальянский художник-график переосмысляет негативный образа анархиста, превращая его в сатирического и антиавторитарного героя, авантюры которого излагаются в комиксах на протяжении 1970-х гг., и вновь в 2011 г. в журнале *A rivista anarchica*[504]. Как сам художник утверждает, «Анархик» представляет собой насмешку над архетипом анархиста, возникавшим в реакционных дискурсах начала XX в. и, одновременно, визуальную дань такому ключевому революционеру, как поэт Георгий Шейтанов – одному из наиболее знаменитых анархистов Болгарии начала XX в., внешний облик которого служил «непреднамеренной моделью» для «Анархика» (илл. 139)[505]. В 1984 г., вдохновляясь архетипом Р. Амбросоли, в лице своего собственного героя, названного «Рогаткой» («Zwille»), выдающийся немецкий карикатурист Герхард Сейфрид (1948) знакомит нас с обновленной версией голландского волшебника-анархиста А. Хана (илл. 140). «Анархик» стал международным символом анархизма, заимствованным представителями современных либертарианских групп из Великобритании (1977), Шотландии (1978), Канады (1982), Голландии (1983), Норвегии (1983), Дании (1983), Испании (1984), Германии (Г. Сейфрид, 1984), Финляндии (1996), и т. п.[506]. В Польше анархистская «Рогатка» служила опознавательным изображением для «Коллектива Розбрат» из «Анархистской федерации».

«Красный священник» – это тема карикатуры Патрика Крона под названием «Таким прусская полиция представляет себе Домелу» («Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt») 1905 г. (илл. 141). В ней реализуются два ключевых момента: 1) радикальная сатира

---

[504] См. собрание комиксов Р. Амбросоли, опубликованных в *A rivista anarchica* в 70-х гг.: Ambrosoli R. Anarchik. Farò del mio peggio. Cronache anarchiche a fumetti. Milano: Hazard, 2019.

[505] Ambrosoli R. Anarchik, il nemico dello Stato // A rivista anarchica. 2005. Vol. 35, № 305. URL: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/34.htm (дата обращения: 20.04.2022).

[506] Il successo internazionale di Anarchik // Bollettino Archivio G. Pinelli. 2020. № 55. P. 41-43. К концу 1970-х гг. образ «Анархика» также был растиражирован в Нидерландах представителями *Международного фонда солидарности* в виде открытки. См.: https://cartoliste.ficedl.info/article2426.html?lang=fr

на духовное и физическое состояние мятежника, включая его деформацию и бестиализацию в аспектах морфологии и психологии, и 2) анархист как иностранец. Остановимся на первом аспекте. Ф. Домела держит пять бомб, два револьвера, у него безумный взгляд, «электрифицирующие» борода, бакенбарды и ковбойский вид. Подобные элементы повторяют несколько жестов и атрибутов, использовавшихся предыдущими художниками. Ни в одном из вышеупомянутых случаев мы не воспринимаем изображенное существо как способное задумать и запустить социально-политический проект. В том же ряду, но в контексте французского романа конца XIX в., ставит разобранный образ литературовед К. Гранье, которая считает, что в стереотипном образе анархиста «все политические размышления убираются в пользу чисто психологического анализа», из которого возникают «персонажи нестабильного характера, имеющие слабо структурированные мозги и легко манипулируемые»[507]. Возвращая нас к фигуре Ф. Домелы в глазах А. Хана, возникает представление о поведении анархиста и его сторонников как вспышке детского гнева. В карикатуре 1903 г. анархисты испытывают эпилептический транс (илл. 135), энергичность их жестов легко экстраполировать на картину танцев такой современной субкультуры, как «панки», тесно связанной с визгливой телесной грамматикой и «легким» нигилизмом. Согласно этой трактовке, развитие мозга анархиста не превосходит уровня инфантильного этапа, ибо он опирается на иррациональные эмоциональные импульсы.

Темы детства и танцев воплощают обсуждаемую негативную сторону образа анархиста. Следует вспомнить открытку русского художника В. А. Табурина – «Анархия» (1917) (илл. 142). Сцена включает в себя четырех детей, игра которых приобретает злобный характер. Пирамидальная композиция раскрывает особый цикл насилия: вступление на престол управителя в синем, подчинение персонажей в красном игу первых и насилие подчиненных по отношению к животным. Представленный как абсурдный, хотя и хорошо ассимилированный человечеством, цикл насилия указывает на анархию как нечто инфантильное, иррациональное, незрелое. Это агрессия ради агрессии. Подобная трактовка гармонично сочетается с образом «танцующего анархиста». В контексте последнего мы обнаруживаем открытку «Анархист» (1906), в которой нарисован эйфорический танцор, изображенный художником-графиком Е. Г. Соколовым, с бомбой как своим атрибутом (илл. 143). Танец – это дело, характерное для парижского «апаша». Танец-«апаш» характеризуется тем, что он развивается как драка между мужской и женской фигурами. Страсть и энергичность, дикость и театральность, присущие движениям «апаша» и «танцующего анархиста», повторяются в картине 1912 г. карикатуриста Пете Льянусы (Pete Llanuza, 1882-1943) по мотивам хореографии Ф. Рузвельта с аллегорией анархии, воплощаемой в образе переодетого в женскую одежду мужчины, снова держащего бомбу (илл. 144). Образ

[507] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle.

бомбы подчеркивает страх публики перед анархистскими танцами. В своем манифесте «Письмо анархистам» (1917-1918) уже названный нами поэт Г. Шейтанов закрепляет отношение танца и анархиста, освещая его разрушительный и обновленный потенциал:

Пусть танец страха делает дорогу!

Пусть оргия разрушения стала нашим манифестом!

Булгария князей, лакеев, шпионов будет взорвана!

Здравствуй, Анархия![508]

Лица персонажей, нарисованных П. Льянусой и Е. Г. Соколовым, подчеркивают очевидное психическое расстройство своих обладателей, возникновение в их мозгу чувства иррациональности, победу дикости. Помимо этого, лицевые черты отвратительной аллегории анархии П. Льянусы указывают на стремление автора к деформации, бестиализации, демонизации внешнего облика анархиста, как уже отмечалось ранее на примере карикатуры П. Крона.

3.2.3. Демон, бестия и гигант: анархист с точки зрения криминологии и религиозной традиции

Образ анархиста, трактованный как демон, бестия и гигант, отсылает нас к криминологу Ч. Ломброзо и писателю Г. К. Честертону. В своем трактате 1894 г. итальянский криминолог предоставляет своему читателю любопытное и незабываемое описание лица анархиста-террориста Равашоля: «В лице Равашоля нам прежде всего бросается в глаза *зверство*, *свирепость*. Физиономия Равашоля в высшей степени асимметрична, надбровные дуги чрезмерно развиты, нос сильно изогнут в правую сторону, уши дегенеративные, помещены на различной высоте, нижняя челюсть огромна, она квадратная и выдается вперед», это черты, которые, по мнению Ч. Ломброзо, типичны для «прирожденного преступника»[509]. При рассмотрении фотографического портрета описываемого анархиста чувствуется гиперболический подход криминолога. Действительно, самая верная персонификация такого профиля – это сатирический рисунок головы антропоморфного зверя, напечатанный в пятом номере от 1919 г. анархистской газеты *Freie Jugend* (илл. 145), сопровождаемый следующей подписью: «Это Анархизм (согласно свидетельству трусливого обывателя)»[510]. Посредством

[508] Мой курсив.

[509] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 26-27.

[510] Благодарю Алину Заляеву за этот и помещенные ниже следующие переводы с немецкого языка.

сатиры редакторы заимствуют и переосмысляют негативный архетип анархиста, порождая насмешку над псевдо-научными теориями реакционного дискурса.

Более того, в своем трактате Ч. Ломброзо поставил следующий диагноз анархисту: «эпилепсия и политическая истерия»[511]. Подобный диагноз является своего рода мистической галлюцинацией глубокой мессианской силы. Этот диагноз присоединяется к «безумию», склонности к «косвенному самоубийству», «любви к мученичеству», «гиперестезии», «чрезмерному альтруизму» и другим патологиям[512], общим для Равашоля, Казерио, Анри, Сантьяго Сальвадора и других, в том числе российских нигилистов «приятной физиономии»[513]. К тому же, согласно итальянскому криминологу, «жаргон»[514] является ключевым аспектом для идентификации анархиста как преступника[515], что напоминает лингвистическую субкультуру «апаша», воспринимаемую как знак интеллектуального недостатка. Истерико-эпилептическое лицо анархиста было найдено также в Чили[516], Аргентине[517], США[518] и Испании[519] и включено в контекст антропологических и криминалистических особенностей этих стран.

В российском и немецком контекстах мы найдем самые верные персонификации такого профиля. С одной стороны, в номере журнала *Будильник* от 25 марта 1917 г. мы обнаруживаем зверя, описываемого Ч. Ломброзо и нарисованного в *Freie Jugend* в полный рост под видом некоего демонического, сверхъестественного существа (илл. 146), атрибуты которого непосредственно напоминают фигуру Ф. Домелы в восприятии П. Крона. Речь идет о представленным Казимиром Грусом красном демоне, который занимает подпольное пространство в мире царской власти. В середине композиции, между пространством царя и подпольем, мы видим народные массы. Теперь «Его Величество» теряет интерес к библейскому дьяволу, ибо демон «из плоти и крови» рождается в сердце проходящего народного восстания. Перед демоном-анархистом не без некоторой робости стоит купец. «Жупелы» - название этой

---

[511] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 32.

[512] Ibid. P. 38-70.

[513] Ibid. P. 45.

[514] Ibid. P. 23.

[515] Автор иллюстрирует этот момент на примере жаргона анархистской периодики *Le Père Peinard*.

[516] León M. A. Por una “necesidad de preservación social”: Cesare Lombroso y la construcción de un “homo criminalis” en Chile (1880-1920) // Cuadernos de Historia 40. 2014. Vol. 31, № 59. P. 31-59.

[517] Geli P. A. Los anarquistas en el gabinete antropométrico: anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900 // Entrepasados. 1992. Vol. 2, № 2. P. 7-24.

[518] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 110-130.

[519] Girón A. Los anarquistas españoles y la criminología de Cesare Lombroso (1890-1914) // Frenia. 2002. Vol. 2, № 2. P. 81-108.

картины – обозначает пробуждение адского огня. Можно предположить, что красным демоном-анархистом является своего рода предсказание октябрьской революции 1917 г., в которой роль анархистов остается в большей степени незаметной. В близкой проанализированной другой кошмарной сцене, развертывающейся в кругах ада, малоизвестный художник Карл Хассман (Carl Hassmann) рисует призраки униженных и угнетенных, издевающихся над царем Николаем II, которого осаждает анархист, собирающийся из теней подполя бросить бомбу прямо в королевский трон (илл. 147). Анархист как демон воплощает угрозу другим идеологическим направлениям. Примером этого является немецкий плакат «Большевизм провоцирует войну, безработицу и голод» («Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot») 1918 г. (илл. 148), в нем большевизм материализуется в образе анархиста на фоне библейского сюжета. Речь идет о столкновении между силами зла и добра, последнее представлено образом ангела.

Не только в российском и немецком контекстах анархист принимает форму демона, но и в испанском. На портале «Девы Марии Розарии» «Искупительного храма Святого Семейства» в Барселоне мы обнаруживаем привлекательный горельеф по библейскому мотиву «Искушения человека» (илл. 149). Великий архитектор и скульптор Антонио Гауди изобразил рабочего, который получает от руки дьявола бомбу «Орсини» («Orsini»), использованную каталонскими анархистами для осуществления терактов. А. Гуади, известный прежде всего своим глубоким религиозным чувством[520], свидетельствует о превращении Барселоны в «город бомб». Согласно художнику, подобный разрушительный импульс является «результатом дьявольского зла»[521], которое извращает сущность человека в процессе его поисков справедливости. Снова мы перед проблемой столкновение между добром и злом в свете религиозной трактовки. Политическое и культурное инакомыслие обычно развивается под знаком зла, дьявола. Невозможно не вспомнить письмо от июня 1931 г. великого писателя Е. И. Замятина И. В. Сталину: «… как некогда христиане для более удобного олицетворения всяческого зла создали черта, так *критика сделала из меня черта советской литературы*. Плюнуть на черта - засчитывается как доброе дело, и всякий плевал как умеет. В каждой моей напечатанной вещи непременно отыскивался какой-нибудь *дьявольский замысел*»[522].

---

[520] В молодости А. Гауди вступает в контакт с рабочим движением Барселоны анархистского направления, участвуя в качестве архитектора в кооперативе «Рабочая Матаронеса» («La Obrera Mataronesa») в 1873 г. О А. Гауди и его связи с анархистами, см.: Sanz C. Las bombas las carga el diablo. Antoni Gaudí y la bomba Orsini en la Sagrada Familia de Barcelona // Solidaridad Obrera. 2014. № 357. n.p. URL: http://fraternidaduniversal.blogspot.com/2014/02/las-bombas-las-carga-el-diablo-antoni.html (дата обращения: 10.07.2022).

[521] Ibid.

[522] Замятин Е. И. Письмо Сталину // Евгений Замятин. Сочинения в IV т. Т. IV / под. ред. Е. Жиглевич, Б. Филиппова. Мюнхен, 1988. С. 310-311. Мой курсив.

С реакционной точки зрения анархисты отличаются от нормативного состояния человека как в физическом, так и в умственном аспекте. Они одеваются и говорят по-другому, они отражают зло и воплощают дьявола. Они ближе к зверю, чем к человеку. Анархия – это отвратительный сын Республики. Об этом свидетельствует иллюстрация на открытке, принадлежащей Музею политической истории России, в которой младенец-бестия, внешний вид коего напоминает обезьян, питается от груди аллегории республики. Последняя восклицает: «Никогда подумать не могла я, что-бъ вскормилась бестия такая» (илл. 150). В том же ряду, в своем романе «Человек, который был Четвергом» (1908) Г. К. Честертон описывает внешний облик двух героев. Один из них «Григорий», являющийся «настоящим анархистом», лицо которого «почти обезьяноподобное»[523]; другой «Воскресение», занимающий должность лидера «Центрального совета анархистов», он выглядел как «гигантский орангутанг»[524]. В 1918 г. немецкий художник Ю. У. Энгельхард сделал плакат «После анархии следуют нищета и разрушение» («Elend und Untergang folgen der Anarchie») (илл. 151), в котором зритель видит гигантскую страшную обезьяну, держащую нож и бомбу. Плакат органичен общему описанию «Воскресения», вышедшему из-под пера английского писателя, описывающего его как «человеческую гору» и «колоссальную статую»[525].

Образ анархиста как гиганта достигает высшей точки своей эволюции в творчестве Н. В. Ремизова, который сделал иллюстрацию под названием «Анархия» (илл. 152), предназначенную для обложки июньского номера от 1917 г. журнала *Нового Сатирикона*. Красный, безликий и скелетообразный гигант, облик которого напоминает пирата, шагает по Петрограду, разрушая город своим деревяным молотком. Гигант – это тоже грабитель, как это доказывает мешок с монетами. Речь идет об апокалиптической сцене, корни которой уходят в рисунки Б. М. Кустодиева 1905 г., а именно во «Вступление. 1905 год. Москва» для журнала *Жупел*, в котором гигантский человеческий скелет воплощает образ смерти. Так же как колоссальный скелет у Б. М. Кустодиева, гигантский пират у Н. В. Ремизова представляет собой аллегорию смерти и, одновременно, «душу толпы». Следуя за Е. А. Бобринской, можно утверждать, что образ «скелета-смерти» тесно связан с трактовкой мифологического образа толпы, с «двусмысленностью» действий ее революционных масс. Подобные страшные шагающие гиганты возникают из «черной бесформенной массы», они воплощают дух иррациональной,

[523] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. Colombia: Editorial Seix Barral, 1984. P. 215.

[524] Ibid. P. 186.

[525] Ibid. P. 63.

безликой толпы.[526] В журнале *Новый Сатирикон* мы обнаруживаем персонификацию, «лицо» анархисткой толпы, за которой, по мнению автора и редакции, следует преступная деятельность.

3.2.4. Иммигрант и депортированный: закон перед «анархистской угрозой»

Пиратский облик образа анархиста проливает свет на другой аспект его негативной трактовки, а именно на интерпретацию анархиста как иммигранта. Согласно Ричарду Хенсену, в десятилетия, предшествовавшие Первой мировой войне, было принято приписывать анархистский терроризм посторонним, а также «иностранному влиянию на наивных иммигрантов»[527]. Террорист приезжает из других стран, представляя собой иное, необычное, нежелательное и экзотическое существо. Хотя, как показывает автор: «радикализированные диссиденты эмигрировали, но иммиграция не провоцировала радикальных анархистов»[528], фигура иммигранта оставалась тесно связанной, как происходит и в наши дни, с заговорщическими действиями. Неизбежно следует напомнить о процессе формировании стереотипа «российско-еврейского революционного студента»[529], шедшего в Германии начала XX в. Ю. В. Фролов считает, что в деле становления этого стереотипа сыграли роль три фактора: 1) предполагаемый «революционный потенциал» евреев[530], 2) террористические атаки нигилистических движений конца XIX в. и 3) революционная агитационная деятельность в России между 1905 и 1907 гг. Эта проблема обсуждалась на *Кенигсбергском процессе* в 1904 г., на котором русских студентов назвали «бродягами и заговорщиками»[531]. Еще один решающий момент, который Ю. В. Фролов не упоминает, связан с академическим воспитанием М. А. Бакунина в Берлине в 1840-х гг.[532]. Как отмечает сам автор, такой стереотип основывался не столько на прочных эмпирических данных об участии русских студентов в революционных

---

[526] Бобринская Е. А. Ужасное зрелище // Душа толпы. С. 190. Об анархистской толпе в свете «черной массы», см. следующую главу данной кандидатской диссертации: «Концепция насилия в графике анархистской печатной культуры в аспекте образов толпы и баррикады».

[527] Jensen R. Anarchist Terrorism and Global Diasporas, 1878–1914 // Terrorism and Political Violence. 2015. Vol. 27, № 3. P. 441.

[528] Ibid. P. 449.

[529] Фролов Ю.В. Стереотип "анархистской угрозы" и учёба русских студентов в Германии в начале XX века. С. 1341.

[530] Там же. С. 1341.

[531] Там же. С. 1340.

[532] Carr E. H. Michael Bakunin.

группах в Германии, сколько на сильной эмоциональной, и при этом большей частью предвзятой, реакции общества на происходящее.

Аналогично, *The New York Times* в США расширял понимание образа анархиста интерпретируя его как аморального иностранца, главным образом итальянского и российского происхождения, опирающегося на методы вооруженного нападения и заговоров[533]. Этот образ также характеризовался своей «психической нестабильностью», вызывая непримиримое отторжение у большей части американского народа, верного консервативным принципам[534]. В номере от 18 сентября 1898 г. газеты *The Washington Post* (илл. 153) обнаруживаем визуальную репрезентацию этого архетипа, на основе которого карикатурист Клиффорд Берримен изображает неумолимо распространяющуюся в конце XIX в. по всему миру «анархистскую угрозу» в виде пирата. Историк Н. Хонг исследует процесс формирования негативного образа анархиста в США во второй половине XIX в., выделяя «предубеждение против иностранцев» во главе с «движением американских националистов-нативистов», на фоне которого *Бунт на Хеймаркете* (1886) укреплял желание отказаться от приема в страну иммигранта, образ которого стал неотделимым от образа анархиста[535]. Кроме итальянцев и россиян, с анархистской угрозой были связаны «немцы, поляки, венгры и французы».

Другая имевшая значительный вес тенденция – это идентификация анархистов с азиатскими народами в рамках «положений об исключении и депортации американского иммиграционного законодательства», согласно которым этнические меньшинства считались биологически и культурно низшими[536]. В этом смысле нельзя не вспомнить карикатуру Ф. А. Нанкивелла для обложки номера от 13 марта 1907 г. журнала *Puck* (илл. 154). Иллюстратор знакомит нас с группой японцев, среди которых мы идентифицируем анархистов, одетых в кимоно и несущих такое оружие, как бомбу, пистолет и кинжал. Иллюстратор критикует несправедливую дискриминацию по отношению к японцам, которые испытывают при въезде в страну больше трудностей, чем даже анархисты. Если анархисты оденутся в кимоно, они точно не будут допущены ко входу: «Что касается исключения японцев, возможно, если бы анархисты пришли в кимоно, настоящих нежелательных людей тоже можно было бы не впускать», читаем в описании изображения.

---

[533] Врадий Е. А. Образ анархиста в американской прессе конца XIX – начала XX вв. С. 202.

[534] Там же. 204.

[535] «Из восьми анархистов, осужденных по делу Хеймаркета, семеро были рабочими—иммигрантами - факт, который не ускользнул от внимания и комментариев многих авторов». Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 124.

[536] Ibid. P. 123.

В аргентинском контексте выделяется образ депортированного. Следуя по тому же пути, Борис Владимирович Герман, Симон Радовицкий, Северино Ди Джованни, Курт Густав Вилкенс, Хуана Роуко Буэла и другие прибыли в Аргентину начала XX в. из России, Италии, Германии и Испании. Все они, неприкрытые анархисты, были вовлечены в теракты, штурмы или народные митинги во имя дела анархистов. Они были приговорены к пожизненному тюремному заключению, внесудебной казни или депортации. Последняя, как указывает Эдуардо Доменек, стала ответом на ряд законов и договоров о международном антианархистском сотрудничестве между американскими и европейскими странами, включая имперскую и большевистскую Россию, направленных против «иностранца-преступника»[537], который извращает легитимность власти. Драма депортации является темой для приложения *La Obra* к анархистской газете *La Protesta*. Три аргентинских художника «Рохас, Оньивера, Макая» отвечают своими графическими работами на вопрос: «Как вы, посредством вашего искусства, представляете пролетариат под гнетом законов об изгнании?»[538] (илл. 155 и 156). На картинах изображается депортированный анархист-иммигрант. В иллюстрации Рохаса выделяются руки, которые связаны за спиной – знак государственной репрессии, который теперь появляется в анархистском теле, будучи интерпретирован в свете древнегреческой мифологии и христианской мартирологии на примере тем «Прометея прикованного», «Христа у колонны» и «Мученичества святого Себастьяна». Иудео-христианская традиция последних двух наводит на ассоциации между анархистской депортацией и изгнанием из рая Адама и Евы. Максимальное наказание – это высылка из земли обетованной руками земной и небесной властей.

Депортированный анархист – это романтическая, мессианская фигура, сохраняющая то же религиозное направление интерпретации. В номере от 30 сентября 1917 г. бразильской анархистской газеты *A Plebe* публикуется похвала: «Корабль «Курвелло» отплыл на далекий и пустынный остров, затерянный посреди Океана. В нем – жертвы деспотической полиции Сан-Паулу … Они были приговорены к ссылке за великое преступление обладания щедрым сердцем, благородной душой, в которой рождается самый возвышенный из человеческих идеалов! … Изгнанники, плывущие на «Курвелло», будут и впредь оставаться, где бы они ни находились, *апостолами новой идеи, предшественниками завтрашнего мира*»[539]. Образ депортированного служил темой анонимной песни 1920-х гг., слова которой подчеркивают его мессианский характер: «Спой ты, депортированный, несчастный и измученный. Твой идеал, возможно,

[537] Domenech E. Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros “indeseables” en tiempos de las “grandes migraciones” // REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum. 2015. Vol. 23, № 45. P. 185.

[538] Nuestra encuesta gráfica sobre las leyes de Residencia y de Defensa Social // La Obra. 1915. Vol. 1, № 4. P. 8.

[539] Moares M. Deportados! // A Plebe. 1917. Vol 1, № 15. P. 2. Мой курсив.

однажды победит, предоставляя человеку любовь и свободу»[540]. Мифологизация депортированного анархиста начала XX в. продолжается во второй половине XX в., что видно на примере песни испанского автора-исполнителя Чичо Санчеса Ферлосио[541].

Иммигрант воплощает в себе моральную, политическую и социальную угрозу. Об этом свидетельствует гравюра «Анархизм как рулевой» («Het anarchisme als stuurman») (илл. 157) (1911) А. Хана, чей образ отсылает к пафосу гравюры «Иммигранты» (1887) каталонского художника Жозепа Лимоны. А. Хан рисует вышеуказанного псевдо-мистического персонажа с остроконечной шапкой и черным плащом, отклоняя от нормального курса его небольшую лодку, находящуюся посреди спокойного моря. Сопровождающий его матрос восклицает: «Стойте! Вы везете нас на гибель!». Анархист-иммигрант – это признак погибели и извращения. В графике анархистской периодики рубежа веков иммигрант принимает форму бродяги или странника, как мы уже отметили касательно стереотипа русского студента в Германии начала XX в. По словам А. Дардел, иммигрант принадлежит тому же социальному классу «беглеца, богемы, салтимбанка, нищих и бандитов, слепых и калек, уличных музыкантов, мелких торговцев и разносчиков» – героев, представляемых художниками анархистской периодики *Les Temps nouveaux* с целью денонсировать «социальную несправедливость»[542]. Появление этих фигур является знаком социального дискомфорта и трансгрессии, присутствие которых следует цензурировать и изгнать.

Действительно, миграционные потоки на рубеже XIX-XX вв. способствовали мифологизации образа анархиста как носителя хаоса и социальной нестабильности, как деятеля, окруженного аурой морального уродства, которое в свете зарождающихся криминалистических теорий или экстравагантных судебных размышлений находит свой выход в мир в физическом облике.

3.2.5. Интеллектуал, художник и студент: к процессу гуманизации анархиста

В свою очередь, во французском контексте анархист как преступник-террорист олицетворялся разнообразной типологией за пределами «апаша»: ленивый и разочарованный

---

[540] Песня взята с компакта-диска «Los anarquistas, 1904-1936: marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos. Guión de Olvaldo Bayer». URL: https://archive.org/details/LosAnarquistas19041936/02+Los+Anarquistas+-+Lado+B.mp3 (дата обращения: 15.07.2022).

[541] Речь идет о песне «Изгнанные» («Desterrados»), принадлежащей «Романсеро Дуррути». URL: https://www.youtube.com/watch?v=C7cN0qV60zc (дата обращения: 19.07.2022).

[542] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 31.

буржуа, блестящий студент, но отчужденный общества нигилистическими тенденциями, жертва секуляризации Третьей Республики и одновременно плод религиозного или мистического образования[543]. В дополнение, его считали наивной жертвой «интеллектуальных влияний»[544] как теории, так и анархистской периодики. Естественно, такие оправдания игнорировали социально-политические мотивы в виде определяющего фактора радикализации деятелей или сторонников анархизма, отклоняя дебаты от очевидных причин, связанных с социальным неравенством[545]. С другой стороны, судебное преследование «идеологического загрязнения» было ратифицировано в рамках *Испытания тридцати* (1894 г.), в котором интеллектуал характеризуется как источник анархистского терроризма, что приравнивает «интеллектуальные преступления к преступным действиям»[546]. В этом контексте выделяется арест, по подозрению в совершении теракта против *Кафе Foyot*, критика искусства Феликса Фенеона[547] (илл. 158) – ведущего теоретика и консолидатора неоимпрессионизма в искусствоведении. Подобное отношение обращает наше внимание на преступную ауру, общую в представлениях общества для анархиста и авангардистского художника.

Об этом свидетельствует доклад неоклассического скульптора Мариано Бенлиуре в *Королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо* в 1901 г., в котором он критикует «анархический импрессионизм»[548]: «К художественному анархизму идут те, кого называют *импрессионистами*. Результатом их произведений является тот же разрушительный, хаотичный результат, который производят в обществе своими разрушительными действиями сторонники анархии, опирающиеся не на теории, а на действия… Мы должны покончить с этой расой дегенератов, прежде чем они покончат с Искусством»[549]. Более того, следует вспомнить слова социалистического политика Пьера Лампуэ о том, что кубисты «действуют в мире искусства как апаши действуют в повседневной жизни»[550]. В том же смысле работа художника-кубиста на примере картины «Авиньонские девицы» (1907) П. Пикассо воспринималась в качестве «атаки

[543] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 521-543.

[544] Ibid. P. 529.

[545] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle.

[546] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 532.

[547] Halperin J. Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-De-Siècle Paris. New Haven: Yale University Press, 1988. P. 275.

[548] Benlliure M. El anarquismo en el arte // Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Impresor de Cámara de S. M., 1901. P. 12.

[549] Ibid. P. 9-11.

[550] Цит. по: Leighten P. The Liberation of Painting. P. 108.

пропаганды действием», напоминающей «бомбы каталонских анархистов»[551]. Сам кубизм был воспринят как эстетический эквивалент анархизма, то есть как носитель извращения и агрессии. Рассуждая о соотношении между анархистом-террористом и авангардным художником нельзя не вспомнить слова поэта Григория в уже цитируемом романе Г. К. Честертона: «Человек искусства – это анархист... И наоборот: анархист – это художник. Человек, бросающий бомбу, – художник, потому что он предпочитает всему великое мгновение! Он видит, насколько более ценна вспышка ослепительного света и прекрасный раскат грома, чем самые обычные тела бесформенных полицейских. Художник презирает правительство, он уничтожает все условности. Поэт восхищается только беспорядком!..»[552].

Как мы можем сделать вывод, подобные негативные интерпретации образа анархиста имеют свои корни в так называемой эпохе терактов во Франции Fin de Siècle. Признание «пропаганды действием и мятежного действия»[553] как параллельных компонентов письменной и устной пропаганды в рамках *Международной революционной социальной конференции* в Лондоне (1881) является решающим импульсом для обсуждаемой нами мифологизации анархиста. В том же ряду в 1880 г. П. А. Кропоткин вызвал «постоянное восстание через речь, письмо, кинжал и пистолет, или динамит»[554]. Между 1892 и 1894 гг. были арестованы и казнены четыре уже упомянутых героя. Первый, Равашоль, бросил две бомбы в 1892 г. Второй, Огюст Вайян, бомбардировал *Палату депутатов* в 1893 г. Третий, Анри, франко-каталонский иммигрант, был организатором двух терактов, один из которых был направлен против кафе *Hotel Terminus* в 1894 г. Четвертый, Казерио, итальянский иммигрант, убил французского президента Сади Карно в 1894 г.[555]

Иллюстрированное приложение к газете *Le Petit Journal* проливает свет на восприятие вышеназванных событий «контрреволюционными» глазами. Среди эпитетов для описания анархистов-террористов выделяются: «мерзостный Казерио»[556] и «убийца стариков и старушек, вор и насильник могил»[557] (относительно Равашоля). В номере от 16 апреля 1892 г. той же газеты публикуется на обложке цветная литография под названием «Арест Равашоля» («L'Arrestation de Ravachol») (илл. 159). На этом изображении Анри Мейер рисует группу из четырех человек, двое из них в полицейских костюмах, а двое других в брючных костюмах и шляпах. Все они смотрят

---

[551] Leighten P. Re-Ordering the Universe. P. 89.

[552] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. P. 9.

[553] Zimmer K. Immigrants Against the State. P. 112.

[554] Цит. по: Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 523.

[555] Avilés J., Collado C., Rivas L., Sueiro S., Herrerín A., Núñez R., Tavera S. El nacimiento del terrorismo en occidente.

[556] Nos Gravures: Caserio // Le Petit Journal. 1894. Vol. 5, № 193. P. 247.

[557] Nos Gravures: La dynamite à Paris // Le Petit Journal. 1982. Vol. 3, № 73. P. 127.

на экзальтированного преступника с безумным взглядом, в правой руке которого револьвер. Коричневая куртка и шляпа Равашоля на полу контрастируют с элегантной одеждой его похитителей. Его репрезентация напоминает крепкое телесное строение «апаша»: «самоуверенный Равашоль был геркулесовой фигурой; потребовалась дюжина жандармов, чтобы подчинить его»[558].

Одежда как визуальный ресурс, позволяющий создать социальное и моральное различие между персонажами, приобретает особое значение в ксилографии «Анархист» («Аиarchiste») (1892) Феликса Валлоттона (илл. 160). Так же как А. Мейер, Ф. Валлоттон применяет жанр визуальной трактовки фоторепортажа не только в предыдущей иллюстрации, но и в других ксилографиях по теме анархизма, таких как «Демонстрация» (1893), «Репрессия» (1893) и «Казнь» (1894). Сделанная в год обезглавливания Равашоля, эта иллюстрация представляет его арест. Однако, по мнению Анны Марии Спрингер, речь идет о попытке художника сформулировать свой собственный архетип анархиста[559]. Эта ксилография, будь она документальная или субъективная, отличается от предыдущих представлений анархиста, обсуждаемых в данной статье. Анархист – это не монстр, его фигура гуманизируется. Речь идет о нежном молодом человеке, пожалуй, студенте, на которого бросаются, как звери на жертву, четверо полицейских с когтистыми руками, в шляпах и с тучным телесным строением. На среднем плане еще двое полицейских собираются участвовать в аресте. На дальнем плане два буржуа выжидательно созерцают происходящую сцену.

Одежда анархиста в значительной степени концентрирует в себе все напряжение события. С одной стороны, А. Спрингер упоминает «романтический наряд ... бархатный костюм, красивый жилет и узкий галстук», что свидетельствует о стремлении художника не только гуманизировать анархиста, но наделить его непонятными для похитителей идеалами[560]. С другой стороны, Робин Рослак обращает наше внимание на суровую карикатуризацию полицейских авторитетов посредством упрощения их фигур, в отличие от подробного изображения складок одежды анархиста-студента, которые придают ему объем и тем самым облагораживает его. Вместе с тем, Валлоттон также намекает на негативный архетип анархиста двумя путями. Во-первых, появляется рука в кармане как намек на возможное наличие оружия, готового к действию. Говоря об этом жесте, невозможно снова не вспомнить картину Н. А. Ярошенко «Студент» (илл. 161). Во-вторых, буква «N» подписи ксилографии была сделана наоборот, как русская буква «И»,

---

[558] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 525.

[559] Springer A. Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France // Art Journal. 1979. Vol. 38, № 4. P. 266.

[560] Ibid. P. 265.

представляя собой признак «аберрации»[561]. Наконец, что касается одежды анархиста, требуется вспомнить эзкизы костюмов А. А. Веснина для театральной постановки «Человек, который был Четвергом» под руководством А. Я. Таирова, которая была проведена 6 декабря 1923 г. в Камерном театре Таирова в Москве (илл. 162).

3.3. Очищенный анархист: его физическое, моральное и космическое возвышение

3.3.1. Анархист-милиционер: к социальному искуплению анархистского бытия

Русский книжный график С. Н. Грузенберг знакомит нас с «типажом анархиста» в контексте Гражданской войны (илл. 163). Зарисовка, сделанная между 1910 и 1920 гг., представляет милиционера в полный рост, его поза выражает абсолютно оптимистический пафос. Наше внимание сосредотачивается на жестах рук в состоянии покоя и на широкой улыбке, которые резко контрастируют с раненым телом персонажа. Одежда, изношенная в продолжении сражений, бинты, меч, пистолет, винтовка и патроны, в контексте статики позы и улыбки, подчеркивают его героизм и человечность. Особенности композиции напоминают документальный характер фотографического снимка и, одновременно, указывает точку зрения несколько снизу, придавая образу достоинство, монументальность, величественность. Графика С. Н. Грузенберга открывает наш анализ позитивной трактовки образа анархиста в данном параграфе.

Обсуждение положительного архетипа анархиста можно начать с фигуры милиционера или солдата. Одно их самых ранних обращений к подобной фигуре можно найти в номере *Le Libertaire* от 11-18 ноября 1900 г. В тексте «Анархистским солдатам» затрагивается проблема отделения при начале военной службы молодых членов в возрасте 20 лет от синдикатов из-за влияния в контексте казарм религиозных групп, получающих поддержку офицеров. Автор подчеркивает необходимость установления моста между новобранцами и анархистским синдикатом с целью стимулировать «революционную мужественность»[562] в рядах первых. В том же номере писатель «Деланда» в сатирическом тоне призывает солдат к восстанию: «Если любое

[561] Roslak R. 'Vive la Révolution' or 'Vive la République,'? Interrogating Félix Vallotton's Woodcut Prints from the Era of Anarchist Attentats // Clark Symosium: Pissarro's Politics in Context - Anarchism and the Arts, 1849-1900. 2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dbGd-0JWiiI&list=PL9CFB7BE4774BDEC1&index=6 (дата обращения: 24.04.2021).

[562] Gr. L. Aux soldats anarchistes // Le Libertaire. 1900. Vol. 6, № 50. P. 6.

повстанческое движение начинается, когда мы будем под игом военного сброда (т.е. на военной службе), то мы поблагодарим буржуазию, ибо она предоставляет нам хорошую винтовку и патроны […] Остальное вы знаете, товарищи, излишне настаивать […] С твердым убеждением, что в казармах в этом году сгруппируется ряд мятежников, заканчиваю обращением к вам с моим братским приветом»[563]. В вышеизложенном можно выделить два момента, свойственных образу анархиста как милиционера, действующего в свою очередь в рамках анархо-синдикализма. С одной стороны, формирование морального измерения на примере «революционной мужественности»; а с другой, переосмысление функции оружия, которое отделяется от осуществления терроризма и приближается к тому, чтобы использоваться для достижения свободы.

Три десятилетия спустя в рамках Гражданской войны в Испании (1936-1939), а следовательно, на фоне анархо-синдикализма, происходит развитие мифологизации образа анархиста как милиционера в графическом искусстве, включая и расширяя вышеназванные атрибуты и композиционные стратегии. В отличие от представлений негативной трактовки, мы обнаруживаем две особенности. Во-первых, анархист-террорист заменяется анархистом-милиционером, который не действует как изолированный индивид, а как часть синдикалистского фронта. Во-вторых, одеяние и оружие героя становятся положительными атрибутами. В 1936 г. в Отделе информации и пропаганды НКТ-ФАИ[564] публикуется альбом под названием «Эстампы испанской революции. 19 июля 1936 г.» («Estampas de la revolución española. 19 de junio de 1936») художника-графика Хосе Луиса Рея Вилы, известного также под псевдонимом «Сим» («Sim»). Альбом состоит из 31 акварели, сделанных на месте во время защиты Барселоны. В нем художник представил «архетипы», среди которых выделяется милиционер, воплощаемый не только мужской (илл. 164), но и женской фигурой (илл. 165). Композиционные решения обоих портретов, справедливо названных «Юностью» и «Борцом», приводят к прославлению силы, смелости, красоты, а прежде всего, достоинства этих архетипов, атрибуты которых четко идентифицируют их как членов уже названного синдикалистского союза. Остальные эстампы следуют в русле подобного стилистико-иконографического направления, представляя и другие положительные архетипы («крестьян» и «медсестер»), основанные, по словам редакторов альбома, на «радости, веселых лицах, жизни, юности»[565]. «Страницы любви, ненависти, солидарности, крови, ловкости и движения, смерти и жизни, разрушенные *вспышкой выстрела*,

[563] Lettre ouverte aux Conscrits // Le Libertaire. 1900. Vol. 6, № 50. P. 5-6.

[564] Национальная конфедерация труда- Федерация анархистов Иберии («CNT-FAI»).

[565] См. также: Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Caricaturismo // Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939.

ритмы торжественной гармонии, *которая является вспышкой свободы* в этот трагический час»[566] – вот описание данного героического альбома, для распространения которого был установлен киоск на улице «Лас Рамблас» в Барселоне[567].

В том же контексте стоит и тот факт, что анархо-феминистская организация «Федерация свободных женщин» («Federación de Mujeres libres», 1936-1939) в Испании издает одноименный журнал, в котором графика занимает первостепенное место. В приложении к номеру от 19 сентября 1936 г. был напечатан «журнал-мураль», размеры которого 32 х 46 см., под названием «32 дня Революции» («32 días de Revolución») (илл. 166). В нем выделяется рисунок пером и гуашью художника Бальтасара Лобо, который сделал большинство из графических образов и верстку журнала *Mujeres libres*[568]. Наше внимание должно быть уделено композиционному решению рисунка, которое повторяет стратегии С. Н. Грузенберга и Х. Л. Рея Вилы, заключающиеся в резкой перспективе вертикальных линий, позволяющих не только динамичное движение взгляда зрителя снизу вверх, но и героическое представление анархиста-милиционера (в данном случае анархистки-милиционера), монументальность образа которого подчеркивается благодаря нейтральному фону. Более того, объемная трактовка телесных форм и жестикуляция указывают на интерес Б. Лобо к авангардным эстетикам, предсказывая его дальнейшее развитие в качестве модернистского скульптора после его эмиграции в Париж в 1939 г.[569]

Особенности иллюстрации Б. Лобо в журнале *Mujeres libres* освещаются в сопровождающем ее памфлете. Речь идет не только о символичности «сильной руки женщины, которая поднимает винтовку», но и о «стремлении восходящей жизни», чье «трансцендентальное» общечеловеческое значение способствует осуществлению «жизни в самом расцвете свободы». Подобное визуальное послание повстанческого и оптимистического характера отсылает к фотографическим портретам Кати Орны (илл. 167) и Антони Кампаньи, созданным в тот же период. Пара из этих произведений была впервые показана на выставке

---

[566] Rey Vila J. L. Estampas de la revolución española 19 julio de 1936. Barcelona: Grafos, colectivizada, 1936. n.p. IISG L 11/464. Мой курсив.

[567] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Caricaturismo // Gráfica anarquista. P. 125.

[568] Sarró M. Gráfica Revolucionaria: los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española // Gráfica Libertaria: el anarquismo español a través del comic (historieta, novela gráfica, ilustración, viñetas...). León: El Seta, 2015. P. 3-47. См. также: Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Las cubiertas // Gráfica anarquista. P. 164-173.

[569] Cabañas Bravo M. Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París // Baltasar Lobo. Escultura en plenitud / Javier Del Campo San José (comisario). Burgos: Fundación Caja Burgos, 2017. P. 41-85.

«Анархистская графика. Фотография и социальная революция. 1936-1939 гг.»[570] между 2019 и 2020 гг. в Барселоне. Стратегия перспективы снизу и резких вертикальных линий развивается и дальше в серии портретов фотографа-пикториалиста А. Кампаньи, сделанных в «Казарме Бакунина»[571] в 1936 г. (илл. 168 и 169). В них небо выступает в качестве нейтрального и, одновременно, символического фона, занимающего преобладающее место в отношении к портретируемым анархистам-милиционерам. Небо действует не только в виде фона, но и как утопический импульс или знак духовного измерения образа анархиста-милиционера. Так же как у Б. Лобо, стилистика А. Кампаньи тесно связана с влиянием авангардной эстетики, в частности советского конструктивизма и немецкого «нового видения»[572]. Исходя из этих критериев, М. Бланко и А. Гонсалес ставят стиль этого каталонского фотографа на полпути между «портретом пикториализма» и «авангардом», склонным не к «журналистскому канону», свойственному 1930-м гг., а к «гуманистическому и художественному зрению»[573].

Как можно прочитать в каталоге выставки, эти анонимные портреты (личность портретируемых неизвестна) «синтезируют величину иконографического превращения после революционного триумфа», так как они выступали в качестве «социального и фотографического искупления»[574] анархистского движения, представленного в свете уже анализируемых негативных архетипов. Таким образом, обсуждаемые нами гуманистические и авангардные сцены, посвященные образу анархиста-милиционера, представляют собой аллегории моральной, физической и духовной силы анархистского бытия, образ которого приобретает героическое, титаническое и даже космическое измерение. Итак, невозможно не выделить значительный жест воздетых к небу рук, который отсылает к молитве, экстазу и безумию, а также «традиционному жесту призыва», «жесту восстания»[575]. Этот жест будет общим и для последующих графических образов. В свою очередь, анархисты-милиционеры, представленные Х. Л. Реем Вилой, Б. Лобо,

---

[570] Выставка проведена с 27 ноября 2019 г. по 16 марта 2020 г. в «Фотографическом архиве Барселоны». Выставка доступна по адресу: https://ajuntament.barcelona.cat/arxiufotografic/virtuals/grafica-anarquista-fotografia-i-revolucio-social-1936-1939 (дата обращения: 01.05.2021).

[571] Фотографии были приобретены Отделом информации и пропаганды НКТ-ФАИ. Большая часть фотографий этого автора была вновь открыта в 2018 г. в так называемой «красной коробке», находящейся в подвале дома художника. Blanco M., González A. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico // Historia Y Comunicación Social. 2020. Vol. 25, № 2. P. 309-321.

[572] Ibid.

[573] Ibid. 314.

[574] Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social, 1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. P. 33.

[575] Первый жест относится к «жесту клятвы», напоминающему «эмоции единодушия, единения воли, а также героического вызова». Бобринская Е. А. Душа толпы. С. 135-140.

К. Орны и А. Кампаньей, сохраняют свои атрибуты: военная или рабочая одежда, винтовки, патроны или инструменты труды, а также красно-черные шапки с надписью «НКТ-ФАИ», подчеркивающие их анархо-синдикалистскую принадлежность. Как уже упоминалось, атрибуты насильственного характера лишены какой-либо негативности, становясь средствами освобождения и героической экзальтации.

3.3.2. Мужественность, юность и нудизм: модели для гигиены и регенерации анархиста

Остановимся на концепции «революционной мужественности». Как утверждает Дж. Кон, эта концепция играла главную роль в формировании анархистского мировоззрения рубежа веков, особенно в контексте испанского анархо-синдикализма. «Революционная мужественность» приводила к формированию канона репрезентации женского и мужского тел, который автор не стесняется сравнивать с визуальной риторикой сталинской пропаганды[576]. Так как *мужественность* не ограничивалась определенным гендером, она была связана с «образами физической силы, смелости и безграничной энергичной деятельности»[577], на основе философии А. Бергсона, Ф. Ницше и П. А. Кропоткина. Последний философ-анархист защищал «плодотворность воли», в свете которой он призывает «быть смелым, быть великим, быть энергичным во всем, что вы делаете»[578]. В аргентинском контексте анархисты, группировавшиеся вокруг газеты *La Antorcha,* упоминали разные виды *мужественности*, а именно «моральную», «интеллектуальную»[579] и снова «революционную», связанные с такими целями, как «сила», «энергия»[580], «добро» и «красота»[581]. Юность воспринимается как восхваление *мужественности*: «Мы [анархисты] являемся подтверждением юности, расцветающей в идеализме, переполненной воодушевлением, полной *мужественности* и оптимизма»[582]. В той же аргентинской газете можно найти и другие тексты того же

[576] Cohn J. Underground Passages.

[577] Ibid. n.p.

[578] Цит. по: Cohn J. Underground Passages. n.p.

[579] Acción castradora // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 8. P. 1.

[580] Los Andadores // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 16. P. 1.

[581] Acción castradora.

[582] Ibid.

направления[583]. Действительно, юность как расцвет *мужественности* представляла собой образец физического и морального облика анархиста.

Примером вышеуказанного является публикация фотографии скульптуры «И еще больше» («Et ultra») (1906) (илл. 170) итальянского мастера Энрико Касси (1863-1913) в номере от 15 октября 1917 г. аргентинской анархистской газеты *La Obra*. Рассматриваемая скульптура изображает обнаженного человека, который поддерживает весь свой вес на одной ноге, в то время как движение его других конечностей, особенно его вытянутых рук, дает ощущение начала восхождения или полета вверх. В правой руке он держит факел, как будто он существо прометеевского толка. Образ сопровождается текстом, в котором провозглашается «право юности», являющееся, наряду с «веселым детством» и «спокойной старостью», исключительной привилегией буржуазии[584]. В описании скульптуры можно прочесть: «несмотря на то, что этот человек обнаженный, он сияющий и напоен энергией. Он отрывает его ноги от пола. Он воплощает юность, которая блестит в его глазах. Он символизирует мысль, новую плоть, победительную и своевольную. Он символизирует идею, которая поднимается и идет все более решительно вперед, чтобы победить темные инстинкты. Идея идет обнаженная среди вооруженных людей, свободная среди миллионов рабов… Пролетарий, вдруг ты не чувствуешь, созерцая ее (*идею*), что твои ноги отрываются от пола, что ты заражаешься юностью и смелостью? Жизнь, новая жизнь – это тоже ты. И ты на земле обнаженный. И у тебя есть во лбу мысль… Давайте наполним *вселенную* голосами, действиями, проворными шагами»[585].

В том же ряду тема обнаженного тела, свойственная трактовке образа анархиста в свете *мужественности* и юности, воплощается и в иллюстрированных заголовках немецких анархистских газет *Freie Jugend* (илл. 171) и *Junge Anarchisten* (илл. 172). В первом заголовке анонимный художник рисует пирамидальную композицию, состоящую из трех женщин и двух мужчин, чьи усовершенствованные физическими упражнениями тела прославляют витальность, нудизм и сексуальную свободу. Это группа во главе с молодым человеком, который воздевает к небу руки. Он повторяет жест анархиста-милиционера, превращая сцену в энергетическую проекцию в космос. Солнечные лучи за анархистами-нудистами усиливают ощущение восхождения тел и вертикальное движение, с которым сплетается название газеты – «Свободная молодость». Во втором заголовке нарратив более комплексный. Речь идет о группе из пяти голых молодых людей, которые с утесов каменистого пейзажа созерцают шестого героя – гиганта,

---

[583] 1) La Juventud // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 19. P. 1; 2) González Pacheco R. Muchachos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, № 19. P. 2.

[584] La Juventud // La Obra. 1917. № 10. P. 5.

[585] Ibid. Мой курсив.

который готовится разрушить город своим молотком. Снова используется стратегия наложения названия газеты на образ восходящего солнца. Обе картины напоминают сделанное Э. Мунком центральное произведение монументальной живописи для Университета Осло (1914-1916). Центральная роспись состоит из образа солнца во всей красе, лучи его освещают шесть обнаженных живых тел[586]. Вышеупомянутое указывает на одну из граней диалога между анархизмом и немецким экспрессионизмом. Наиболее ясное выражение это имеет место в иллюстрациях уже названных газет, представляющих собой выражение социального предназначения творчества авангардных художников. Как пишет А. Басси, представители движения *Die Brücke* возвышали нудизм как в своих творческих работах, так и в своем образе коллективной и индивидуальной жизни. Они рассматривали обнаженное тело, «молодое, привлекательное и здоровое», как «идеализированный символ морального, физического и сексуального освобождения»[587]. Так называемая «культура свободного тела» («Freikörperkultur») в Германии был настоящим мостом между анархизмом и экспрессионизмом.

В своей «Анархистской энциклопедии» (1925-1934) Себастьян Фор освещает понятия «нудизма» и «революционного нудизма». С одной стороны, «нудизмом», связанным с натуризмом и вегетарианством, является «социальная и индивидуальная гигиена… в постоянной реакции против предрассудков», а следовательно, нудизм – это «инструмент социального прогресса»[588]. С другой стороны, «революционным нудизмом», рассмотренным как «одним из более мощных способов раскрепощения», является «притязание революционного порядка», который опирается на линейный прогресс, состоящий из трех этапов: «подтверждение», «протест» и «освобождение»[589]. Таким образом, нудизм способствовал противостоянию с социальными целями, посредством которых государство и церковь легитимизируют контроль над человеческим телом[590]. Более того, нудизм не только стимулировал соединение человека с его природной средой, на примере походов («Как будто мать-природа укрепляет нас шепотом своих деревьев»[591] читаем в тексте «Походы и культура тела» в *Freie Jugend*), но и представлял собой способ повышения физических, моральных и интеллектуальных способностей человека, в том числе его революционной силы или *мужественности*. Как утверждает Р. Клеминсон, в

---

[586] Работа доступна по адресу: https://www.uio.no/english/about/culture/art/aula/ (дата обращения: 05.05.2021).

[587] Bassie A. Expressionism. USA: Parkstone International, 2008. P. 37-49.

[588] Bontemps Ch.-A. Nudisme // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV / ed. S. Faure. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. P. 5464-5467.

[589] Armand E. Nudisme révolutionnaire // L'Encyclopédie Anarchiste. P. 5467-5469.

[590] Cleminson R. Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism and Subjective Experience // Bulletin of Spanish Studies. 2004. Vol. 81, № 6. P. 697-716.

[591] W. F. Wandern und Köperkultur // Freie Jugend. Vol. 2, № 24-25. P. 103.

анархистской панораме начала XX в. нудизм порождает антагонизм по отношению к «капиталистическим социальным отношениям»[592], ибо он действует как повседневная практика, способная стимулировать социальную и эстетическую регенерацию. Различные европейские и американские анархистские группы исследовали потенциал такой практики.

Витализм, тесно связанный в анархистском мировоззрении с теорией «жизненного порыва» («élan vital») А. Бергсона[593], раскрывает тело анархиста как некий проект, находящийся в состоянии постоянного преобразования и метаморфозы, которые делают возможным его собственное самосовершенствование в поиске нового телесного канона. Отсюда ясно, что тема нудизма свойственна анархо-индивидуализму. Об этом свидетельствует открытка на тему освобожденных Адама и Евы, созданная художником Луисом Моро в 1922 г. для журнала *L'En dehors* (илл. 173). Переосмысление библейской темы напоминает иконографию анонимной иллюстрации для обложки журнала *Mother Earth* (илл. 27). Оба персонажа, стоящие спиной к зрителю среди густой зелени, поднимают руки к солнцу в знак освобождения, победы, восторга. Расположение таких анархистских образов Адама и Евы на переднем плане пробуждает ощущение, что они как будто выходят за пределы пространства изображения как знак пространственной непрерывности. Композиция вовлекает зрителя внутрь себя. Речь идет о призыве, который сопровождается цитатами четырёх авторов, принадлежащих к анархизму индивидуалистского направления. Цитаты посвящены возвышению силы искусства, росту сексуального возбуждения, взаимной независимости, индивидуального благосостояния, а также необходимости становиться человеком:

«Искусство возникает там, где всему предшествует необходимое психологическое условие – опьянение. Все виды опьянения несут с собой силу искусства: прежде всего опьянение полового возбуждения, эта древнейшая и наиболее примитивная форма опьянения» (Ф. Ницше).

«Существует лишь одно единственное решение социального вопроса: отказаться от состояния взаимной зависимости, расчищать путь себе и другим путь к самостоятельности, более не полагаться на помощь, идущую «сверху», возмужать и действовать» (Дж. Г. Маккей).

«Всякий прогресс заключается в том, что человек впускает в свою жизнь поэзию и искусство, преследуя цель насыщенной жизни» (Ж. де Лаказ-Дютье).

---

[592] Cleminson R. Making Sense of the Body. P. 715.

[593] Antliff M. Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton: Princeton University Press, 1993. См. также: Antliff M. "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the 'Action d'art' Group, 1906-1920.". Oxford Art Journal. 1998. Vol. 21, № 2. P. 99-120.

«Я не намерен отказываться ни от склонностей своих, ни от своих привычек, ни от страстей. Я хочу отказаться от них не больше, чем от самого себя. Я хочу применить их для достижения моего высшего блага» (Э. Арман).

Возвращаясь к Испании, можно отметить немало организаций и, как следствие, публикаций нудистского, натуристского и вегетарианского направления. Ярким примером этого является анархо-индивидуалистский журнал *Iniciales*, который описывал себя как: «Графический еженедельник либертарианского образования. Это комплексно-синтетический журнал, посвященный анархизму, половому воспитанию и сознательному деторождению, натуризму и нудизму, свободной любви и т. д. Это графический журнал, который публикует на бумаге высокого качества фотографии обнаженной натуры (сделанные в нудистских лагерях), ритмичных танцев и пеших прогулок, а также гравюры, посвященные борьбе с пороками и предрассудками»[594]. Согласно его представителям, нудизм представляет собой один из «проектов», который наряду с анархизмом, будет «регенерировать человечество»[595]. Как уже отмечалось ранее, в этот журнал были включены фотографические снимки, изображающие группы или отдельных лиц, занимающихся нудизмом, участников различных мероприятий на свежем воздухе. Остановимся на фотографии немецкого автора Герхарда Рибике для обложки номера *Iniciales* от июня 1933 г.[596] (илл. 174). Речь идет о гимнастической хореографии, посвященной виталистическим движениям тела, в образе которого выделяются вертикальные, восходящие линии. Обнаженные тела развиваются ввысь ритмами, которые можно описать как драматические скручивания, они задаются посредством патетичных жестов рук и ног персонажей, что напоминает кульминацию некоего танца или театральной пьесы. Представленная фотографом сцена дает ощущение скульптурного ансамбля, установленного на фоне ландшафта, состоящего из трех горизонтальных полос: земли, моря и небосвода. В последней полосе сосредоточено все напряжение композиции. Жестикуляция и позы тел, а также композиционная стратегия превращают изображение в символическое представление энергетической эманации в космос.

---

[594] Цит. по: Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social. P. 35.

[595] Цит. по: Cleminson R. Making Sense of the Body. P. 711.

[596] Фотография Г. Рибике могла бы прибывать в *Iniciales* путем европейского агентства: «Использованный материал был предоставлен европейскими агентствами или самыми читателями». Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social. P. 36. В журнале имя художника не указано в окружающем фотографии тексте. Идентификация авторства была возможной в свете книге «1000 nudes». См.: Koetzle M. 1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939 / Uwe Scheid Collection. Köln: Taschen, 2012. P. 443.

3.3.3. Восхождение в космос: путь к освобождению человека и вершине человеческого развития

Выход человека в космос является темой графических образов художника-анархиста Луи Альберта Дэненса. В авангардном журнале *Haro!* публикуется линогравюра под названием «Солнцестояние» («Solstice») (илл. 175). Изображение, напечатанное на обложке номера от 3 декабря 1927 г., знакомит нас с обнаженным человеком с руками, протянутыми к солнечным лучам. Последние выходят из верхнего левого угла, освещая сцену. Героя, пытающегося подняться к солнцу, держат за ноги в темноте две фигуры, чьи силуэты и одеяния раскрывают их как носителей клерикальной власти. Мы обнаруживаем здесь снова композицию, построенную на основе вертикальных линий, усиливающих напряжение и визуальный драматизм представленных образов. За несколько лет до этого в номере того же журнала от 6-7 января 1914 г. А. Дэненс публикует литографию, включающую в себя следующие элементы – солнечные лучи, которые заполняют все изображенное пространство, обнаженного человека, бегущего к горизонту, и под его ногами поле, полное распятий (илл. 176). Во вступительном тексте этого номера под названием «Haro! о Традиции», описывается назначение и смысл обеих гравюр. Космическое восхождение подразумевает приглашение к «очищению современного социума от всего старого шлака, к радикальному разрушению мостов, соединяющих нас с прошлым» в пользу индивидов, которые после «освобождения от тираний прошлого» будут способными подтвердить: «Мы есть и хотим быть этими свободными и гордыми людьми, этими непокорными и мятежными, отрицателями обычаев, иконоборцами Прогресса, убийцами Божеств»[597]. Вертикальное восхождение в космос приобретает политическое и эстетическое измерение, так как оно является антитрадиционным импульсом к поиску нового человека.

Подобный поиск проливает свет на ницшеанское понятие «сверхчеловека», фигура которого служит темой для графического образа модернистского художника Рокуэлла Кента, который между 1917 и 1918 гг. принял участие в анархистском журнале *The Modern School* в качестве иллюстратора и писателя[598]. Рисунок, названный «Сверхчеловек» («Superman», 1918) и опубликованный художником в своей книге «В диком краю: дневник мирных приключений на Аляске»[599] (1920), уходит своими корнями к «индивидуализму» и образу Заратустры из

[597] Daenens A. Haro! sur la Tradition // Haro!. 1914. Vol. 2, № 1. P. 42.

[598] Antliff A. Anarchist Modernism.

[599] Kent R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska / foreword by D. Capra. Middletown: Wesleyan University Press, 1920. P. 129.

философии Ф. Ницше[600] (илл. 177). В письме критику искусства Кристиану Бринтону Р. Кент описывает сверхчеловека как: «воплощение моего внутреннего и внешнего видения, это огромное и славное существо, идущее по городам и горным вершинам, с распростертыми руками, вознесенное в светящуюся бездну»[601]. Более того, в главе «Дом» («HOME») уже упомянутой книги художник излагает «дух и жест Сверхчеловека», основанные на «его пророческом видении судьбы человека… на его *гигантском росте*, возвышающемся за пределы плотных облаков земли в необъятное пространство ночи, на его сияющем лице, на его руках, протянутых в объятии *более широких миров*!»[602]. В этом произведении объединяются уже обсуждавшиеся элементы, такие как *мужественность*, молодость, нудизм и витализм, приводящие к положительной трактовке образа анархиста, в иконографии которой акцентируются поднятые руки как знак достоинства, возвышения и ощущения восходящего тела.

В свою очередь, тема космоса, в предыдущих картинах переданная посредством включения небосвода или солнца и его лучей, в рисунке Р. Кента занимает ведущее место, представляя собой вершину вертикального восхождения и, следовательно, место освобождения человека. Речь идет об образе прыжка к свободе. Выход анархиста в космос и космос как место освобождения появляются (в том же ключе сверхчеловека Р. Кента) на обложке для номера от июля 1928 г. аргентинского журнала *Humanidad* (илл. 178). На это раз земные элементы, как то горы, море и даже облака, уступают место чисто космическому пейзажу, состоящему исключительно из планет и звезд на темном, безграничном фоне. Это глубокий космос, обитаемый сверхчеловеком, тело которого обнажено, молодо, атлетически-прекрасно и жизненно-энергично. Он двигается в космосе по вертикали вверх как символ бессмертия. В этом отношении невозможно не вспомнить понимание поэтом анархо-биокосмистом А. Святогором «образа вертикальной линии как поэтического воплощения иммортализма»[603].

Описание колоссального существа безграничной физической и духовной мощи, которая позволяет ему перемещаться по морям и горам, а также по звездам и планетам, отсылает к двум главным моментам.

С одной стороны, это иконография фигуры гиганта, воплощающего в себе титаническую и мифологическую ауру. Ярким примером этого является гравюра «Разрушители» («Les Démolisseurs», 1896) П. Синьяка, опубликованная в «Альбоме литографий» *Les Temps nouveaux*

---

[600] Antliff A. Anarchist Modernism. P. 160.

[601] Kent R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska. P. xxxii.

[602] Ibid. P. 99. Мой курсив.

[603] Буренина-Петрова О. Д. Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархо-биокосмистов // Quaestio Rossica. 2019. № 1. С. 226.

(илл. 179). Источником трактовки данной темы неоимпрессионистским художником в большой степени служит уже упомянутый мотив в заголовке газеты *Junge Anarchisten* (илл. 172): два гиганта разрушают капиталистическое общество, вдали солнечные лучи предвосхищают приход нового мира. На примере творчества Б. М. Кустодиева Е. А. Бобринская пишет об аллегорической фигуре гиганта как «персонификации души толпы», ее «эйфории» и «страха»[604]. Вместе с тем в данном случае гигант не воплощает в себе страсти масс, его фигура не возникает из толпы, и не превращается в вождя. Наоборот, речь идет о возвышении индивидуума до уровня титанической фигуры, возвышенный образ тела которой пробуждает анархистское восстание посредством *мужественности*, юности, нудизма, витализма и космического восхождения, как средств героизации, гигиены, преобразования, совершенствования и освобождения человека. Перефразируя Ф. Ницше, гигант выходит *за пределы* человека, его присутствие указывает на новую нравственность, разрушающую традицию христианской морали.

С другой стороны, обращает на себя внимание интерес к космосу в анархистском мировоззрении рубежа веков. Здесь следует вспомнить два сюжета. Во-первых, иллюстрации авангардного художника Ф. Купки для монументальной работы «Человек и Земля» («L'homme et la terre») (1905-1908) Э. Реклю. В них, по словом Ф. Брауэра[605] и П. Лейтен[606], художник изображает вершину человеческого развития, то есть жизнь в гармонии с природой и космосом в соответствии с анархо-коммунистической утопией Э. Реклю и П. А. Кропоткина. Вышеизложенное четко материализуется в литографии под названием «Прогресс (Конец)» («Progress (The End)»)[607] (илл. 180). Во-вторых, анархо-биокосмисты русского авангарда, которые рассматривали освоение космоса (место будущего интерпланетарного общества бессмертных) как один из путей к абсолютному освобождению человека, посредством которого он сумеет преодолеть свою «локализацию» на Земле и ее властные отношения по отношению к себе, а также ускользнуть от биологической неизбежности смерти. Более того, они рассматривали возможность проведения процессов метаморфоз, омоложения и оживления организма с помощью научных процедур.[608] В анархистском мировоззрении космос выступает в качестве топоса свободы.

---

[604] Бобринская Е. А. Душа толпы. С. 190-191.

[605] Brauer F. Magnetic Modernism František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life. P. 123-152.

[606] Leighten P. The Liberation of Painting.

[607] Reclus E. L'homme et la terre. Tome VI. Paris: Librairie Universelle, 1908. P. 541.

[608] Буренина-Петрова О. Д. Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархо-биокосмистов. С. 222–240.

Оба момента предвосхищают мифологическое направление в положительной трактовке образа анархиста. Особенно важным в этой связи является заимствование и переосмысление греческого мифа об Икаре редакторами газеты *Junge Anarchisten* (илл. 181). Молодая, обнаженная и атлетическая фигура Икара парит над облаками благодаря паре крыльев, натянутых вдоль его рук с помощью механизма из ремней и воска, изобретенного Дедалом, его отцом. Некоторые звезды сопровождают это восхождение к солнцу, при приближении к которому, согласно мифу, летательный аппарат разрушается, Икар падает в море и погибает. Графическое изображение, описанное выше, возможно, было создано Артуром Штрайтером, который также является автором стихотворения «Молодость, воспари!», сопровождающего иллюстрацию:

«Молодость, поднимись на крыльях!
В бушующий шумный мир
Твоей собственной силы!
Ликуя, штурмуй!
Стремись к действию!
Смотри, звезды тебе принадлежат!
Сила взращивает тебя
В отважную машину –
Ликуй и атакуй!
Поднимись над
Серыми медлительными облаками,
Которые тебя тянут в темноту –
Юность, высмеивай усталый,
Колеблющийся ветер,
Который гонит тебя вспять/обратно.
Мир широк!
Поднимись, вырвись наружу!
Уничтожь ржавеющие решетки,
Которые тебя стиснули в тисках. –
Устремись в море
Будущего. –
Далеко еще лежит наша Земля. –
Стремись! Дерзай! Побеждай!
[все] Миры принадлежат тебе!

(Икар)»[609]

Икар не умирает. Крылатый юноша поднимается к звездам, он освобождается из Кносского лабиринта на Крите, от ига Миноса. Он вертикально *устремляется в будущее*, в космос. В своем собственном теле он примиряет освоение космоса и мифологическое прошлое, приводя к либертарианскому торжеству. Мифологический нарратив способствует слиянию выше обсуждавшихся направлений в позитивной трактовке образа анархиста. Отсюда ясна необычная множественность анархистской визуальной культуры рубежа веков. В следующем параграфе затрагивается древнегреческая культура в качестве источника для самопредставления и самоидентификации анархиста.

3.4. Проблема трактовки образа анархиста в свете мифологии

3.4.1. Гиганты и Кронос: аллегории «очищающей силы» рабочей массы

Вышеназванная фигура гиганта отсылает нас к иконографическому направлению «гигантомахии». Как считает немало авторов[610,611,612], речь идет об аллегории властных отношений, ибо «гигантомахия» – это восстание гигантов против олимпийских богов. В контексте представлений этого мифа дикое и первобытное происхождение первых контрастирует с божественностью вторых, которые в конце концов побеждают. Развитие и концовка этого мифа способствовали его политическому толкованию в пользу различных монархических европейских режимов. Гиганты в искусстве часто воплощаются в образе обнаженных человеческих фигур крепкого телосложения или они облачаются в военные костюмы гоплитов. Облик гиганта включил в себя также «змеиные ноги», что расширяет его интерпретацию как варварского состояния («anguípedo»)[613]. Подобные персонажи не только бросали камни, горы и подожженные деревья на обитель божеств, но и, согласно Овидию, стремились взойти на гору Олимп с помощью накопления холмов и камней, по которым можно было подняться вверх[614].

---

[609] Streiter A. Jugend, schwinge dich auf! // Junge Anarchisten. 1925. Vol. 2, No. 1.

[610] Rodríguez M. I. El asalto al Olimpo: La Gigantomaquia // De Arte. 2009. № 8. P. 7-26.

[611] Escalera R, Ríos S. El gigante en la cultura visual: Mensajes de una iconografía clásica // Opción. 2016. Vol. 32, № 11. P. 452-475.

[612] Elvira M. Á. Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madrid: Sílex, 2008. P. 92.

[613] Ibid.

[614] Escalera R, Ríos S. El gigante en la cultura visual.

Вышесказанное напоминает Алоадов – гигантов-близнецов, которые намеревались совершить набег на олимпийцев, для чего они взгромоздили на Олимп горы Пелион и Оса.

В иконографии анархистской графики мы находим одну из обложек италоязычного журнала *Culmine*, издаваемого в Буэнос-Айресе анархистом Северино Ди Джованни. Его либертарианская борьба была подлинной борьбой гиганта против олимпийской тирании. В основополагающем номере от 1 августа 1925 г. мы обнаруживаем иллюстрацию, сделанную неким Висенте Мартином. Сцена показательна (илл. 182). Человеческая фигура титанических размеров забирается на гору, которая выделяется своей высотой по сравнению с холмами на заднем плане. Остроконечная вершина этой горы касается облака. Гигант останавливается и созерцает ландшафт и его обширность, намекая на жест свойственный романтизму. Одиночество персонажа соответствует одному из иконографических направлений «гигантомахии», а именно «открытой сцене», в которой «появляются только Гиганты, смотрящие вверх, так что боги должны быть представлены исключительно воображением зрителя»[615]. Если, по словам историка М. Родригеса, срок жизни тематики «гигантомахии» истек во времена романтизма[616], то в рамках анархистской графики эта тема восстанавливается в своих правах. Об этом свидетельствуют различные трактовки фигуры гиганта в графике анархистской периодики, источники которых уходят своими корнями в образы Гефеста, Кроноса, Геракла, Лаокоона и Прометея.

Анализируя фигуру гиганта в связи с положительной трактовкой образа анархиста, мы приходим к пониманию двойной аллегории. С одной стороны, гигант является символом восстания рабочего против хозяина – воплощения капитала; а с другой, символом подчиненного положения и страдания рабочего. Мы сосредоточимся на первой трактовке. Возвышение рабочего не случайно, как пишет Л. Литвак, рабочий представлен в свете не только тяжелого положения его жизни, но и «повседневного героизма его труда», его физические атрибуты выделяются в аспекте поиска определенной героизации образа, приводящей к появлению «эпоса труда»[617].

Остановимся на номере газеты *Brazo y Cerebro* от 22 октября 1912 г., в котором была напечатана иллюстрация под названием «Капитал и труд» («El Capital y el Trabajo») (илл. 183) каталонского графика Ферми Сагристы. Описание этого изображения опирается на первую трактовку аллегории гиганта, а именно: «Величие рабочего на контрасте с рахитичной и жалкой фигурой капиталиста». Действительно, рабочий принимает иератическую позу, положив обе руки на молоток, в то время как его взгляд направлен за горизонт. Композиционная форма

[615] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 92.

[616] Rodríguez M. I. El asalto al Olimpo. P. 22.

[617] Litvak L. La Mirada Roja. P. 68.

«хиазма» и контрапоста («contraposto») усиливает легкость, естественность его позы, выражающей достоинство. Рядом с ним капиталист совершенно теряется в тени. Такой атрибут как молоток отсылает зрителя к образу Гефеста – богу ковки, огня, ремесленных и промышленных работ. Подобное определение подтверждается включением художником в композицию большого механического колеса за спиной нашего рабочего-Гефеста. Год спустя в номере *Fuerza Consciente* от 15 декабря 1913 г. публикуется графический лист «Рабочий – хозяин мира» («El trabajador es el dueño del mundo») некоего «Л. Э. Блэза» («L. E. Blaize») (илл. 184). Этот рабочий-анархист подчиняет себе средства производства, в том числе и мелкого капиталиста, который, становясь на колени перед внушительной фигурой, светящийся шлем которой наводит на мысль о некоем мессианском ореоле, умоляет ее о снисхождении. Изображение несет в себе призыв к восстанию рабочих: «Достаточно только одновременно потянуть за все нити мирового производства, чтобы уничтожить частную собственность и захватить общественное богатство».

В тот же смысловой ряд можно поставить появляющийся в номере *A Plebe* от 18 марта 1922 г. образ рабочего-анархиста, который вызывает ассоциации с мифом о Лаокооне. Гигантский мускулистый человек разрывает цепи-змеи, которые его подчиняют (илл. 185). Речь идет об аллегории «борьбы пролетариата», которая развивается под следующим вербальным призывом-увещеванием – «Напрасно цепляют его, ибо он победит». Во французском журнале *Les Temps nouveaux* мы обнаруживаем предварительный этап освобождения этого анархистского Лаокоона, соответствующий его мифологическому страданию (илл. 186). Художник, некий «П. Ларивьер» («P. Lariviere»), рисует образ рабочего с голым торсом (как в предыдущих двух изображениях) как символом мужественности и физической силы. Экспрессия нашего Лаокоона провоцируется нападением «капитала», «религии» и «отечества». На заднем плане мы видим упаднический промышленный ландшафт и, на вершине сцены, «золотого тельца» – образ денег, жадности, капитала. Экспрессия так называемого «Нового Лаокоона» достигает своей высшей точки, когда змей-религия дотрагивается своим языком лба рабочего-анархиста, что воспринимается как знак отчуждения человека от него самого посредством религиозной веры. Пафос лицевой жестикуляции «Нового Лаокоона» неизбежно отличается от пафоса, описываемого И. И. Винкельмана. Вместе с тем, поза исторического Лаокоона повторяется почти дословно, способствуя эффективному заимствованию и переосмыслению греческого мифа в контексте пропаганды анархистских требований.

В том же ряду выделяются заголовки *Père Peinard* (илл. 187) и *Tramontana* (илл. 188). В них колоссальные существа олицетворяют саму анархистскую периодику. В случае французского журнала она воплощается в образе рабочего по имени «*Père Peinard*», который не

только напоминает «*Père Duchesne*»[618], но и трактует свой собственный труд как труд «старого сапожника» («cordonnier en vieux»)[619]. Речь идет об архетипе подчиненного и бедного рабочего и, одновременно, «индивидуалистического, поющего и охотно восстающего» рабочего, народный язык которого (его «parler peuple») восхваляет либертарианский потенциал гротеска и карнавала[620]. Гротеск и карнавал идентифицируют *Père Peinard* с читателем, принадлежащим к *люмпен-пролетариату*. По тому же пути идет и эволюция образа «*Mère Peinard*» – крепкой прачки, которая шлепает по заднице буржуазку[621] под пассивными взглядами священника, военного и капиталиста, которых *Père Peinard* тоже выгоняет ремнем в виде кнута. В случае каталонской газеты, гигант-Трамонтана выгоняет врагов народа силой порыва своего выдоха-взрыва. Самое название газеты определяет метеорологическое явление, свойственное региону Каталонии. Так же как французский «старый сапожник» Трамонтана представляет собой мужскую гигантскую фигуру, вторгающуюся в народ: «Выходя на улицу Трамонтана ведет себя как хороший человек, с удовольствием приветствуя тех, кто чтит барретину каталонской земли». Дружелюбный, улыбчивый, а также карнавальный, этот гигант идентифицируется с местным символом, а именно «барретиной», являющейся реминисценцией фригийского колпака французской революции.

Предыдущие олицетворения анархистской периодической печати в виде титана-гиганта представляют собой мост между местными видами анархизма и народной идентичностью. В связи с этим невозможно не вспомнить концепцию периодики у каталонских анархистов начала XX в., излагаемую ими в тексте под названием «Наша пресса», опубликованным в газете *Tierra y Libertad*. В нем редакторы знакомят нас с важным жизненным значением периодики для анархистского мировоззрения, описывая газету как «*плоть от их [рабочих] плоти*»[622]. Этот текст проясняет для современного исследователя процесс формирования уже обсуждавшихся персонификаций.

Антагонистический импульс предыдущего народного, карнавального и улыбчивого гиганта проявляется также, например, и в двух иллюстраций, имеющих особое сходство. Первая из них была сделана американской художницей Лидией Гибсон для номера *The Blast* от 29 января 1916 г. в Сан-Франциско под названием «Если бы он только...» («If he only would…») (илл. 189). Вторая – это анонимное изображение, опубликованное в номере газеты *Буревестник* от 24 ноября

---

[618] Название и персонаж сатирического дневника, издаваемого во время Французской революции (1790-1794).

[619] Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

[620] Ibid.

[621] Grandjouan J. F. Sans titre // *La Mère Peinard*. 1908. № 1. P. 1.

[622] Nuestra Prensa // Tierra Libre. Vol. 1, № 1. P. 1. См. также: Litvak L. La Mirada Roja. P. 55-56.

1917 г. в Петрограде. Оно носит название, похожее на иллюстрацию североамериканской газеты, но на этот раз на русском языке (илл. 190) – «Если-бы он только захотел». Такое совпадение отходит на второе место после того, как мы находим общий мотив, на который опираются оба листа. Речь идет о гигантской фигуре рабочего, в левой руке которого тело испуганного капиталиста, которым он с легкостью размахивает.

Такие элементы, как нейтральный фон первого изображения и фон с индустриальным ландшафтом второго, не представляют собой значительного противостояния друг другу. Прямое соответствие между жестами, позами и одеяниями персонажей обоих графических листов может свидетельствовать о творчестве Л. Гибсон как иконографическом источнике для русской версии. Роберт Майнор, один из главных иллюстраторов *The Blast*, посетил Россию, находясь там с мая по ноябрь 1918 г.[623], экземпляры этой североамериканской газеты циркулировали по России. Об этом свидетельствует номер петроградской анархистской газеты *Коммуна* от сентября 1917 г., в котором были опубликованы как иллюстрация «Золотое правило» («The Golden Rule») Р. Майнора под новым названием – «Буржуазный порядок»[624], так и статья «Насилие и анархизм»[625] Александра Беркмана. Вышеуказанные материалы впервые были изданы в первом и в семнадцатом номерах от 1916 г. *The Blast*[626627]. В предыдущей главе освещаются особенности подобных процессов миграции образов в рамках анархистской периодики.

Так же как в Средневековье Кронос-Сатурн порой воплощался в фигуре крестьянина, образ которого в Ренессансе наполнялся меланхолией[628], рабочий, представленный в обоих иллюстрациях, знакомит нас с положительной трактовкой этого титана, которая противостоит его негативной трактовке не только в рамках его интерпретации в целом в культуре эпохи (страшный и гневливый старик), но и в рамках анархистской визуальной культуры. В связи со вторым случаем выделяется образ Кроноса, трактованный как страшная, дряхлая женская фигура, пожирающая своих сыновей и воплощающая аллегории отечества, патриотизма и милитаризма. Ярким примером этого является литография «Отечество» («La Patrie») Максимилиана Люса[629] (1891), которая по своей эмоциональной наполненности напоминает страх, присущий изображениям на ту же тему Ф. Гойи и П. П. Рубенса. «Никогда не насыщал

---

[623] Спустя несколько лет Л. Гибсон также посетила Москву в компании своего мужа Р. Минора. См. North J. Robert Minor, Artist and Crusader: An Informal Biography. New York: International Publishers, 1956.

[624] Майнор Р. Буржуазный порядок // Коммуна. 1917. № 6. С. 1.

[625] Беркман А. Насилие и анархизм // Коммуна. 1917. № 6. С. 7-8.

[626] Minor R. The Golden Rule // The Blast. 1916. Vol. 1, № 1. P. 1.

[627] Berkman A. Violence and anarchism // The Blast. 1916. Vol. 1, № 17. P. 4.

[628] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 55.

[629] Luce M. Patrie // Le Père Peinard. 1891. Vol. 3, № 143. P. 8.

отвратительного Обжорства! Грубая сука, мадам «Отечество»; она ест своих детей»[630], мы читаем в описании графики М. Люса. Искусствовед А.-М. Бушар считает, что образ отечества, задуманного французским художником, основывается не столько на женоненавистническом импульсе, сколько на едкой сатире по отношению к фигуре Марианны, являющейся символом Французской республики.

В том же ряду стоит и образ Кроноса как аллегории государства, капитала и религии. В первом случае, выделяется январский номер *Junge Anarchisten* от 1924 г., в котором мы видим Кроноса мужского пола воплощающим аллегорию государства, физиономия его непосредственно отсылает к иррациональному и всепожирающему жесту негативного архетипа этого титана (илл. 191). Стихотворение «Государство» («Staat») анархо-индивидуалистского поэта Джона Генри Маккея сопровождает анонимную иллюстрацию следующими словами, которые и дополняют описание графики М. Люса: «Только когда его иго с нашей шеи / вырывает рука свободы, человечество будет отдыхать! / Но пока этот день не наступит, мой призыв находит отклик – “Государство-убийца должно пасть”!»[631]. Во втором случае, следует вспомнить фигуру Кроноса в цилиндре – атрибуте капиталиста, окруженного толпой напуганных людей, в номере *La Protesta* от 18 марта 1929 г. (илл. 192). С образом священника, служащего воплощением Кроноса, нас знакомит иллюстрация «Клерикальная прожорливость» («Voracidade clarical»), изданная в номере *A Lanterna* от 20 июля 1910 г.[632]. На этот раз Кронос-священник пожирает целый бразильский народ.

В свою очередь фигура рабочего-анархиста в образе Кроноса лишена зловещей жестикуляции и по своему содержанию стоит где-то на полпути между психическим заболеванием и грубой силой. Этот Кронос представляет собой улыбающегося, доброжелательного, «народного» персонажа, черты которого не указывают на каннибальское поведение Кроноса как аллегории отечества, государства, капитала и религии. Переосмысление или инверсия этого мифа позволяет, с одной стороны, описать титана не как носителя власти, а как носителя силы, совмещая уже обсуждавшиеся характеристики образа анархиста (мужественность, юность, витальность); а с другой, – отождествление этого титана с душой народа. Вышеуказанное приводит к преодолению негативности в трактовке мифологического источника фигуры Кроноса. Вместе с тем, переосмысление мифа не исключает призыв к разрушению. В описании русской версии мы читаем:

«Посмотрите рисунок. Вот, что вы могли бы сделать, если бы только захотели.

---

[630] Ibid.

[631] Makay J. H. Staat // Junge Anarchisten. 1924. № 2. S. 1.

[632] Voracidade clarical // A Lanterna. Vol. 4, № 42. P. 1. См. также: Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho.

Вы могли бы стиснуть ваших кровопийц так, что искры посыпались бы у них из глаз. И почувствовали бы они себя очень близко – к богу, или к черту, – смотря по личному вкусу, ближе, чем им этого бы захотелось.

Вы могли бы вытряхнуть из них все богатства; выжать и самый дух капитализма, да так выжать, что от него только воспоминание осталось бы.

Да, вы в силах это свершить, ибо вас много, а их всего горсть, и все жизненные силы общества зависят от вас.

И вы могли бы это сделать одной только левой рукой, а правая в это время была бы свободна созидать, воздвигать и перестраивать жизнь по вашему вкусу на благо всем трудящимся.

Почему вы медлите? Сила у вас есть. Вам стоит только захотеть».

Можно утверждать, что положительная трактовка Кроноса в газетах *The Blast* и *Буревестник* представляет собой, с одной стороны, аллегорию «очищающей силы» рабочего в противодействии «грубой силе» его врагов; а с другой, олицетворение коллективной силы рабочих, т. е. гигант-Кронос тоже выступает в качестве аллегории анархистской толпы.

В том же ряду стоит тот факт, что «очищающая сила» Кроноса-анархиста выражается посредством другого образа, а именно образа подметальщика. Этот образ повторяется и в коммунистической визуальной культуре, что видно на примере знаменитого плаката В. Н. Дени и М. М. Черемных – «Товарищ Ленин очищает землю от нечисти» (1919). В отличие от этого плаката, в котором изображается гигант-вождь (как у большевика Б. М. Кустодиева), анархисты создают безликого подметальщика, атрибуты которого отсылают к образу Кроноса. Об этом свидетельствует антимилитаристская иллюстрация еще неидентифицированного авторства «Долой оружие» («A bas les armes»), опубликованная не только в виде открытки в 1918 г. (илл. 193), но и в виде иллюстрации в номере анархистского журнала *La Rivolta* от 27 августа 1910 г. В изображении мы обнаруживаем массу оружия, подметаемого маскулинной фигурой преклонного возраста и ядреного внешнего облика. Он одет в тогу и кроме метлы он носит песочные часы и серп. Как уже указывалось выше, в Средневековье образ Кроноса-Сатурна был тесно связан с фигурой крестьянина и включал в себя серп (этот атрибут также появляется в иконографии этого образа в Древнем Риме в виде «сельскохозяйственного атрибута»), который, как пишет искусствовед М. А. Эльвира, «постепенно сменяется косой» в Ренессансе[633].

Испанский автор знакомит нас с блестящим описанием этого титана на протяжении XVI в.: «это бог времени, он решительно бородатый и седой, он едва одет в серо-голубую или свинцовую мантию, подчёркивающую его мощную, сухую мускулатуру. Он может носить

[633] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 54-55.

уроборос, но его основным атрибутом остается коса, которой он владеет как истинным символом смерти, или серп... Другими альтернативными атрибутами могут быть уже упомянутая хромота и песочные часы, очевидный намек на время»[634]. Подобное физическое определение и вышеназванные атрибуты (кроме *уробороса* и хромоты) являются отличительными иконографическими элементами обсуждаемого нами образа Кроноса-очистителя. В свою очередь, можно предполагать, что в иллюстрации коса заменяется метлой в качестве инструмента очищения и разрушения. В связи с этим невозможно не вспомнить графический лист в номере анархистского журнала *Le Père Peinard* от 2-9 января 1898 г. (илл. 194). На переднем плане гигантский человеческий скелет подметает «врагов народа», а на заднем плане сам *Père Peinard* смотрит с восторгом на происходящее. Инструментом, использованным скелетом, является метла, а не коса, что в большей степени превращает аллегорию смерти в анархистском мировоззрении в аллегорию социального очищения. Флаг повстанческого движения Нестора Махно отличается тем, что он включает в себя череп и пару костей на черном фоне и такие фразы, как «Свобода или смерть», «С угнетенными против угнетателей – всегда!», «Смерть совдепам».

Положительная трактовка образа Кроноса указывает на антитрадиционное измерение анархизма, которое достигается посредством переосмысления и заимствования обширного символического наследия. Как справедливо пишет историк Х. Суриано, анархисты «лишили эти символы своего оригинального содержания, превратив их в «пустые формы» и заполнив их новым разнообразным содержанием»[635], что, в свою очередь, позволило секуляризацию культурных традиций различного происхождения. По тому же пути пошел философ А. Реслер[636], который утверждает факт постоянного присутствия тем, мотивов и образов как древнегреческой мифологии, так и иудео-христианской традиции в анархистском мировоззрении рубежа XIX-XX вв. Вышеуказанное отвечает той мысли, что истоки классического анархизма опираются на некую «предысторию», которая отсылает нас не только к определенным эпизодам как восточной, так и западной древности, но и к событиям Средневековья, Ренессанса, Эпохи Просвещения, а также к утопическому социализму первой половины XIX в.[637].

---

[634] Ibid. 56.

[635] Suriano J. Paradoxes of Utopia. P. 206.

[636] Reszler A. An Essay on Political Myths: Anarchist Myths of Revolt // Diogenes / tr. from French P. Rowland. 1976. Vol. 24, № 94. P. 34-52.

[637] Cappelletti Á. Prehistoria del anarquismo. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2007.

3.4.2. Геракл: анархист как носитель физической и моральной добродетели

В рамках классификации графического искусства журнала *Les Temps nouveaux*, предлагаемой искусствоведом А. Дардел[638], выделяется группа образов, выражающих «дух восстания». Группа объединяет образы «разрушителя» и «поджигателя», атрибуты которых – кирка, топор, коса и лопата, а также огонь и факел[639]. Вышеназванные атрибуты не только представляют собой средства для «прямого действия» анархиста в образе рабочего, крестьянина, милиционера и т. д. (а также для представления различных анархистских аллегорических смыслов), но и способствуют отождествлению образа анархиста с персонажами такого культурного наследия, как древнегреческое. «Разрушителем» и «поджигателем» является «новый человек»[640], который путем «пропаганды действием» (в этом случае имеются в виду теракты) будет нести ответственность за разрушение буржуазного общества во время «Великой Ночи»[641], которая, в свою очередь, является мифом, свойственным анархистскому мировоззрению конца XIX в. во Франции[642]. Ярким примером образа «разрушителя» является иллюстрация Люсьена Писсарро для брошюры «Что мы хотим» («Ce que nous voulons») Ж. Грава, издаваемой *Les Temps nouveaux*, в которой пара рабочих валит дерево-авторитет своими топорами[643]. После «Великой Ночи» возникает социальная гармония. Мифологизация насилия и агрессии в качестве средств для достижения социальной регенерации обусловливает представление образа анархиста в свете древнегреческой мифологии. В этом смысле, Геракл является тем героем-богом, который выполняет задачу «созидающего разрушения».

В контексте испанского анархо-синдикализма мы находим плакат «Нужно нанести последний удар» («Hay que dar el golpe definitivo», 1937) валенсийского художника Санса Миральеса (илл. 195). Речь идет о «красном» рабочем в ярко-красном костюме, носящем топор, с которым он победил гидру фашизма. Зеленый цвет последней фигуры контрастирует с колоритом первого. Выделяются два момента. С одной стороны, в аспекте колорита следует подчеркнуть, что духовная дистанция между гидрой и героем возникает из динамики «дополнительных цветов» (красный–зеленый). С другой, в иконографическом плане важно, что

---

[638] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[639] Ibid. P. 25.

[640] Ibid. P. 27.

[641] Ibid. P. 33.

[642] Tournier M. «Le Grand Soir», un mythe de fin de siècle // Mots. 1989. № 19. P. 79-94.

[643] См. Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 27.

сцена посвящена одному из «двенадцати подвигов» Геракла, а именно второму – убийству «Лернейской Гидры». В том же ряду находится и тот факт, что в антиклерикальном еженедельнике *El Burro*, издаваемом в Буэнос-Айресе, мы обнаруживаем показательное изображение. На обложке номера от 27 октября 1918 г. воспроизводился, как указано в описании иллюстрации, «пере-модернизированный Канова» (илл. 196). Действительно, местный аргентинский рисовальщик Габриэль Коуртис использует скульптуру «Геракл и Лихас» (1795-1815) неоклассицистического мастера Антонио Кановы в качестве иконографического источника. Образ мифологического героя воплощается в фигуре мятежника, трактовка тела которого несет в себе аллюзии на крепкое телосложение и пышную бороду Геракла Кановы. В свою очередь, Лихас заменяется образом священника. В графическом листе аргентинского художника как позы, так и жесты обеих фигур дублируют композиционную трактовку, разработанную итальянским мастером. Такие атрибуты, как львиная шкура и молот исчезают. Нагота обеих фигур оказывается прикрыта. Костюм мятежника соответствует одеянию рабочего. Его красная рубашка – единственный окрашенный фрагмент композиции – концентрирует все напряжение композиции, ибо она является осью, на которой сосредоточивается и умножается сила этого актуализированного Геракла, использующаяся им для того, чтобы далеко отбросить отвратительную фигуру, одетую в черную рясу.

В анархистском контексте Аргентины мы найдем представление и другого из подвигов Геракла. В номере журнала *Martin Fierro* от 14 июля 1904 г. много внимание уделяется картине «Триумфатор» («Triunfador») под авторством некоего Сиксто Л. Осуны («Sixto L. Osuna»), который рисует героя, укрощающего Критского быка (илл. 197). Аналогично в газете *La Antorcha* Геракл появляется в образе крепкого рабочего, сбрасывающего с земного шара «буржуазную, социалистическую или большевистскую свинину!» (илл. 198). Картина называется «Сила» («Fuerza») – понятие, трактуемое в описании картины следующим образом: «Сила идей, сила мускулов, сила анархистской уверенности!» В данном случае понятие «силы» соответствует аллегорическому значению Геракла как носителя физической и моральной добродетели, что, в свою очередь, наталкивает на его сравнение с образом Христа, ибо они оба побеждают силы зла[644]. Удачная ассимиляция фигуры Геракла в аргентинском анархистском пространстве выражается и в его использовании в виде псевдонима, с помощью которого анархисты подписывали свои пропагандистские тексты[645].

---

[644] См. Elvira M. Á. Arte y mito.

[645] См. Hércules. Un bienaventurado más // El Azote: periódico hebdomadario contra la lepra clerical y los gobernantes a base de machete. 1911. Vol. 3, № 75. P. 2.

В номере *Fuerza Consciente* от 15 января 1915 г. воспроизводилась графика «Поднимая мир» («Levantando el mundo»), сделанная анонимной студенткой «Современной школы» в Нью-Йорке (илл. 199). Сюжет картины отсылает к гибридизации Геракла и Атласа[646]. Речь идет об обнаженной атлетической фигуре, которая с помощью рычага поднимает огромную массу – намек на земной шар. Вместе с тем, анализ особенностей образа титана Атласа в связи с трактовкой образа анархиста требует от нас отдельной главы.

3.4.3. Прометей: анархист как спаситель и избавитель человечества

Гибридизация мифологических фигур является повторяющейся проблемой в графике анархистской периодики рубежа веков. Ярким примером этого служит иллюстрация для обложки *Il Pensiero*, посвященная фигуре Гермеса, кадуцей которого заменяется топором (атрибутом «разрушителя»), наряду с разорванными цепями и факелом (илл. 200). Последним является отличительный атрибут Прометея. Изображение гибридного Гермеса-Прометея сопровождается фразой – «Ни бога, ни хозяина». Подобная «иконографическая ошибка» повторяется и во французском контексте, что видно на примере литографии Огюста Рубия, опубликованной в 1903 г. в виде обложки для «Альбома литографий» *Les Temps nouveaux*. Данная гравюра была впервые разработана художником в 1895 г. в форме открытки[647] (илл. 201). Несмотря на то, что истоком сцены является второй подвиг Геракла (убийство «Лернейской Гидры»), его «актуализированные» атрибуты указывают на обратное толкование.

Трехголовым зверем является аллегория церкви, милитаризма и закона, о чем свидетельствуют их шапки голов. Под когтями чудовища лежат черепа жертв. В свою очередь, в одной из своих рук герой держит факел, а в другой руке копьё-кисть, что намекает на политическое значение творчества авангардных художников, участвующих в альбоме, в котором сочетаются разные стили. Одеяние и факел Геракла О. Рубия непосредственно напоминают

---

[646] В одном из своих подвигов Геракл встречается с Атласом в саду Гесперид. В одной из версий этой встречи происходит взаимный обман: Атлас заставляет героя загрузить на себя небесный свод, а затем Гераклу удается обмануть Атласа, чтобы избавиться от этого груза.

[647] Хотя А. Дардел и А.-М. Бушар идентифицируют дату создания этой литографии в 1903 г., выделяется ранняя версия, опубликованная в 1895 г. в виде открытки. С одной стороны, в пустую рамку композиции версии 1903 г. О. Рубий включает имена художников, участвующих в «Альбоме литографий». С другую, в версии 1895 г. в той же пустой рамке художник пишет: «COLLECTION DES “TEMPS NOUVEAUX” 4, RUE BROCA, 4 PARIS VI». В данном случае мы затрагиваем раннюю версию 1895 г. 1) Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 20; 2) Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 264.

фигуру Прометея. Прометей подобно Люциферу представляет собой анархиста до анархизма[648]. Актуальность его фигуры становится очевидной при перечислении анархистских групп и периодических изданий с начала XX в. вплоть до наших дней в Испании и Аргентине[649], действующих под наименованием этого титана – брата Атласа.

Прометей как носитель огня является темой для немалого количества обложек таких анархистских периодических журналов, как *Brazo y Cerebro* (илл. 202), *Brand* (илл. 203), *La Antorcha* (илл. 204), *Le Père Peinard* (илл. 205) и *Almanaque de Tierra y Libertad* (илл. 206). В последнем изображении Ф. Сагриста рисует титана как воплощение антитрадиционного импульса. Речь идет о триумфальной фигуре, топчущей классическую колонну, в левой руке его художник показывает разорванную цепь, а в правой факел. Фон включает в себя буколический пейзаж. Одним из наиболее популярных Прометеев является «Поджигатель» («L'Incendiaire») (илл. 207), нарисованный М. Люсом в 1896 г. для вышеназванного альбома *Les Temps nouveaux*. Представленный в окружении ночного мрака атлетический молодой человек титанических размеров держит два факела, с помощью которых он освещает деревню в полутьме. Он несет огонь[650] жителям этой деревни так же, как титан Прометей принес огонь людям после того, как Зевс лишил их огня, обнаружив себя обманутым человеком, действовавшим при соучастии Прометея. Мимика лица титана М. Люса предсказывает страх наказания, которому он будет подвергнут. Олимпийский бог приковывает Прометея к горным скалам, где он обречен на веки вечные на то, что орел будет есть его печень. Его мученичество прекращается только после вмешательства Геракла.

В *La Protesta* развивается другое иконографическое направление, в отличие от иконографии Прометея как носителя огня, а именно «Прометей прикованный» (по мотивам трагедии Эсхила). Выделяются две иллюстрации. С одной стороны, анонимный графический образ под названием «Прикованный гигант» («El gigante encadenado») (илл. 208), в этом листе изображается фигура неоднозначная по своей гендерной принадлежности, с яростными жестами. Его идентификация с титаном становится очевидной в свете описания картины: «Прометей по-прежнему прикован к скале Тарпеи. И стервятники суеверия и невежества разрывают его плоть и клюют его внутренности. Как долго будут продолжаться страдания этого гиганта-народа,

---

[648] Nettlau M. La anarquía a través de los tiempos. Buenos Aires: Editorial HL, 2006.

[649] Точно так же с фигурами Прометея и Тантала отождествляют себя современные греческие анархисты в рамках национальной и международной революционной борьбы. См: Montes de Oca R. Prometeos y Tántalos: Aproximaciones históricas a figuras y anécdotas del movimiento anarquista. Chile: Editorial La Libertad, 2013.

[650] Огонь Прометея символизировал бы дар искусств, «свет интеллекта», который дает человеку доступ к «разуму». Bauzá H. El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heróica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 135-136.

прикованного к темному и трагическому прошлому, бессильного разорвать оковы рабства и позора?» С другой стороны, мы находим Прометея, прикованного к классической колонне, в то время как огромный орел приближается к нему (илл. 209). В описании изображения мы читаем: «Титан веков, прикованный к светскому столпу привилегий, прилагает величайшие усилия, чтобы разорвать свои оковы». Интерпретация фигуры Прометея, с античного Рима до Ренессанса, подразумевала постоянное превращение и переосмысление его образа. Он стал не только творцом человека, но и его спасителем и избавителем. Именно его самоотверженная жертва ради благосостояния человека способствовала сравнению его наказания с мученичеством Христа[651].

В связи с вышесказанным искусствовед М. А. Эльвира отсылает нас к образу распятого Прометея[652], приписываемого Карелу ван Мандеру (1548-1606). Автор уделяет особое внимание включению пейзажа Фландрии в фон, композиция которого работает в качестве политической сатиры. В свете этой композиции Прометей-Христос представляет собой спасителя и избавителя Фландрии от ига испанской империи[653]. Итак, как считает философ-классик В. Йегер в своей книге «Пайдейя», Прометей становится «символом болезненного и воинственного героизма»[654]. Анархистская визуальная культура рубежа веков опирается на эти истоки, уступая место графическому представлению прометеевских персонажей, будь то мужчины или женщины, в своих публикациях. Подобно Прометею, Геракл, Гермес, Алоады и сам Кронос в какой-то момент своего историко-иконографического развития считались благодетелями человечества. Особенности первых двух (Прометей и Геркулес) приводили к отождествлению их с фигурой Христа. Вышеуказанное направляет наше внимание на самопожертвование и мученичество как способы социального, политического и эстетического представления анархиста, образ которого нашел и в иудео-христианской традиции темы и сюжеты большого символического и эмоционального значения для того, чтобы передавать накал борьбы в массы и побуждать их к восстанию. Об этом пойдет речь в следующем параграфе. Но прежде остановимся на анализе переосмысления другого мифа, однако в этом случае речь идет о мифе, свойственном определенной отечественной традиции.

---

[651] «Образ Прометея-Христа, или Прометея-мученика, появится благодаря «повторному открытию» прикованного Прометея Эсхила в XVIII в. и до символизма XIX в.». Elvira M. Á. Arte y mito. P. 68.

[652] Рисунок доступен по адресу: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0628-41 (дата обращения: 06.06.2021).

[653] Elvira M. Á. Arte y mito.

[654] Цит. по: Bauzá H. El mito del héroe. P. 133.

3.4.4. Анархист как «гаучо»: переосмысление национального мифа

Большинство из предыдущих образов действует в общей панораме, ибо они принадлежат коллективному западному мировоззрению, возникшему в большой мере на основе древнегреческой мифологии. Пара исключений, на примере уже обсуждаемых нами образов «красного священника» и «апаша» в рамках негативной трактовки анархиста, отвечает особенностям таких определенных контекстов, как Париж начала XX в. и Голландия конца XIX в. Вместе с тем на фоне положительной трактовки образа анархиста нам еще предстоит определить образ, происхождение которого уходит своими корнями в местное анархистское мировоззрение. То есть, это образ, чьи нарративы опираются не на архетипы, характерные для общей западной культуры, а на собственную мифологию, характерную для одной местной культуры.

Анархизм как международное движение находит отклик в локальных традициях. Об этом пишет историк Х. Суриано, который затрагивает социальный состав аргентинской рабочей массы, рассматривая его в качестве двигателя «символической структуры», основанной на «переосмыслении» культурных нарративов, возникавших из социальных и политических движений Европы[655]. Вышеуказанное воздействует не только на формирование общей иконографии, источниками которой являются революционные, мифологические и христианские мотивы и образы иностранного происхождения, но и на поиск местного мотива, умеющего действовать в качестве моста между интернациональной идеологией и культурной традицией Аргентины, ее самобытностью. Таким образом, Х. Суриано выделяет анархистского писателя-редактора Альберто Хиральдо, который удачно осуществляет «синтез»[656] зарубежного и местного посредством мифологии «гауческа» («gauchesca»).

Как считают историки М. Касас[657] и Л. Дельгадо[658], образ «гаучо», популяризованный в отечественной литературе на протяжении XIX в., способствовал включению разных социальных слоев в аргентинское анархистское движение, особенно что касается деятелей из сельской местности. Более того, творческое развитие литературы «гауческа» во главе с Хосе Эрнандесом

---

[655] Suriano J. Paradoxes of Utopia. P. 207.

[656] Ibid. 203.

[657] Casas M. El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX // Páginas. 2020. Vol. 12, № 30. s.p. URL: http://dx.doi.org/10.35305/rp.v12i30.447 (дата обращения: 25.07.2021).

[658] Delgado L. Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal // Culturales. 2012. Vol. 8, № 16. C. 159-196.

и своим национальным эпосом «Мартин Фьерро» («Martín Fierro», 1872-1879), подготовило плодотворную почву для корреспонденции между анархизмом и «криоллизмом» («criollismo»)[659], что вызвало противодействие со стороны местного литературного истеблишмента. Вышесказанное объясняется тем, что «гаучо» воплощал в себе двойное состояние. Он стал «героем» и, одновременно, «варваром», а следовательно, знаком «цивилизации и варварства»[660]. Отсюда ясно, что «гаучо»-анархист проходит процесс «очищения»[661], с помощью которого его пороки, возникавшие из навязанных социальных обстоятельств, были заменены его добродетелями. Подобный процесс «идеологического очищения» увековечил трактовку образа «гаучо» как анархиста вплоть до второй половины XX в. не только в области театра, но и в музыке. Последней принадлежат такие жанры, как «пайяда» и «танго», немало представителей которых прославляли фигуру анархиста. Однако следует отметить, что политическая трактовка «гаучо» не была однородной, так как его образ был заимствован и аргентинскими политическими и культурными элитами, которые искали свою собственную историческую легитимацию в свете данного отечественного мифа.

Мифология «гауческа» служила лейтмотивом для местной анархистской визуальной культуры. Об этом свидетельствует журнал *Martín Fierro* (1904-1905), основанный А. Хиральдо, который, как пишет М. Касас, сам воплотил в себе героического «гаучо», находящегося под преследованием государственной власти. Графическое искусство этого периодического издания знакомит нас с очищенной версией этой мифологической фигуры. На обложке основополагающего номера мы найдем «гаучо», стоящего перед сельским ландшафтом, его взгляд устремлен вдаль, а его левая рука указывает на рассвет (илл. 210). Речь идет об иллюстрации рисовальщика Хуана Хоманна, посвященной образу «гаучо» по эпосу Х. Эрнандеса, который является «символом целой эпохи нашей жизни, воплощением наших обычаев, институтов, убеждений, пороков и добродетелей. Он является криком угнетенного класса в борьбе с социальным классом угнетателей. Он является протестом против несправедливости, а также *мужественным* и ироническим вызовом тому, кто претендует законодательствовать и управлять, не зная потребности тех, кто воспроизводит и страдает. Он является живой, натуральной, мерцательной и стереотипной картиной жизни народа»[662]. Подобное страстное описание развивается дальше в графическом искусстве *Martín Fierro*.

---

[659] Casas M. El Martín Fierro libertario. «Криоллизм» – это литературное движение Иберо-Америки с конца XIX в. до начала XX в.

[660] Delgado L. Criollismo y anarquismo. P. 173.

[661] Ibid. P. 168.

[662] Ghiraldo A. Martín Fierro y su creador // Martín Fierro. 1904. Vol. 1, № 1. Мой курсив.

В уже упомянутом журнале отмечается становление богатой иконографии вокруг образа «гаучо» в связи с представлением анархиста. Несмотря на то, что «гаучо» изображается в разных контекстах, его одеяние остается неизменным. Выделяются шесть направлений трактовки образа «гаучо». Во-первых, это образ «гаучо-пайядора» («gaucho payador») (илл. 211), который напоминает фигуру анархистского «пайядора» начала XX в., известную нам на примере таких деятелей, как Луис Акоста Гарсия, Сократес Фиголи, Мартин Кастро («красный пайядор») и Карлос Молина – все певицы анархистского направления. Во-вторых, это иконография заключенного «гаучо» (илл. 212), возникшая в честь легенды «Сантоса Веги» – исторического «гаучо» рубежа XVIII-XIX вв., который сражался с дьяволом. Отечественный герой принимает форму как спокойного старика (илл. 213), так и витального юноши, переполненного мужественностью (илл. 214). Одной из более интересных формул является «гаучо» в виде городского мигранта. Примером этого являются две иллюстрации, опубликованные в номере от 7 сентября 1904 г., в которых сельский герой идет в сторону модернизированного и отчужденного города (илл. 215 и 216). «Гаучо» проецирует свой мятежный дух в деятелей новой социальной типологии, возникавшей из социально-экономической динамики внезапной модернизации на рубеже веков, а именно рабочего, криминала, иммигранта, проститутки, парии, бездомного и других маргинальных фигур пригорода *портеньо*[663]. В большей степени образ «гаучо» воплощает в себе зарождающегося страсти населения, существующего в условиях капитализма. Наконец, невозможно не вспомнить «гаучо» как всадника (илл. 217), фигура которого сравнивается с Аресом или Сатурно в номере от 24 марта 1904 г. (илл. 218). В последней иллюстрации «гаучо»-всадник сопровождается аллегорией смерти, носящей огромную косу. Перед ними осужденные в преисподней размахивают своими сжатыми кулаками, символизируя пробуждение угнетенных масс.

3.5. Проблема трактовки образа анархиста в свете мартирологии

3.5.1. Иисус Христос: модель революционера и социального реформатора

Фигура героя, выступающего за искупление и спасение «слабых» и угнетенных, несмотря на его собственное самосожжение, отсылает нас к событию 23 июля 1882 г. в Питтсбурге. Это

[663] Casas M. El Martín Fierro libertario.

дата, которую А. Беркман связывает с тем, что он сам назвал «первым терактом в Америке»[664], направленным на промышленника Г. К. Фрика. А. Беркман объяснил эту атаку как «акт освобождения, дар жизни и возможность помочь угнетенным людям»[665]. Попытка убийства провалилась. Анархист был приговорен к четырнадцати годам тюрьмы и к отказу от него со стороны большинства революционного истеблишмента США. Вместе с тем, П. А. Кропоткин был одним из немногих, кто написал несколько слов с выражением надежды и оправданием способности А. Беркмана к самосожжению: его мученичество было понято им как пример борьбы против капитализма[666]. Как пишет историк П. Эврич, А. Беркман вдохновлялся своими героями детства и юности, а именно деятелями революционной группы *Народной Воли* и *Чикагскими Мучениками*. Подобно им «Саша жаждал мученической смерти»[667]. В тюрьме анархист безуспешно планировал самоубийство, которое хотел осуществить с помощью капсулы динамита[668].

Несколько лет спустя, в номере от 15 мая 1917 г. газеты *The Blast*, основанной А. Беркманом, мы обнаруживаем образ самого выдающегося христианского мученика. Для обложки этого номера модернистский художник Джордж Беллоуз[669] рисует образ Христа в тюремной одежде, привязанного к железному шару цепью и со связанными руками. Его поза уходит своими корнями в мотив «Христа у колонны» (илл. 219)[670]. Иллюстрация, сделанная в рамках антимилитаристской борьбы, включает в себя описание, инициалы которого отражают визуальную трактовку некоего библейского шрифта: «Этот человек подвергся тюремному заключению и, вероятно, расстрелу или повешению в соответствии с новым Законом о шпионаже[671]… Доказано и действительно признано, что среди его зажигательных заявлений были: *Ты не должен убивать* и *... на земле мир, среди людей – благоволение*». Изображение

---

[664] Цит. по: Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 1.

[665] Цит. по: Ibid. P. 59.

[666] Ibid. P. 91.

[667] Ibid. P. 59.

[668] Ibid. P. 100.

[669] Об антимилитаристском активизме Джорджа Беллоуза, см.: Engel Ch. The Man in the Middle: George Bellows, War, and “Sergeant” Delaney // American Art. 2004. Vol. 18, № 1. P. 78-87.

[670] Социалистический журнал *The Masses* заимствует в июльском номере от 1917 г. этот рисунок впервые опубликован в *The Blast*. Bellows B. Untitled illustration // The Masses: A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People. 1917. Vol. 9, № 10. P. 4.

[671] «Espionage Act of 1917» — это федеральный закон Соединенных Штатов, подготовлен в продолжении Первой мировой войны, в соответствии с ним запрещается вмешательство в военные операции или вербовка, а также любой призыв к неподчинению властям.

посвящено критике Закона о шпионаже 1917 г., подписанного тогдашним президентом Вудро Вильсоном. Данный закон легитимизировал преследование, заключение в тюрьмы и депортацию многочисленных анархистов, которые проводили антимилитаристскую кампанию в рамках Первой мировой войны. Именно А. Беркман, Э. Гольдман и другие анархисты-иммигранты были заключены в 1917 г. в тюрьму, а затем депортированы в Россию[672].

Иконография мученика, нарисованного Дж. Беллоузом, включает в себя терновый венец и ореол. Подобные атрибуты и общая атмосфера картины непосредственно отсылают нас к рассказу «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Автор затрагивает моральную дилемму Христа, который отказался от «трех сил», с помощью которых он мог подчинить человека, лишив его свободы ради виртуального, покорного счастья: «эти силы: чудо, тайна и авторитет»[673]. В том же ряду основные теоретики классического анархизма размышляют о фигуре Христа: «Его учение было учением равенства. Раб и свободный римский гражданин одинаково были для него братья, сыны божии»[674], – пишет П. А. Кропоткин. М. А. Бакунин его описывает как «проповедника бедного народа, друга, утешителя несчастных, невежественных, рабов и женщин»[675], который обеспечил «первое пробуждение, первое восстание пролетариата”[676]. П.-Ж. Прудон в своей книге «Иисус и происхождение христианства» (1896) считает: «Иисус – наш учитель; он истинный лидер и образец любой революции. Он руководитель, которому нужно следовать, без упреков»[677]. В итоге, Л. Н. Толстой, один из ключевых представителей анархо-христианства, пишет в своей книге «Царство божие внутри вас» (1890-1893): «Я ожидал, что вольнодумные писатели посмотрят на Христа не только как на установителя религии поклонения и личного спасения (как его понимают церковники), а, выражаясь их языком, и как на реформатора, разрушающего старые и дающего новые основы

---

[672] См. Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman.

[673] Интересно отметить, что во второй половине XIX в. бельгийский филолог, переводчик и анархист Эжен Хинс играл ключевую роль в процессе восприятия творчества Ф. М. Достоевского в Бельгии. Его переводы с русского на французский романа «Преступление и наказание» и рассказа «Великий инквизитор» были под сильным влиянием анархизма. Более того, творчеством Ф. М. Достоевского являлось повторимая тема в анархистской периодике начала XX в., особенно в Аргентине. См.: Čečović S. La fortune belge de l’œuvre de Dostoïevski: Les Confessions d’un assassin d’Eugène Hins // Quaestio Rossica. 2021. Vol. 9, № 4. P. 1473–1489.

[674] Кропоткин П. А. Этика: Избранные труды / сост., предисл., общ. ред. Ю. В. Гридчина. М: Политиздат, 1991. С. 110.

[675] Bakounine M. A. Dieu et L’État / ed. M. Garrigues. Yenibosna: L’Altiplano, 2008. P. 154.

[676] Ibid. P. 155.

[677] Proudhon P.-J. Jésus et les origines du christianisme / préf. C. Rochel. Paris: G. Havard Fils. Éditeurs, 1896. P. 121. Об интерпретации образа Христа П. Ж. Прудоном, см. также: Метель О. В. Образ Иисуса Христа в работах П. Ж. Прудона // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2016. Vol. 10, № 2. С. 10–15.

жизни, реформатора, реформа которого не совершилась еще, а продолжается и до сих пор»[678]. Все перечисленные авторы совпадают с тем, что послание Христа было извращено церковью и государством[679]. Такие анархистские авторы, как Э. Реклю, Ч. Мэлато и Рафаэль Баррет тоже упомянули и заимствовали образ вышеназванного христианского мученика[680].

В бразильских, французских и испанских анархистских периодических изданиях образ Христа появляется как в текстах, так и в графике. В номере газеты *A Plebe* от 7 августа 1920 г. анонсируется публикация брошюры под названием «Иисус Христос был анархистом» автора Эверардо Диаса[681]. Сюжетом «Пришествия Иисуса Христа» является сюжет графического рассказа «Искупление» («Rédemption») немецкого иллюстратора Германа Фогеля для номера от 12 апреля 1903 г. *L'Assiette au beurre*. В отличие от русского писателя, Г. Фогель воображает пришествие Христа не в средневековой Валенсии, а в Париже и в Риме начала XX в. Он рисует эйфорию масс, горькую и неприятную встречу Мессии с священниками, военными и правителями, а также неизбежное отчуждение Христа от современного капиталистического общества. Результат подобного столкновения – высылка. Отсюда ясно, что в последней сцене Христос безутешно плачет (илл. 220). «Распятие Иисуса Христа» является одной из наиболее повторяющихся тем в графике анархистской периодики. Об этом свидетельствуют три иллюстрации.

Во-первых, изображение аргентинского графика Габриэля Коуртиса для номера от 3 апреля 1926 г. антиклерикального еженедельника *El Peludo* (илл. 221). Наряду с иллюстрацией такие тексты, как «Иисус из Назарета», «Иисус лишен своего высокого статуса человека», «Полиция задержала мятежного Иисуса из Назарета» и «Творчество Христа»[682], опубликованные в том же номере, в которых редакторы описывают Христа как прообраз революционера, приводящего к резкой критике религиозных институций. Вместе с тем, предыдущие два автора (Герман Фогель и Габриэль Коуртис) не объединяют в прямом смысле образ Христа с образом анархиста, ибо первый сохраняет свое каноническое физиогномическое описание, а также его типическое одеяние. Подобное объединение достигается во второй и в третьей иллюстрациях. Художник Ф. Купка рисует для номера *Les Temps nouveaux* от 8 декабря 1906 г. распятого рабочего (илл. 222). В этом случае тема «распятия Христа» служит моделью для представления

---

[678] Толстой Л. Н. Царство божие внутри вас, 1890—1893 / вступ. ст. В. Черткова; подгот. текста и коммент. Н.В. Горбачева // Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 28. М.: Гослитиздат, 1957. С. 35.

[679] См.: Cappelletti Á. Prehistoria del anarquismo. P. 25.

[680] См: Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda / ed. J. Delhom, D. Attala. Madrid: Catarata, 2014.

[681] Dias E. Jesus Cristo era anarquista // A Plebe. 1920. Vol. 4, №. 76. P. 3.

[682] El Peludo. 1926. Vol. 7, № 316.

«страстей» современного рабочего, привязанного к механизмам дегуманизирующей индустрии. Это сравнение воспроизводится в графическом листе *El Peludo*, в котором утверждается: «Рабочий – истинный Христос» («El verdadero Cristo es el obrero») (илл. 223). С другой стороны, графический лист под названием «Память не стирается» («La memoria no se borra») испанского художника Анхеля Лескарбоуры для номера *Tierra y Libertad* от 24 января 1936 г. знакомит нас с распятым мятежником как жертвой государственных репрессий (илл. 224). Существует множество примеров. Можно даже перечислить такую авангардную работу, как «Христос на кресте» французского символиста Эжена Каррьера, репродукция которой была воспроизведена в *Ideas y Figuras*[683]. Остановимся на каталонском контексте конца XIX в., являющемся плодотворной почвой для сочетания анархистского и иудео-христианского мировоззрения.

Одним из анархистских периодических изданий, в котором интенсивно развивается иконография мартирологии является *La Tramontana*. Примером этого является серия *comic strip*, опубликованная в номерах от 16 апреля 1881 г. и 1 апреля 1885 г. и посвященная страстям Христа в качестве аллегории социальной борьбы. Тема «распятия» повторяется. Распятый Христос представляет собой аллегорию угнетенного народа в графическом листе «Современная страсть» («La Passió Moderna» в номере от 23 апреля 1886 г.). Дальше, в номере от 8 марта 1889 г. обнаруживается распятая женщина с королевской короной как символ Испании под игом инквизиторов («Профессия Сендры» / «La Professó de la Cendra»). Анархист также распят. Газету олицетворяет персонаж, в одежде которого выделяется фригийский колпак, атрибут, заимствованный из иконографии Французской революции. Персонаж воплощает в себе не только анархистскую периодику, но и архетип анархиста в каталонском контексте конца XIX в. В номере от 8 апреля 1887 г. воспроизводится иллюстрация под названием «Новая страсть» («Una Nova Passió», илл. 225). Картина знакомит нас с тремя распятыми (намек на двух разбойников христианской легенды), в середине находится мятежник – воплощение образа анархистской периодики. У подножия жертв развивается сцена (корни которой уходят в кошмарные гравюры Ф. Гойи), описываемая редакторами в антиклерикальном тексте «Мистическая Вердура» («Verdura Mística»)[684]. На заднем плане мы видим барселонский городской пейзаж, соответствующий окружению Монастыря Сан Пере де лес Пуэллес. В том же номере некий «А. Пла т Ф.» («A. Pla t F.») пишет текст «Христос», в котором подчеркивается смысловая связь между религиозным и революционным мученичествами: «Христос будет мучеником Свободы, который собирается распространить семя своей веры по всему миру, это семя было полито

[683] Carrière E. Las Milicias de Jesús // Ideas y Figuras. 1911. Vol. 2, № 41.

[684] Verdura Mística // La Tramontana. 1887. Vol. 7, № 303. P. 2.

кровью бесконечного числа мучеников, которые подражали ему, отдавая свои жизни подобно ему для защиты своих идеалов прогресса»[685].

Иконография не ограничивается темой «распятия». В номере от 8 марта 1895 г. публикуется иллюстрация под названием «Равенство» («Igualtat»). В ней вышеназванный каталонский архетип анархиста снова появляется, но на этот раз он привязан к деревянной колонне и находится под гнетом множества монстров и фантастических существ (илл. 226). Подобными существами служат образы, олицетворяющие представление цензуры, душащей свободу прессы. Композиционно-иконографические особенности этой сцены отсылают нас к теме «искушение святого Антония»[686] в интерпретации Мартина Шонгауэра во второй половине XV в.

3.5.2. Св. Себастьян: анархист перед цензурой свободы слова и прессы

Одним из наиболее трогательных религиозных образов, с которым идентифицируется анархист рубежа веков, является Св. Себастьян. Об этом свидетельствует графика «Мученичество Св. Себастьяна» («Lo Martiri de San Sebastiá») (илл. 227), опубликованная в номере от 11 января 1889 г. *La Tramontana*. Анархист страдает от мистико-эротической страсти Себастьяна, которая представляет собой эквивалент цензуры свободы прессы. Полуголый, достойный и самодостаточный, стоит каталонский анархист в ночном пейзаже, он привязан к X-образному кресту, что напоминает не только представления Андрея Первозванного, но и историческое соответствие между Себастьяном и Христом, особенно к концу *кватроченто*[687]. Анархист-Себастьян является моделью упорства и устойчивости, свойственных мятежнику в связи с «чумами» государства. На заднем плане этой темной панорамы начинается рассвет – символ нового мира, победы, утопии и свободы в анархистском мировоззрении рубежа веков. Самое страшное мученичество для анархиста – это цензура слова, включая лишение возможности его социального представления. Отсюда ясно, что образ Себастьяна повторяется в других контекстах, сохраняя свое соединение с государственной цензурой.

Ярким примером этого является анонимная иллюстрация «Наше анархистское слово перед диктаторским уродом» («Nuestra palabra anarquista frente al enjendro dictatorial») (илл. 228),

---

[685] A. Pla t F. Cristo // La Tramontana. 1887. Vol. 7, № 303. P. 2.

[686] Гравюра доступна по адресу: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336142 (дата обращения: 04.07.2021).

[687] См: Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists and Their Antique Sources in Three Separate Case Studies. Senior Honours Dissertation. History of Art. University of Glasgow, 2017.

воспроизводимая в декабрьском номере от 1923 г. газеты *Verba Roja*. В ней анархист не только привязан к колонне (намек на «Прикованного Прометея» в *La Protesta*, илл. 209), но и кляп во рту лишает его свободы слова. Этот Себастьян оказывается беззащитным перед стрелой и копьем, направленными на него подобно носикам мифологического орла. В том же ряду, в номере от 30 апреля 1926 г. *La Antorcha* мы видим анархиста-Себастьяна в сопровождении семьи, на них направлены десять штыков, происхождением которых является «Государство», как это доказано в названии картины (илл. 229). Интересно отметить, что в этом трогательном составе стрелы заменены штыками, которые, в свою очередь, установлены на винтовки. В номере от 8-15 декабря 1895 г. *La Sociale* обнаруживаем прямое представление расстрела («Всегда хорошо убивать пролетария!» / «Un Prolo, c'est toujours bon á tuer!», илл. 230). Отсюда можно предполагать, что расстрел в виде политического мученичества представляет собой наследника религиозного мученичества посредством стрел. Мистический статус расстрела ратифицируется в свете рисунка североамериканского графика Боурдмена Робинсона под названием «Перебежчик» («Desertoren»). После его публикации в социалистическом журнале *The Masses*[688], это изображение было опубликовано в *La Protesta*[689] и *Brand* (илл. 231), что предупреждает не только об ее трансконтинентальной миграции, но и об универсальности ее сюжета. В ней Христос стоит перед расстрельной командой. Сцена, излишне говорить, уходит своими корнями в иконографическое направление, самые важные деятели которого – Ф. Гойя и Э. Мане.

Подобно Прометею и Христу образ Себастьяна отвечает иконографии *положительной жертвы*, опирающейся на мотив страдающего тела, наказание которого приводит к неизбежной и, пожалуй, желанной смерти, а также к героическому или мистическому воскресению. Следовательно, смерть подразумевает символический переход – «преображение» телесного состояния до бестелесного, близкое к мистическому вознесению. Существует иконографическое толкование, при котором Себастьян изображается не только привязанным и раненным стрелами, но и с атрибутом «мученического венца», возложенного на его голову Богом и несколькими ангелами. Подобный атрибут обозначает превращение Себастьяна в Святого христианского мира. В связи с этой иконографией можно вспомнить работы таких живописцев, как Франческо Боттичини (ок. 1465–1474), Маттео ди Джованни (1480-1495), Джироламо Дженга (ок. 1500) и Содома (1525). Кроме того, существует иконография, в которой «мученический венец»

---

[688] Иллюстрация была впервые опубликована в июльском номере от 1916 г. *The Masses*. URL: http://dlib.nyu.edu/themasses/books/masses063/#18 (дата обращения: 11.07.2021).

[689] Robinson B. Reacción internacional // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, № 96. P. 8.

становится «лавровым венком» – всем понятным символом Аполлона[690]. В контексте этой иконографии следует выделить две гравюры XV в., которые, по-видимому, остались незамеченными в литературе, посвященной сравнению Себастьяна и Аполлона. В первой фламандский гравер Виллем Паннеелс[691] рисует Себастьяна привязанным к дереву. Его поза, и особенно жестикуляция его левой руки, отражают позу и жесты «Аполлона Ликейского»[692]. Напряжение композиции сосредоточивается на полете херувима, который будет возлагать лавровый венок на голову нового святого. Что касается второго изображения, то речь идет о гравюре, чьим автором является «Мастер игральных карт» («Master of the Playing Cards»). В нем лавровый венок становится детализированнее в своей проработке, появляясь в качестве пышного цветочного букета на голове Себастьяна, который представлен во время самого процесса мученичества[693].

3.5.3. Франсиско Феррер: символ свободы мысли

Вышеназванные иконографические типы позволяют нам затронуть иллюстрацию канадского художника Уильяма Бальфура Кера (илл. 232), опубликованную в номере от 22 октября 1912 г. *Brazo y Cerebro*. Изображение, названное «Путь прогресса» («El camino del progreso»), посвящено фигуре анархистского педагога Франсиско Ферреры Гуардии. Ф. Феррер был расстрелян испанским государством под поддержкой местной церкви 13 декабря 1909 г. в тюрьме *Монжуикской крепости* после несправедливого судебного процесса. Судебный процесс был связан с ложным обвинением, касающимся его роли во время Трагической недели. Ему вменили подстрекательство к антимилитаристским демонстрациям в рамках *Второй мелильской кампании*. Название ранней версии этой иллюстрации, напечатанной в виде открытки в Нью-Йорке (1910), раскрывает символическое измерение фигуры испанского педагога после расстрела: «Путь прогресса: Франсиско Феррер – мученик XX в.» («The path of progress – Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr»). Упомянутая открытка хранится в Государственном Эрмитаже (илл. 5).

---

[690] Для более подробного обсуждения иконографических и стилистических отношений между Себастьяном и Аполлоном, см: Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists. n.p.

[691] Гравюра доступна по адресу: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/St_sebas_boom_1631_panneels.jpg (дата обращения: 05.07.2021).

[692] Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists. n.p.

[693] Гравюра доступна по адресу: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336131 (дата обращения: 05.07.2021).

Ф. Феррер, изображенный как мученик, открывает путь к становлению подлинной и широкой мартирологии, как никакой другой представитель анархизма. Обычно его представляли стоящим прислонившись спиной к стене или столбу перед расстрельной командой, с завязанными глазами и связанными руками. Подобное описание повторяет композиционные элементы, включающиеся в выше перечисленные изображения с образами Прометея, Христа и Себастьяна. По поводу портрета Ф. Феррера следует отметить, что он появляется либо в Плате Вероники[694], либо в медальоне, окруженным лавровым венком[695]. Существуют также изображения, в которых крылатая женская фигура возлагает венок Аполлона на голову испанского педагога, в то время как аллегория справедливости умирает от ножевого ранения, нанесенного ей священником (илл. 233). Более того, невозможно не назвать фотографические воссоздания (сделанные актерами) расстрела анархистского мученика[696]. Вместе с тем, реконструкция иконографических особенностей вокруг представлений мученичества Ф. Феррера требует отдельного анализа, на проблематике которого сейчас не время останавливаться.

Возвращаясь к графическому образу У. Бальфура Кера, следует выделить его композиционно-пространственное и стилистическое решение. Композиция опирается на вертикальную линию, посредством которой взгляд зрителя перемещается с верхнего правого угла в нижний левый угол. Данная композиционная стратегия выступает в качестве вектора (или некоего «пути»), позволяющего мысленное продолжение визуального пространства в пространство зрителя. Как доказано в названии обеих версий, речь идет о «векторе прогресса»: ушли в прошлое крест, колодка, виселица, военное оружие, монархия и инквизиция, ставшие причиной гибели тысяч людей, чьи надгробия сливаются с ландшафтом. Все напряжение сцены концентрируется к концу «пути». На переднем плане крылатая женская фигура останавливается перед безжизненным, поверженным телом Ф. Феррера. Она слегка сгибает колени и протягивает к трупу анархистского мученика свои руки с лавровым венком[697]. Только там, в этот самый момент, происходит преображение анархиста в святого. Движение ангела не останавливается.

---

[694] Открытка «Verdadera efigie de Francisco Ferrer sacrificado en los fosas de Montjuich» доступна по адресу: https://cartoliste.ficedl.info/article299.html?lang=fr (дата обращения: 02.07.2021).

[695] Открытка «Francisco Ferrer, fusillé le 13 octobre 1909» доступна по адресу: https://cartoliste.ficedl.info/article285.html?lang=fr (дата обращения: 02.07.2021).

[696] Открытка «Francisco Ferrer, Martire del Libero Pensiero» доступна по адресу: https://cartoliste.ficedl.info/article4644.html (дата обращения: 02.07.2021).

[697] Ломброзо цитирует рассказ очевидицы событий 1888 г., согласно которому она видела в среде английских анархистов «лавровый венок, нарисованный на лбу одного из них» в виде татуировки. Lombroso C. Los Anarquistas. P. 23.

В отличие от «Нового ангела» («Angelus Novus») Пауля Клее, в соответствии с толкованием Вальтера Беньямина, у Бальфура Кера прогресс не представляет собой негативную и неизбежную силу, которая «тащит» ангела в будущее. «Руины», «катастрофа» прошлого уже преодолены, символизирующие их идолы лежат неподвижно, как свидетельства мрачного времени. Это сам ангел, который ворвался в будущее; энергичное движение его крыльев и драпировок предупреждают о том, что полет его пока не прекращается. Назад пути нет. Свет, исходящий ото лба ангела, указывает на продолжение пути – вперед! Используя ту же терминологию В. Беньямина, ангелом у Бальфура Кера является «буря», которая разрушает прошлое и «пробуждает мертвых»[698] (жертв темного прошлого), ангел преображает их. «Ангел истории» с анархистской точки зрения отвечает понятию линейного прогресса, излагаемому М. А. Бакуниным посредством трех последовательных принципов «всего человеческого развития», а именно «человеческой животности», «мысли» и «бунта». Последний момент соответствует самой высокой анархистской цели – «свободе»[699]. Именно Ф. Феррер, подобно предыдущим анархистам-Себастьянам, символизирует свободу мысли на фоне мученичества, испытываемого последней от цензуры. Ангел, в свою очередь, представляет собой аллегорию свободы и правды, а также самой анархии.

Как уже отмечалось ранее, религиозное мученичество стрелами уступает место политическому мученичеству через расстрел. Не только фигура расстрелянного мученика и атрибут Аполлона напоминают зрителю образ Себастьяна, но и еще один предмет, нарисованный художником. Речь идет о книге, пронзенной штыком. Книга представляет собой атрибут анархистского педагога, присутствуя в большинстве из графических представлений, посвященных Ф. Ферреру. Не возможно не вспомнить концепцию анархистской периодики у каталонских анархистов группы *Tierra y Libertad*. Для них периодика (а следовательно книга) была не только педагогическим и публицистическим средством, но и «плотью от своей плоти»[700]. Примером этого является уже обсуждавшаяся в диссертации выше персонификация анархистской периодики *La Tramontana*. Согласно результатам нашего анализа, можно понимать «книгу, пронзенную штыком» как символ тела Ф. Феррера, пронзенного тиранией государства,

---

[698] Беньямин В. О понятии истории // Художественный журнал. 1995. № 7. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551 (дата обращения: 05.07.2021).

[699] Bakounine M. Dieu et L'État. P. 13. О понятии исторического линейного развития, см. также: Буренина-Петрова О. Д. Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 132.

[700] Nuestra Prensa // Tierra Libre.

церкви и короля в Испании начала XX в. Иллюстрация У. Бальфура Кера является, безусловно, одним из наиболее трогательных образов анархистской графики рубежа веков.

После того, как Ф. Феррер получил лавровый венок из рук ангела, возникает вопрос – где можно найти Ф. Феррера в его роли святого? Для этого следует перелистать номер *El Azote* от 8 октября 1911 г. (илл. 234). Картина под подписью некоего «Пиньоньо» («Piñóño») знакомит нас с каталонским анархистом, держащим прометеевский факел «Современной школы» («Escuela Moderna»). Ф. Феррер изображается как монументальная фигура, за головой которой в виде ореола возникают вспышки света, подтверждая его божественный статус. На переднем плане пять священников сбегают из этой гигантской фигуры. Название иллюстрации подчеркивает бессмертие педагога: «Кто сказал, что я умер?» («¿Quién dijo que había muerto?»). В журнале *El Burro* Ф. Феррер назван «великим апостолом свободы», «жертвой религиозного фанатизма и католической нетерпимости», которая принадлежит «мартирологии свободной мысли»[701]. Актуальность фигуры Ф. Феррера в анархистской панораме первой половины XX в. ратифицируется в литографии испанского графика Ф. Сагристы. Данный эстамп распространялся в Каталонии[702], Нидерландах[703], на Коста-Рике (илл. 235) и, наверняка, в других странах. Остановимся на версии Коста-Рики, опубликованной в номере *Renovación* от 13 октября 1911 г. Речь идет об иератической композиции, в которой автор рисует бюст анархистского педагога на пьедестале. Обнаженная женщина с оливковой ветвью целует лицо Ф. Феррера. Позади них виден флаг «Идеала». Вокруг скульптуры собирается группа детей, принадлежащих к «Современной школе», которые жертвуют памятнику оливковые ветви, из листьев которых сделан венок, сопровождающий скульптурный ансамбль. В левой стороне композиции представлен священник, который скрывает свое лицо под руками.

В том же ряду можно поставить тот факт, что в номере от 9 февраля 1910 г. *Ideas y Figuras* и в номере *A Plebe* от 7 октября 1922 г.[704] мы обнаруживаем фотографическую запись «Проекта памятника Франсиско Ферреру» в Лиссабоне (илл. 236). Их композиционная трактовка непосредственно отсылает нас к теме «Пьеты». На этот раз Ф. Феррер занимает место Христа, тело которого удерживает женская фигура, образ которой может занять свое место в образном ряду где-то на полпути между богоматерью и аллегорией анархии. Важно отметить еще один

---

[701] La ferocidad de las hienas // El Burro: semanario anti-clerical ilustrado. 1918. Vol. 1, № 3. P. 12.

[702] Открытка «Francisco Ferrer Guardia - La infancia al iniciador de la enseñanza racionalista» доступна по адресу: https://cartoliste.ficedl.info/article3703.html?lang=fr (дата обращения: 15.07.2021).

[703] Открытка «Hulde aan Ferrer: door Sagistra» доступна по адресу: https://cartoliste.ficedl.info/article641.html?lang=fr (дата обращения: 15.07.2021).

[704] Remember! – Ferrer // A Plebe. 1922. Vol. 5, № 192. P. 1.

момент в связи с композиционным решением литографии Ф. Сагристы. Анализируя предыдущие иллюстрации, мы отмечали присутствие динамических композиций, которые не повторяются в представлениях анархиста как святого. Визуальная трактовка анархиста как святого опирается на статические, гармонические решения, напоминающие классицистическую трактовку. Это доказывает и следующая ксилография, созданная в честь Равашоля.

3.5.4. Равашоль: «святой рожден среди нас»

Подобно Ф. Ферреру фигура Равашоля стала важной частью анархисткой и всеобщей визуальной культуры начала XX в. После его казни на гильотине в 1892 г. начался процесс мифологизации Равашоля как мученика и святого. В 1984 г. символист Шарль Морен сделал мемориальную ксилографию под названием «Символический Равашоль»[705] («Ravachol symbolique»), которая была опубликована в номере *Le Figaro* от 13 января 1894 г., а также в анархистской публикации *Almanach du Père Peinard* (илл. 237) в том же году. На ксилографии появляется идеализированный Равашоль с обнажённой грудью, смотрящий вдаль, представляющий своего рода классический бюст. Черты его лица немного модифицированы, художник сделал акцент на «мужественности» модели, подчеркивая таким образом скульптурную внешность бюста. За ним виднеются гильотина и сияющий пейзаж, символизирующий анархистский утопический импульс – самопожертвование в пользу будущих поколений. Такие моменты, уже обсуждавшиеся во втором параграфе, как мужественность, витальность, юность и космизм образа гармонично сочетаются и выражаются как некое единство. Мистическая аура не чужда репрезентации Равашоля. Эстамп Ш. Морена вызвал большой интерес у критика искусства Феликса Фенеона, который выделил «апофеозное и народное чувство» картины[706].

Графическим источником этого портрета послужила полицейская фотография Равашоля перед казнью. Важно отметить, что для репрезентации Ф. Феррера и Равашоля художники и редакторы анархистской периодики часто использовали материалы, опубликованные государственными или полицейскими органами, заимствуя и переосмысливая такие материалы[707]. В отличие от фигуры Ф. Феррера о Равашоле написали и деятели символизма. В номере от июля 1892 г. журнала *Entretiens politiques et littéraires* опубликуется текст под

[705] Maurin Ch. Ravachol // Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche. 1894. Vol. 20, № 2. P. 7.

[706] Цит. по: Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 118.

[707] Эту стратегию А.-М. Бушар называет «отклонением» («détournement»). Ibid. P. 53.

названием «Похвала Равашолю» поэта Поля Адама. Один из фрагментов этого текста также был опубликован в августовском номере *Mother Earth* от 1906 г. как часть статьи под названием «Революционная душа во французской литературе» журналиста Алвана Ф. Санборн[708]. В этой статье также упоминается текст «Апологии Равашоля» Октава Мирбо, впервые опубликованный в номере *L'En dehors* от 1 мая 1892 г. Следует выделить следующие фрагменты из текста П. Адама: «Равашоль, очевидно, является восстановителем [религиозной традиции] человеческой жертвы […] В это время цинизма и иронии СВЯТОЙ РОЖДЕН СРЕДИ НАС […] Скоро завершится плодотворная смерть […] Законное убийство Равашоля откроет новую эру»[709].

Превращение Равашоля в святого, чья смерть анонсирует «новую эру», отсылает нас к так называемому «мистическому анархизму». Речь идет о движении русского авангарда, главным манифестом которого является текст «О мистическом анархизме» поэта Г. И. Чулкова. В этом тексте затрагивается образ Мессии: «Старый буржуазный порядок необходимо уничтожить, чтобы очистить поле для последней битвы: там, в свободном социалистическом обществе, восстанет мятежный дух великого Человека-Мессии, дабы повести человечество от механического устроения к чудесному воплощению Вечной Премудрости»[710]. Цитированный фрагмент вполне совпадает с пафосом ксилографии «Символический Равашоль» (1894), дополняя гипотезу о мессианском измерении образа анархиста в контексте его *плодотворной смерти*.

3.6. Выводы

В первом параграфе выделяются пять основных тематико-иконографических направлений негативной трактовки образа анархиста в графическом искусстве рубежа XIX-XX вв. Во-первых, трактовка анархиста как преступника-террориста, опирающаяся на фигуры субкультур, на примере «апаша» во Франции и «красного священника» в Нидерландах. Во-вторых, трактовка анархиста как психически больного, чья типологизация в свете криминологии раскрывает патологию иррационального поведения, которое приводит к криминальным действиям и самопожертвованию. В-третьих, трактовка анархиста как демона, бестии и гиганта, посредством которых анти-авторитаризм анархизма становится отрицанием научной и религиозной нормативности и, одновременно, образом смерти. В-четвертых, трактовка анархиста как

[708] Sanborn A. F. The revolutionary spirit in French literature // Mother Earth. 1906. Vol. 1, № 5. P. 38-57.

[709] Ibid. P. 48-49.

[710] Чулков Г. И. О мистическом анархизме / вступ. ст. В. Иванова. СПб.: Факелы, 1906. С. 53.

иммигранта, чья миграция по всему миру сеет хаос и извращение. В-пятых, трактовка анархиста как интеллектуала, студента и художника, на основе деятельности которых терроризм стал результатом не только действия, но и интеллекта и творчества в аспекте «ментального терроризма».

Естественно, подобные направления пересекаются, дополняют друг друга, принимая разные иконографические и образные формы на базе образов и иконографии студента, иммигранта, рабочего, интеллектуала, критика искусства, авангардного художника и т. д. Реконструкция негативных архетипов анархиста не только освещает основные направления делигитимизации и деформации социального, политического и культурного потенциала анархизма в панораме рубежа веков, но и позволяет прослеживать исторические прецеденты при создании образа политического преступника или «внутреннего врага», увиденного глазами представителей различных социально-политических доктрин. Большинство из обсуждаемых в этой главе негативных архетипов остаются в силе и по сей день.

Очищение образа анархиста подразумевает обращение к другим целям, на этот раз с положительным подтекстом, свойственным процессу самопрезентации индивида в рамках анархо-синдикализма и анархо-индивидуализма. Во втором параграфе обсуждается положительный архетип образа анархиста. Выделяются четыре направления трактовки его иконографии. Во-первых, анархист в образе милиционера, героическое описание которого восстанавливает физическое, моральное и духовное измерение либертарианского революционера. Фигура милиционера приводит к «социальному искуплению» анархиста, на фоне которого его атрибуты (одеяние: военная или рабочая одежда, красно-черные шапки; оружие: винтовки и патроны) не только идентифицируют его как члена анархистского синдиката, но и становятся средствами освобождения и героической экзальтации. Во-вторых, особенно в Испании и в Аргентине, концепция «революционной мужественности» приводила к моделированию женского и мужского тел согласно моделям безграничной энергии, силы воли, смелости, а также добра, красоты и юности.

В-третьих, через призму теории и практики натуризма и нудизма (особенно «революционного нудизма» С. Фора) анархист противостоит контролю государства и церкви над человеческим телом, в том смысле, что нудизм воплощает в себе средство гигиены, раскрепощения и регенерации человечества. В том же ряду, нудизм и витализм указывают на то, что тело анархиста является проектом, находящимся в постоянном преобразовании и метаморфозе, идущих в направлении поиска морального и физического совершенствования индивида. В-четвертых, тема выхода в космос трактуется как путь к освобождению человека от прошлого, от традиции, путь, идущий в направлении поиска нового человека, воплощаемого в

ницшеанском понятии «сверхчеловека» или в теориях анархо-биокосмистов. В космическом пространстве тело анархиста колоссальное и бессмертное. Оно двигается по вертикали вверх к вершине человеческого развития.

Таким образом, мужественность, юность, нудизм, витализм и космическое восхождение служили средствами героизации, гигиены, преобразования, совершенствования и освобождения анархиста и его тела. Общими для всех предыдущих направлений в положительной трактовке образа анархиста являются подобные композиционное решение и жестикуляция. С одной стороны, выделяется композиционная трактовка на основе перспективы снизу и резких вертикальных линий, которые часто соединяют две противоположные вершины композиции. В данном случае подобные стратегии, тесно связанные с модернистской эстетикой (Х. Л. Рей Вила, Б. Лобо, К. Орна, А. Кампанья, А. Дэненс и Р. Кент), порождают в восприятии зрителем образа анархиста достоинство, монументальность и величественность, а также ощущение восхождения или полета. С другой стороны, выделяется жест вытянутых, протянутых, распростертых рук в качестве знака призыва, восстания, экстаза и возвышения.

Очищение образа анархиста и его дальнейшее возвышение непосредственно отсылают к отожествлению анархиста с мифологическими образами. Об этом идет речь в третьем параграфе. В нем мы идентифицируем четыре основных иконографических направления. Во-первых, образ гиганта в рамках «гигантомахии», с помощью которой была адаптирована и актуализирована тема борьбы угнетенных с угнетателями в свете древнегреческого сюжета. Образ гиганта и образ рабочего-анархиста тесно связаны между собой в анархистской визуальной культуре. Примером этого являются представления не только народных персонажей (*Père Peinard* и *Tramontana*), но и фигур жреца Лаокоона, бога Гефеста и титана Кроноса. Во-вторых, мы затрагивали именно образ Кроноса и его переосмысление, в рамках которого этот титан лишается своих негативных интерпретаций (т. е. как аллегории отечества, государства, капитала и религии), превращаясь в аллегорию «очищающей силы» рабочей массы, находящейся в состоянии противодействия «грубой силе» врагов. В том же ряду Кронос-анархист как аллегория «социального очищения» принимает форму «подметальщика», сохраняя свои основные исторические атрибуты.

В-третьих, Геракл занимает первостепенное место в положительной трактовке образа анархиста. Подобная идентификация осуществляется посредством представления и переосмысления таких подвигов древнегреческого героя, как убийство «Лернейской Гидры» и «укрощение Критского быка», а также мотива «Геракл и Лихас» (А. Кановы). Геракл выполняет задачу «созидающего разрушения» в пользу социальной регенерации и, одновременно, он представляет собой носителя физической и моральной добродетели, побеждая силы зла. В-четвертых, титан Прометей является наиболее распространенным образом, с которым анархист

отождествляет себя. Развиваются два иконографические направления, с одной стороны, Прометей как носитель огня; а с другой, Прометей прикованный. Титан трактован не только как жертва некоего высшего авторитета (Зевса), но и как спаситель и избавитель человечества, что приближает его к образу Христа. Прометей становится по преимуществу образом героизма. В итоге можно сказать, что в этом параграфе было проанализировано графическое, музыкальное и литературное переосмысление аргентинского отечественного мифа «гаучо», приводящее к воплощению образа анархиста в виде гаучо, что делалось с целью добиться синтеза между интернациональной идеологией и локальной культурной традицией Аргентины, особенно традицией сельского происхождения.

В последнем параграфе была проанализирована трактовка образа анархиста в свете иудео-христианской традиции. Мы идентифицировали три направления. Во-первых, идентификация образа анархиста с образом Христа. В свете трудов основных теоретиков анархизма Христос представляет собой модель революционера или реформатора, который противостоит политическим и духовным авторитетам своего времени. В графике анархистской периодики представление Христа тесно связано с такими мотивами, как «Христос у колонны», «Пришествие Иисуса Христа», а прежде всего с «Распятием Иисуса Христа», посредством которого изображается мученичество рабочего и революционера. Во-вторых, образ и страдания св. Себастьяна способствуют представлению упорства и устойчивости анархиста в связи с государственной цензурой свободы слова и прессы. Анализ иконографии Себастьяна позволяет понимать не только корреспонденцию между религиозным мученичеством *посредством* стрел и политическим мученичеством *посредством* расстрела, но и процесс «преображения» анархиста в святого с помощью «мученического венца». Предыдущий атрибут также принимает форму «лаврового венка», что подчеркивает взаимосвязь и гибридизацию в анархистской графике (и в западноевропейской истории искусства) между Себастьяном и Аполлоном, что видно на примере графических представлений анархистского каталонского педагога Ф. Феррера. В-третьих, образ анархиста в связи с фигурами святого и Мессии был исследован в свете двух личностей, а именно Ф. Феррера и Равашоля, которые стали важной частью анархистской и всеобщей визуальной культуры начала XX в., уступая место своей собственной мифологизации. Важно отметить, что идентификация образа анархиста с образами иудео-христианской традиции имеет место, прежде всего, в странах католической традиции (Испания, Франция, Аргентина, США).

Наша реконструкция проливает свет на четыре основные направления в иконографической трактовке образа анархиста в печатной культуре рубежа XIX-XX вв. Вместе с тем наше исследование далеко не закончено. В этой главе не затрагивается женское измерение образа анархиста, которому посвящены немало открыток, фотографий и текстов. В связи с этим

следует упомянуть, что французский деятель анархизма Луиза Мишель (1830-1905) служит моделью для дальнейших графических представлений образа «анархистки». Более того, хотя в этой главе обсуждается взаимосвязь между анархистом и авангардным художником, подобный анализ требует отдельного параграфа. Предыдущие лакуны будут заполнены в дальнейших исследованиях, которые планируется провести на основе данной главы. В итоге, невозможно не отметить актуальность всех четырех направлений в панораме второй половины XX в. и начала XXI в. Данная глава знакомит нас не только с иконографическим развитием образа анархиста рубежа XIX-XX вв., но и с графическими и историческими источниками, на основе которых трактуется образ политического и художественного революционера в течение XX в. и, в значительной степени, в последние два десятилетия текущего века.

ГЛАВА 4. КОНЦЕПЦИЯ НАСИЛИЯ В ГРАФИКЕ АНАРХИСТСКОЙ ПЕЧАТНОЙ КУЛЬТУРЫ В АСПЕКТЕ ОБРАЗОВ ТОЛПЫ И БАРРИКАДЫ

4.1. Введение: проблема анархистского насилия на перекрестке разрушения и созидания

Апокалиптические видения М. А. Бакунина середины XIX в. служат прообразом концепции насилия как средства регенерации. Пожар, баррикада, толпа, взрыв, тотальная катастрофа являются повторяющимися образами мышления и миропонимания русского анархиста[711], представляясь ему в качестве средств, могущих быть использованными для социальной трансформации и обновления общества. Давая революционное толкование гегелевской диалектике молодой М. А. Бакунин под псевдонимом «Жюль Элизар» («Jules Elysard») пишет один из своих наиболее «трансцендентальных» текстов. Речь идет о публикации «Реакция в Германии» (1842). В конце этого текста дается формула, воздействовавшая не только на развитие концепции насилия в анархистском мировоззрении, но и на формирование художественного авангарда рубежа веков: «Дайте же нам довериться вечному духу, который только потому разрушает и уничтожает, что он есть неисчерпаемый и вечно созидающий источник всякой жизни. *Страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть!*»[712]. Разрушение, понимаемое как созидание, находит эстетический отклик себе в таком движении, как дадаизм. В связи с этим невозможно не вспомнить одного из его основателей – поэта Гуго Балля, являющегося автором книги, посвященной М. А. Бакунину[713]. Более того, немало анархистских периодических изданий в России, Европе и на американском континенте отражает формулу «творческого разрушения».

Остановимся на четырех примерах. Во-первых, в номере *Le Libertaire* от 16-23 марта 1901 г. французский анархист Фернан Деспре повторяет данную формулу в контексте критики мессианского импульса у современных ему анархистов. Говоря о необходимости преодолеть христианскую традицию, он утверждает: «Разрушать – это творить!» («Détruire, c'est créer!»)[714]. Во-вторых, в номере от 9 сентября 1918 г. московской газеты *Вольный голос труда* публикуется

---

[711] См. Carr E. H. Michael Bakunin.

[712] Бакунин М. А. Реакция в Германии: Очерк Француза // Избранные философские сочинения и письма / вступ. ст. Б. Ф. Пустарнакова. М.: Мысль, 1987. С. 226.

[713] Weir D. Anarchy & Culture. P. 231.

[714] Desprès F. Détruire, c'est créer // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, № 65. P. 5.

материал под названием «О певце творческого разрушения» – написанный в память о М. А. Бакунине текст, в котором идет речь о его революционных выступлениях и наследии[715]. В-третьих, между 1920 и 1922 гг. на обложке анархистского журнала *Волна*, издаваемого российскими эмигрантами в США, выделяется аллегорическая фигура, которая имеет либо эмблему, либо флаг, включающие в себя следующую фразу: «Дух разрушающий – дух созидающий» (илл. 238). В-четвертых, анархист Александер Беркман воспроизводит ту же самую формулу в основополагающем манифесте «Почему Взрыв?» («Why the Blast?»), опубликованном в номере газеты *The Blast* от 15 января 1916 г. По мнению А. Беркмана, разрушительный и созидающий жесты-действия совпадают в контексте анархистской деятельности, проводимой под девизом «взрыва», двойное состояние которого приводит к «регенерации»:

«Вы имеете в виду уничтожить? Вы имеете в виду строить? […] Мы имеем в виду оба момента: и разрушать, и строить. С социальной точки зрения, разрушение – это начало строительства […] Пришло время действовать. Настало время […] Итак, работаем и взрываем все препятствия на пути к Регенерации»[716].

Взрыв как средство регенерации материализуется в образе бомбы. С конца XIX в. концепция анархистского насилия была тесно связана с образом бомбы, которая, в свою очередь, была воспринята как типичный механизм анархистского терроризма. В эпоху Fin de Siècle бомба стала мостом между анархизмом и символизмом. Несколько часов спустя после теракта О. Вайяна против Палаты депутатов 9 декабря 1893 г. поэты Лоран Тайад и Стефан Малларме сделали по этому поводу свои декларации на банкете, организованном газетой *La Plume*. Первый из них прославил событие: «Кого волнует жертва, если акт насилия прекрасен. Кого волнует гибель смутных существований, если через нее самоутверждается личность!». Второй сформулировал вызывающее суждение: «Я не знаю другой бомбы, кроме книги», – фраза, которая будет дважды переформулирована им в последующих выступлениях[717]. Декларация С. Малларме акцентирует мифологизацию бомбы как плода интеллекта и творчества человека, сохраняющую свою силу в течение первой половины XX в. В середине XIX в. поэт Жозеф Дежак описал свою анархистскую утопию «Антропосфера» («L'humanisphère») как «расплавленную до 8º (градусов) сталь, воплощающую в себе всю молниеносность идеи» и как «самостоятельно ликвидирующийся снаряд, который я разбрасываю тысячами копий на асфальт цивилизованного

[715] О певце творческого разрушения // Вольный голос труда. 1918. № 3. С. 2.

[716] Berkman A. Why the Blast // The Blast. 1916. Vol. 1, № 1. P. 1.

[717] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion. P. 812.

мира»[718]. Книга, периодика и стихотворение, а также авангардная живопись («Девицы Авиньон» П. Пикассо, см. третью главу) выступают в качестве взрывчатых веществ.

Неслучайно анархистская периодика тоже представляла собой метафору бомбы. Между 1892 и 1893 гг. выходит в свет газета под названием *La Bomba* в Италии. Три десятилетия спустя 15 августа 1916 г. в офис *The Blast* приезжает полиция с целью поиска взрывоопасных предметов. Это событие было рассказано А. Беркманом следующим образом: «У меня был еще один вид взрывчатки в доме, который я настоятельно рекомендовал посетителям. Это был *ментальный динамит* в виде копий *The Blast*, анархистских брошюр и книг. Но налетчики не слишком заботились о таких “пробуждателях”»[719]. Действительно, в номере от 15 апреля 1916 г. периодику *The Blast* олицетворяет огромная взрывная масса, нацеленная против государства и его инструментов цензуры (илл. 239). Метафора «ментального динамита» А. Беркмана представляет собой своего рода опознавательный знак модернистских эстетик, являющихся наследником «провала политики анархизма» (описанного на примере анархо-индивидуализма)[720].

В портрете Ф. Ницше, сделанном художником-футуристом Карло Каррой для номера анархо-индивидуалистской газеты *La Rivolta* от 1 ноября 1910 г., появляется образ ментального снаряда (илл. 240), возникающего из ницшеанской максимы в книге «Ecce Homo» – «Я не человек, я динамит». В том же ряду находится и тот факт, что во время Первой мировой войны французские анархо-индивидуалисты (толкователи философии М. Штирнера и Ф. Ницше) рассматривали свою антиавторитарную критику как то, что автор Т. Папаниколас называет «мозговым восстанием»[721]. Согласно предыдущему представлению, социальная революция достигается путем не «насильственной массовой революции»[722] (на что рассчитывают анархо-коммунисты и анархо-синдикалисты), а путем «превращения человеческого интеллекта», уступающего место индивидуальному восстанию, которое, в свою очередь, является началом творческой свободы художественного авангарда[723].

В своей книге «Динамит: анархизм, модернизм, эстетика» (2002) К. Хэмильтон также идентифицирует метафору «ментальной бомбы» с образом анархиста-террориста на примере романов «Человек, который был четвергом» (1908) Г. К. Честертона и «Петербург» (1912-1913)

---

[718] Déjacque J. L'humanisphère. Bruxelles : Bibliothèque des "Temps nouveaux"-14, 1899. P. 7. «L’humanisphère» было впервые опубликовано в газете *Le libertaire : journal du mouvement social* (1858-61), издаваемой Ж. Дежаком в Нью-Йорке.

[719] Berkman A. A Raid and a Visit // The Blast. 1916. Vol. 1, № 17. P. 5. Мой курсив.

[720] См. первую главу. См. также: Weir D. Anarchy & Culture. P. 158.

[721] Papanikolas Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print. P. 227.

[722] Ibid. P. 240.

[723] Ibid. P. 228.

Андрея Белого[724]. Как считает автор, «ментальная бомба» происходит из кантианского понятия «возвышенного», которое исходит не столько от внешнего природного явления, сколько от разума судящего субъекта. Отсюда понятно, что автор рассматривает «анархистское возвышенное» в качестве «отца» «ядерного возвышенного», являющегося и результатом разрушительного потенциала человеческого разума, но на этот раз (и в отличие от первого) оно на службе современных государств, а не угнетенных[725]. Бомба как символ анархизма и атрибут мятежника тоже обусловливает представление образа анархиста на рубеже веков (см. третью главу). В то время, как образ бомбы в качестве «знака анархии»[726] и формулы анархистского насилия (бомба как возрождающий взрыв, перебрасывающий мост между разрушением и созиданием) широко обсуждался немалым числом авторов, проблема образа толпы в рамках анархизма, его прессы и графического искусства остается неисследованной.

Именно «толпой» является одна из образных формул анархистского насилия. Восставшие массы, подобно динамиту, внезапно взрываются на улице. Взрывная волна, порождаемая этим взрывом, чувствуется в криках, флагах и прокламациях. В начале XX в. толпа является, с одной стороны, криминальной и упадочнической: «я старался обманывать себя пустою надеждою на возможность остановить, укротить *опьянелую ярость разнуздавшейся толпы*»[727], – пишет М. А. Бакунин в середине XIX в. Несколько десятилетий спустя такие ученные, как Гюстав Лебон, Габриель Тард и Сципион Сигеле будут использовать аналогичный тон в своих трактатах по психологии масс. С другой стороны, толпа является обновляющей силой, «инструментом спасительного взрыва»[728]. Как для анархистов, особенно анархо-синдикалистов, так и для художников-футуристов, социальное очищение и возрождение тесно связаны с понятием насилия, которое достигает одного из его высших проявлений именно в образе толпы.

Как будет доказано в этой главе, образ толпы в анархистской печатной культуре воплощает в себе не только необходимость апокалиптической катастрофы, но и утопическую проекцию гармонического общества. Анализируя оба толкования, мы обнаруживаем метафоры, символы, аллегории и жесты, характеризующие формирование в контексте анархистской печатной культуры образа восставших масс, моделированного такими практиками, теориями и

---

[724] Hamilton C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics. P. 151.

[725] Ibid. P. 155.

[726] Ibid. P. 138.

[727] Бакунин М. А. № 547. — «Исповедь» // В Тюрьмах и Ссылке / под ред. и с прим. Ю. М. Стеклова // М. А. Бакунин: Собрание сочинений и писем 1828-1876 в 4 т. Т. 4. М.: Всесоюз. о-во политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1934-1935. С. 156. Мой курсив.

[728] Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Душа толпы. С. 155-156. О двойном состоянии толпы, см. интерпретацию автора.

стратегиями, как «секта», «авангард», «пролетарское насилие», «революционная гимнастика» и «всеобщая забастовка». Стоящий в том же ряду образ баррикады как символ сопротивления и жертвоприношения занимает первостепенное место в изучении концепции насилия и образа толпы в анархистском мировоззрении рубежа веков. Итак, в этой главе нами анализируется концепция анархистского насилия в аспекте особенностей образов толпы и баррикады в анархистской печатной культуре, с уделением особого внимания взаимосвязям анархизма и художественного авангарда.

Основными графическими источниками в этой главе являются, с одной стороны, анархистская периодика: *Revolutionary Almanac*, *Revolt*, *The Blast*, *Mother Earth*, *Волна* (США), *Le Libertaire*, *Le Père Peinard*, *La Sociale*, *L'Assiette au beurre*, *La Voix du Peuple* (Франция), *La Ajitación* (Чили), *Revolution*, *Freie Jugend*, *Junge Anarchisten* (Германия), *La Antorcha*, Еженедельное дополнение *La Protesta*, Двухнедельное дополнение *La Protesta* (Аргентина), *La Rivolta*, *La Barricata* (Италия), *Haro!* (Бельгия), *La Tramontana* и *Mujeres Libres* (Испания). А с другой, плакаты, памфлеты, коллажи, альбомы литографий, фотографии, сборники рисунков и гравюр. Помимо этого, исследования таких авторов, как писатель Элиас Канетти и искусствовед Е. А. Бобринская, а также анархистская утопическая литература поэта Жозефа Дежака и братьев Гординых не только служат теоретическим и литературным источником, но и предоставляют методологический инструментарий для данного анализа. Важно отметить, что в современном искусствоведении отсутствуют исследования по поставленной проблеме.

4.2. Трактовка образа толпы: социальное и эстетическое возрождение

4.2.1. Особенности толпы как метафоры в аспекте образа «массы-лавы»

В номере *Revolt* от 19 февраля 1916 г. публикуется стихотворение под названием «Рабочая масса» модернистского художника Макса Вебера (1881-1961). Поэтическая трактовка образа массы уходит своими корнями в ее сравнение или соотношение с такой разрушительной материей природы, как лава. Вместе с тем, данное толкование не относится к бунтарской способности рабочей массы; напротив, оно привязано к свойству неизбежного охлаждения «массы-лавы» («Lavamass») по причине отчуждающего воздействия рабочего дня на человека. В данном случае, метафора «массы-лавы» знакомит нас с неким бунтарским потенциалом толпы, остающемся в спящем состоянии. В этом смысле в стихотворении затрагивается не тема восстания масс, а тема их подчинения:

«6 утра […]

Рабочая масса двигается, двигается, двигается.

Черные массы машут, машут, машут, […]

Рабочая масса подобно лаве течет, […]

Лава бежит обратно.

Лава остывает.

Масса-лава двигается, двигается, двигается –

Лава бежит обратно,

7 вечера».[729]

Год спустя, тоже в контексте североамериканского анархизма, карикатурист Роберт Майнор пробуждает разрушительный, антагонистический импульс «черных масс», которые текут подобно лаве. На обложке для номера *The Blast* от 15 января 1917 г. Р. Майнор рисует плотную, темную массу, облик которой отсылает к компактной и аморфной, агрессивной и зловещей материи (илл. 241). Композиционно-пространственное решение опирается на вертикальную линию, посредством которой подобная масса перемещается с верхнего правого угла в нижний левый. Все напряжение и *плотность* состава сосредоточиваются на переднем плане, в котором идентифицируются несколько кулаков и жесты даваемых этими кулаками пинков, а также головы с открытым в крике ртом. Вместе с тем, индивид здесь не появляется, он исчезает в массе. Речь идет об абстрактной массе, о разрядке давно подавленного желания. В этой массе выделяются судорожные движения, насильственные жесты и разрушительная энергия, действующие подобно непрерывному перемещению вулканической лавы. Ушли в прошлое виселица и крест – символы авторитета, образ которого материализуется в фигуре, спасшейся от настоящей охоты на нее со стороны угнетенных.

«Толпа-лава» Р. Майнора действует быстро и координирует свой марш к определенной цели. «Жертва – это и цель, и точка наибольшей плотности: она связывает собою действия всей группы», – пишет Э. Канетти в связи с «преследующей массой»[730]. Следующей фазой подобной эйфорической, скоростной и примитивной толпы является «масса обращения». Последняя масса отвечает восстанию угнетенных против своих угнетателей («И вот настало время множеству овец обратиться против немногих волков»)[731]. Дословная репрезентация «массы обращения» появляется в номере *Le Libertaire* от 15-21 октября 1899 г. (илл. 242) под описанием: «… если овца разозлилась». В том же ряду стоит тот факт, что анархистским периодическим изданием, в

[729] Weber M. The Workmass // Revolt. 1916. Vol. 1, № 7. P. 5. Мой курсив.

[730] Канетти Э. Масса и власть / пер. с нем. Л. Г. Ионина. М.: АСТ, 2015. С. 66-67.

[731] Там же. С. 78.

котором иконография «массы обращения» развивается с наибольшей интенсивностью является *Le Père Peinard*. Об этом свидетельствуют номера от 19 октября 1890 г. (илл. 243), 24-31 января 1892 г., (илл. 244), 6-13 марта 1892 г., в котором повторяется образ «черной толпы» (илл. 245), 27 марта-3 апреля 1892 г. (илл. 246), 5-12 сентября 1897 г. (илл. 247), 19-26 сентября 1897 г. (илл. 248) и 14-21 января 1900 г. (илл. 249). Преобладание «массы обращения» в *Le Père Peinard* объясняется сатирическим и насильственным тоном самой газеты, в которой выделяются народный язык, вводимый в виде жаргона, и открытый призыв к прямому действию[732]. «Разрядка» «массы обращения» отвечает «совместному освобождению от жал»[733] (от «жал приказов»), свойственному контексту революций[734]. То, что в стихотворении М. Вебера оставалось спящей силой, в иллюстрациях Р. Майнора и *Le Père Peinard* внезапно пробуждается.

В своей анархистской утопии «Антропосфера» (1958-59) Ж. Дежак рассматривает толпу как носитель восставшей силы угнетенного против тирана: «Знайте, в наши дни всё дело заключается в том, что находящиеся под железным ярмом, под наносным оцепенением массы состоят из *черного пороха*[735]; мыслители, точно волокна, являются его капсулами. Потому не опасно ли давить свободу на фронтах *темной толпы*?»[736]. Следует выделить два момента относительно цитаты французского поэта. С одной стороны, это эквивалентность толпы и дымного пороха; а с другой, понятие «темной толпы», напоминающей «черные массы» М. Вебера. Понятие «черной толпы» затрагивает и Е. А. Бобринская, которая посредством этого понятия идентифицирует толпу, которой свойственно две основных особенности, а именно «бесформенность» и «неразличимость»[737]. Как считает русский искусствовед, данная толпа не только популяризовалась как «оружие критики» общества под «аурой ужаса», но и по сути может иметь двойное представление – «гомогенное» и «гетерогенное»[738]. К последнему регистру принадлежит иллюстрация Р. Майнора для *The Blast*, в которой индивид теряется, исчезает в «энтропийном эффекте толп», которые его разрушают, поглощают[739].

В художественной литературе рубежа веков «темная толпа» в связи с анархизмом появляется и в романе «Человек, который был Четвергом» Г. К. Честертона (1908). Автор

---

[732] См. Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

[733] Канетти Э. Масса и власть. С. 402.

[734] «Революционную ситуацию можно рассматривать как ситуацию такого обращения». Там же. С. 79.

[735] «Черный порох» – это взрывчатое вещество, предшественник динамита.

[736] Déjacque J. L'humanisphère. P. 7. Курсив мой [В. С.].

[737] Бобринская Е. А. Ужасное зрелище // Душа толпы. С. 181.

[738] Там же. С. 181-182.

[739] Там же. С. 184.

описывает движение в ландшафте «черного пятна», напоминающего «орды Аттилы»[740]. Речь идет о «преследующей массе»: «Во всю длину набережной ревел и волновался темный поток людей; и даже там, где гневные лица не мелькали в свете факелов, было видно, что сами силуэты дышат общей, организованной ненавистью. Не оставалось сомнений, что люди неведомо почему отвергли наших путников. / Человека два-три, казавшиеся издали темными и маленькими, как обезьяны, спрыгнули с парапета на берег. Громко крича и увязая в песке, они двинулись вперед и зашлепали по мелкой водице. Потом спрыгнули и другие – *темная масса перелилась через край, словно черная патока*»[741].

Об опыте толпы пишет также М. А. Бакунин: «Это был пир без начала и без конца; тут я видел всех и никого не видел, потому что все терялись в одной *гуляющей бесчисленной толпе*; говорил со всеми и не помнил, ни что им говорил, ни что мне говорили, потому что на каждом шагу *новые предметы, новые приключения, новые известия*»[742]. Очищающий потенциал «черной толпы», объединяющей в себе «преследующую массу» и «массу обращения», открывает путь к новому, неизвестному и желаемому. В иллюстрации к заголовку *La Ajitación* (илл. 250), сделанной чилийским модернистским живописцем Бенито Реболледо, отмечается, что после повешения пары религиозных фигур, «масса обращения» двигается к новому горизонту. Их ждет яркое солнце, лучи которого превращают людей в переплетенные друг с другом тени. Из этой толпы появляются топоры, палки, молотки, факелы и знамя. Наряду с солнцем предыдущие атрибуты отсылают нас к действиям разрушения и возрождения. Мир возрождается перед взором толпы. Восходящее солнце – это вестник очищенного мира.

В немецком контексте тоже появляется «темная масса», находящаяся на полпути между преступным действием и социально-политическим искуплением. В январском номере от 1913 г. газеты *Revolution* мы обнаруживаем одноименную литографию Рихарда Зевальда (1889-1976) (илл. 251). Строго организованный расстрельный взвод открывает огонь по аморфной и неорганизованной массе индивидов-демонстраторов, сгруппированных под флагом – «Свобода» («Freiheit»). Человеческий состав этой массы выражается во включении смутных намеков: белые точки в виде анонимных лиц, стоящие и лежащие тела, находящиеся в жизненном экстазе или в погребальном покое. Подобное «не-изображение»[743] обязательно неоднозначно. Трактовка образа «темной толпы» опирается на предыдущую двусмысленность («живое или мертвое,

[740] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. P. 161-163.

[741] Ibid. P. 174. Мой курсив.

[742] Бакунин М А. № 547. — «Исповедь» // В Тюрьмах и Ссылке. С. 122. Мой курсив.

[743] Бобринская Е. А. Ужасное зрелище // Душа толпы. С. 183.

человеческое или нечеловеческое»)[744], которая интенсифицируется и расширяется на примере «масс бегства»[745], склонных к панике, провоцирующих следы, руины, изувеченные тела, жертвы. После расстрела происходит массовое бегство. На заднем плане ксилографии «Революция» («Revolution») мы видим индивидов, отделенных от толпы, лежащих убитых конной полицией. Массовым бегством является тема и линогравюры «Бронеавтомобиль» («L'automitrailleuse», 1919) Альберта Дэненса (илл. 252), принадлежащей к серии «Альбом 20 лино-памфлетов» (1929, см. вторую главу). И Р. Зевальд, и А. Дэненс рисуют имманентное рассеивание, агонию, смерть и исчезание толпы, направляемой как прогрессивным импульсом силы и витальности, так и регрессивным импульсом страха и смерти, свойственными революции.

Несмотря на то, что толпа, нарисованная Р. Майнором, живет в аллегорическом сельском ландшафте, образ толпы обычно изображается в реальных или воображаемых городских ландшафтах. В вышеназванном графическом листе модернистского художника Р. Зевальда автор знакомит нас с городом, состоящим из мягкой, изгибающейся архитектуры, порождающей ощущение неизбежного коллапса. У толпы есть подлинный обжигающий эффект, присущий метафоре «массы-лавы». Данный эффект в архитектуре материализуется с большей интенсивностью в иллюстрации «Дорога свободна!» («Strasse frei!») малоизвестного немецкого художника Поля Эйкмайера (1890-1962) для 9-ого номера от 1924 г. *Freie Jugend*[746] (илл. 253). Современный схематичный город уступает место народной демонстрации, функционирующей в качестве стихийного бедствия. Вдаль открывается маленькая, треугольная трещина, посредством которой масса извергается под знаком «классовой борьбы». В этом смысле, метафора «массы-лавы» или «толпы-вулкана» обретает смысл на фоне «темной толпы» П. Эйкмайера, являющейся, согласно описанию изображения, «пролетариатом, выступающим за его требования»[747]. Кроме включения знамен (атрибута пролетарской толпы), следует выделить однородную визуальную трактовку силуэтов индивидов[748], усиливающую ритм и направление восходящей массы. Восходящее направление является, в свою очередь, намеком на анархистское восстание:

---

[744] Там же. С. 192.

[745] Канетти Э. Масса и власть. С. 71.

[746] Литография взята из папки рисунков Поля Эйкмайера «Мы обвиняем…» («Wir klagen an...»), опубликованной в том же году 1924 под руководством анархо-пацифиста Эрнста Фридриха – редактора газеты *Freie Jugend*. Eickmeier P. Wir klagen an... (Mappe). Berlin: Arbeiter-Kunst, 1924.

[747] Wir klagen an... // Freie Jugend. 1924. Vol. 6, № 9. S. 8.

[748] Речь идет об «однородном» регистре темной толпы в отличие от «гетерогенного» регистра картины Р. Майнора. Бобринская Е. А. Ужасное зрелище // Душа толпы. С. 182.

«Олигархическая Цивилизация должна будет *уступить место восходящему маршу* Социальной Анархии»[749], – утверждает Ж. Дежак.

4.2.2. Проблема представления «витальной толпы»: огонь, анархия и авторитет

Анализ особенностей образа лавы как метафоры толпы приводит к размышлению о новой метафоре, связанной с образом вулкана. Образ «толпы-вулкана», служащий в качестве средства для достижения социальной революции масс, является темой плаката «Революция» («Révolution», 1906) Ж.-Ф. Гранжуана (илл. 254). Французский художник изображает рабочую массу, забирающуюся на гору, на вершине которой мы видим падение флага Французской Республики, возвышающегося на пьедестале. На вершине горы извергаются страсти пролетариата, уничтожающего государство. Можно утверждать, что Ж.-Ф. Гранжуан создает образ «мифа всеобщей забастовки» (Жорж Сорель), который обсудим ниже, в следующем параграфе этой главы. Толпа с палками, молотами и пиками поднимается вверх решительно и героически. Человеческий вулкан спешит извергнуться. На переднем плане мы идентифицируем и различаем формы, лица и жесты индивидов. На дальних планах толпа становится более однородной, абстрактной: силуэты повторяются, появляются и исчезают в зависимости от складок холма. На дальних планах маленькие светлые точки вместо людей танцуют подобно факелам на большом черном пятне. Помимо этого, небольшие черные силуэты проецируются на освещенные пространства, намекая своей формой на контуры голов или рук. Мятежник – это человеческий факел, некое «прометейское» существо. Эффект этой ночной сцены близок к мерцанию, к вспышке. Толпа потрескивает как пожар. Образ толпы воплощается в одной из ее символических форм, а именно в форме «огня»[750].

Истолкование восхождения рабочих-факелов опирается и на его ритуальное измерение. Гипнотический эффект композиции напоминает танец огня индийского народа Навахо: «Они танцуют огонь, они становятся огнем. Их движения напоминают движения огня… Для позднейших людей живой огонь, в который перевоплощаются навахо, стал просто символом массы»[751]. Малоизвестный художник-график Эмиль Лиодель, стиль которого можно назвать экспрессионистским, разрабатывает проблему взаимосвязи толпы и огня в двух линогравюрах

[749] Déjacque J. L'humanisphère. P. 189. Мой курсив.

[750] Канетти Э. Масса и власть. С. 101.

[751] Там же. С. 105.

под названием «Солнцестояние-Поворот на запад» («Sonnenwende-Westenwende»), опубликованных в периодических изданиях *Junge Anarchisten* (1925) (илл. 255) и *Freie Jugend* (1923) (илл. 256). В первой гравюре мы обнаруживаем нудистов, сгруппировавших вокруг большого костра посреди леса. Сцена вызывает в памяти практики натуризма и нудизма, распространенные в немецком анархистском контексте рубежа веков («Культура свободного тела» / «Freikörperkultur», см. третью главу). Во второй гравюре ряд танцующих силуэтов поднимают руки, привязанные друг к другу, перед торжественным солнцем, в котором виднеется сломанная винтовка – символ антимилитаристской победы. Большим костром и солнцем являются восходящие огни, освещающие созерцающие или танцующие тела. Огонь их моделирует и объединяет, «заражает» своими собственными формами и ритмами.

Огонь создает массу вне себя. Воздетые руки отражают солнечные вспышки, тела танцуют под их мелодию. Индивид становится пламенем, его тело приобретает ясность, контур, оно отделяется от других, но остается частью толпы. Такая особенность воплощается в ксилографии художницы Инеса Ветцеля[752] (1878-1940), воспроизводимой в *Freie Jugend* (илл. 257). Из черного солнца, служащего точкой схода, возникает толпа, которая перемещается по улице в первый план изображения. По мере продвижения вперед аморфной толпы индивиды, составляющие ее, приобретают форму, когерентность: одежда, жесты и черты лиц становятся явственными. Внешний источник света, установленный в месте нахождения зрителя, освещает «темную толпу» извне. Самая напряженная часть композиции находится на переднем плане, в котором выделяется человеческая фигура, расположенная в центре, ее руки воздеты к небу. Жесты сопровождающих ее фигур в той или иной форме направляют наш взгляд на центр, на «разрядку» вверх. Жестикуляция центральной фигуры повторяет уже обсуждавшиеся выше витальные движения тела анархиста (см. третью главу). Тенденция к гомогенизации (стандартизации) и поглощению индивида «темной толпой» превращается в тенденцию к возвышению индивида, руки которого поднимаются как пламя. Если черное солнце не умеет осветить композицию, то следует вообразить большой костер за пределами картины, из вне ее, к которому двигается масса. Неслучайно такие общественные события, запланированные газетой *Freie Jugend*, как публичные выступления ее редактора – анархо-пацифиста Эрнста Фридриха и других авторов, анонсировались в газете в сопровождении образа костра (илл. 258).

Выше указанное знакомит нас с толпой, преодолевшей свой разрушительный, зловещий и регрессивный импульс. Она становится метафорой витальности, а также пространством для плодотворных встреч, диалогов и обучений. То, что можно назвать «витальной толпой»,

---

[752] Инес Ветцель тоже проиллюстрировала авангардный журнал *Die Aktion*. См.: https://www.moma.org/artists/41166?=undefined&page=&direction= (дата обращения: 04.12.2021).

представляет собой восходящую и трансцендентальную толпу, извержение которой является началом эры социальной справедливости, возвышения индивида в массе и возникновения массы как объединения свободных индивидов. Вертикальная разрядка энергии данной толпы способствует ускользанию от мимолетности и неизбежного угасания огня и массы под воздействием энтропийной фатальности[753]. Лишь вмешательство таких внешних сил, как полицейская репрессия, приводит к дестабилизации, рассеиванию гармонии и порядка этой толпы. «Анархия – это здоровье толп»[754], – пишет Ж. Дежак относительно гармонии масс, основанной не на принципе авторитета, а на принципе свободы:

«в толпе, столь многочисленной, как никогда ни на каком празднике, не было ни жандармов, ни блюстителей порядка; передвигаться было безопасно; каждый, так сказать, был сам себе жандармом. Что ж! Доводилось ли наблюдать больший порядок, чем в этом беспорядке? Кого затоптали? Никого. Движение на дороге оставалось непрерывным. Всё упиралось в то, кто кого защищает. Толпа скученно текла по бульварам и улицам так же естественно, как кровь бежит по венам в теле здорового человека. Человеку в толпе становится плохо из-за его же болезни; в социуме недугом являются полиция и вооруженные силы: *тогда болезнь носит имя авторитета*.»[755]

«Витальная толпа» действует в качестве прообраза идеального анархистского общества. Подобное общество основывается на взаимопомощи, возвышении индивида, достижении личного и коллективного благополучия, а также на свободе как организационной парадигме. В том же смысловом ряду находится представление о «Республике» П.-Ж. Прудона, основанной на идее «позитивной анархии»[756], в рамках которой свобода не связана с иерархическими отношениями. Таким образом, каждый человек – это участник и творец судьбы «Республики». Каждый гражданин, будучи свободным от «суеверий, предрассудков, софизмов, коммерции, авторитета», «царствует и управляет»[757]. В конце своей книги «Решения социальной проблемы» (1848) П.-Ж. Прудон утверждает: «… свобода не дочь порядка, а МАТЬ порядка»[758]. Данная фраза является источником одного из наиболее распространенных лозунгов анархизма со второй

---

[753] Канетти Э. Масса и власть.

[754] Déjacque J. L'humanisphère. P. 142.

[755] Ibid. P. 141-142. Мой курсив.

[756] Proudhon P.-J. Solution du problème social. Paris: Pilhes, Éditeur, 1848. P. 119. В этой книге П.-Ж. Прудон, как и Дежак, отсылают читателя к революции 24 февраля 1848 г.

[757] Ibid. P. 119.

[758] Ibid.

половины XIX в. по сей день, а именно – «Анархия — это мать порядка»[759]. Анархистская свобода как формула безвластного порядка, справедливости и социальной гармонии, является темой одной из ключевых работ Поля Синяка под названием «Во время гармонии (Золотой век не в прошлом, а в будущем)» («Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir», 1893-1895).

Важно отметить, что первоначальное название монументальной картины П. Синьяка было «Во время анархии»[760], его автор заменил из-за антианархистских репрессий конца XIX в. во Франции. Наше внимание сосредоточивается на том, что ближайшим эквивалентом, который художник нашел для понятия «анархии», была «гармония». Под влиянием социальных и научных принципов анархо-коммунизма во главе с географами П. А. Кропоткиным и Э. Реклю, а также философии редактора Ж. Грава, П. Синьяк рассматривает формулы и методы пуантилизма как средства для воплощения анархистских политических ценностей в эстетических ценностях: «Справедливость в социологии – то же, что гармония в искусстве»[761], – утверждал художник. Такие искусствоведы, как Д. Егберт и Р. Рослак, считают, что композиция поверхности пуантилистских картин «похожа по конфигурации на неиерархическое, социально когерентное и гармоничное анархистское общество будущего». В этом смысле каждая точка/мазок выступает в виде независимого единства, соприкасающегося с другими единствами, которые, в свою очередь, не теряют свой «своеобразный, сдержанный характер»[762]. Отсюда возникает гармоничная, равноправная целостность, составляющие части которой дополняют и гармонизируют друг друга. П. Синьяк рисует прообраз идеального анархистского общества не в буквальном смысле, а в материальном смысле, то есть посредством самого процесса формообразования живописного пространства. Обсуждаемое изображение было им создано между 1895 и 1896 гг. в виде цветной литографии, предназначенной для журнала *Les Temps*

---

[759] А. Беркман вернется к формуле П.-Ж. Прудона: «Таким образом, анархия не означает беспорядок и хаос, как вы думали раньше. Напротив, это полная противоположность этому; это означает отсутствие правительства, т. е. свободу и вольность. Беспорядок – это дитя авторитета и принуждения. Свобода – это мать порядка». Berkman A. A.B.C. of anarchism. London: Freedom press, 1977. P. 8.

[760] Brion K. Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s // RIHA journal. 2012. Special Issue "New Directions in Neo-Impressionism". s.p. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69909 (дата обращения: 04.05.2020).

[761] Цит. по: Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 479.

[762] Roslak R. The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73, № 3. P. 383-4.

nouveaux, издаваемого Ж. Гравом – другом художника. Однако, литография не была опубликована[763] (илл. 259).

Проблемой диалектического соотношения между понятиями «анархии» и «авторитета», «свободы» и «приказа» является тема обсуждения в номере *Le Libertaire* от 6-9 марта 1901 г. Автор Монар ставит в оппозицию «порядок» и «анархию», анализируя первый как знак угнетателей, а следовательно, как проявление «паразитизма», а вторую как знак угнетенных, являющуюся «самой сущностью творения», предшествующей любой идее правления, государства[764]. Автор знакомит нас с определениями обеих понятий, которые дополняют наше обсуждение «витальной толпы» и открывают путь к проблеме «порядка» в толпе. С одной стороны, «анархия: это жизнь, это постоянный прогресс. Это человек в здравии, в радости, полный сил и жизненных соков, плодотворно трудящийся на благо себе и другим, братающийся и борющийся против катаклизмов, чтобы обеспечить свою безопасность, как личную свободу… Анархия: это истина, это справедливость, это... свобода». А с другой, «порядок суть регулирование; это накопление богатств исключительно в интересах тех, кто удерживает эти богатства и становится их приспешником или вовсе слугой под опекой слабых правительств, предателей настолько, насколько и преступников»[765].

В отличие от анархистской свободы, в толпе авторитет провоцирует панику, иерархию, дисциплину, неподвижность, искусственность. Об этом размышляют Е. А. Бобринская и Э. Канетти. Приказ выделяется как объединяющий элемент множества, которое отвечает первобытному ужасу человека и животного, а именно страху смерти и наказания. Приказ опирается на гегельянскую диалектику «хозяина» и «раба».[766] Для обоих авторов армия – это один из контекстов, в котором наиболее ярко проявляется искусственная и подчиненная организация масс. В первые десятилетия XX в., в рамках довоенного и послевоенного контекста, Е. А. Бобринская выделяет процесс возникновения толпы в качестве «живой машины»[767], в которой регулируются ее страсти и темнота в поиске «эстетизации», «нового образа целостности, гармонии и рациональной организации»[768]. На этом фоне, стратегии организации армии, особенно когда речь идет о военном параде, предвидят конфигурацию идеального общества, основанного на «бюрократических, механических связях, на формальной иерархии и безличной

[763] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 289.

[764] Monard. L'Ordre et L'Anarchie // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, № 74. P. 1.

[765] Ibid. P. 2.

[766] Канетти Э. Масса и власть.

[767] Бобринская Е. А. Толпа: орнамент и ритм // Душа толпы. С. 237.

[768] Там же.

функциональности»[769]. Представление подобных «живых машин» в графике анархистской периодики служило критикой авторитарных моделей социального формообразования.

В номере *La Protesta* от 15 мая 1930 г. воспроизводился графический лист авангардного испанского художника Элиоса Гомеса под названием «Солдат» («El Soldado») (илл. 260). Эстамп входит в собрание рисунков «Дни гнева» («Días de Ira»)[770], созданную Э. Гомесом во время его ссылки в Берлине в 1930 г.[771] Изображение, стилистика которого уходит своими корнями в кубизм и конструктивизм, посвящено образу военного парада. Солдаты, следующие один за другим, подобны иератическим и параллельным колоннам. Жесткий ритм этих геометрических форм приводит к формированию единого существа, действующего под воздействием одного и того же физического и психологического импульса[772]. Художник акцентирует автоматизацию тела и сознания военной толпы в своем сопровождающем графический образ стихотворении: «Солдат / в тени / потерял сердце. / Военное повиновение, / убегает от света / его унифицированное сознание» (илл. 261). В этом случае ритм является визуальной формулой, выражающей повиновение и подчинение сознания и тела под игом приказа. Воздействие приказа на множество присутствующих провоцирует рождение «*ритмической* или *вздрагивающей* массы»[773], образ которой повторяется в еще двух эстампах «Дней гнева».

В обоих случаях мы обнаруживаем «сомнамбулизм» и «гипноз»[774] как состояния индивида в толпе, на примере представления двух отчужденных существ, а именно «идиота» и «пьяницы». С одной стороны, художник-график рисует религиозный парад, в котором «идиотизированный народ» отказывается от жизни и бунта (илл. 262); а с другой, парад «соматенов»[775], состоящий из «пьяных убийц» (илл. 263), тесно связанных с испанской церковью. В обоих случаях мы обнаруживаем существ, склонных к влиянию военного и религиозного приказа, склонных к «внушению» и «сомнамбулизму», к ритмической

---

[769] Там же. С. 241.

[770] Gómez H. Días de Ira / intr. R. Rolland. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. Об этом произведении и его авторе, см. González Barrios L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras // Neophilologus. 2019. № 103. P. 365-379.

[771] Bibliografía: Helios Gómez – “Días de Ira” // La Protesta: supl. quinc. 1930. Vol. 9, № 327. P. 63.

[772] «Ритмическая сила напоминает также особую коллективную энергию, которая действует в толпах, превращая множество людей в одно существо. Кроме того, ритм оказывается инструментом, позволяющим связать психическое и физическое, работать одновременно с телом и с сознанием». Бобринская Е. А. Толпа: орнамент и ритм // Душа толпы. С. 250.

[773] Канетти Э. Масса и власть. С. 243.

[774] В следующем параграфе обсуждается этот аспект.

[775] Каталонская параполициальная организация, возникшая во времена диктаторских режимов Примо де Ривера и Франсиско Франко.

автоматизации на основе жесткой геометрии, формы которой множатся на фоне искусственного абстрактного пространства, в котором проходят данные парады. Упрощенные версии эстампов «Солдат» и «Соматены» Э. Гомеса также воспроизводились в номере аргентинской анархистской газеты *La Antorcha* от 9 декабря 1932 г.

В связи с проблемой «эстетизации» несвободного танца толпы посредством ее искусственного формообразования на основе военного, государственного, религиозного и даже научного приказа, невозможно не вспомнить фрагмент романа «Мы», в котором Е. И. Замятин затрагивает идеал «несвободного движения» на фоне авторитарного режима «Единого Государства»: «Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем. / И дальше сам с собою: почему красиво? Почему танец красив? Ответ: потому что это несвободное движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку, и мы в теперешней нашей жизни — только сознательно...»[776].

4.2.3. «Толпа-вулкан»: модернистские эстетики и социальная революция

Возвращаясь к «толпе-вулкану», следует назвать одно из самых ярких воплощений этой метафоры в качестве средства для достижения социальной революции. Речь идет об иллюстрации к обложке *Mother Earth* для июльского номера от 1914 г. Автор – модернистский художник Адольф Вольф (1883-1944) бельгийского происхождения, проживающий в Нью-Юрке[777]. А. Вольф принял участие в упомянутом выпуске, посвященном мученикам Лексингтон-авеню, 1626. 4 июля 1914 г. в 9:16 часов в квартире Луизы Бергер взорвался груз динамита. Динамит предназначался для покушения на Рокфеллера за день до трагедии. Мученики – Артур Кэрон, Карл Хансон и Чарльз Берг, а также Мари Чавес – студентка «Школы Феррера». Более того, двадцать человек были ранены[778]. 6 июля А. Беркман созвал публичную демонстрацию во имя новых мучеников, которая продолжила бы генеалогическую линию Хеймаркет, но демонстрация

[776] Замятин Е. И. Мы (Русская антиутопия). М.: Издательство Родина, 2020. С. 32.

[777] А. Вольф ведет художественный класс в «Школе Феррера». О А. Вольфе в «Школе Феррера», см.: Avrich P. The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States. Princenton: Princenton University Press, 1980.

[778] Avrich P., Avrich K. The Inside Story of Some Explosions // Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 214-236.

была подавлена полицией, которая задержала трупы анархистов вплоть до 8 июля[779]. Утром 8 июля тела были вывезены из морга анархистской комиссией, которая их уложила в два гроба для последующего перемещения в крематорий. Похоронный марш сопровождался революционными песнопениями[780].

11 июля на Юнион-сквер состоялась массовая демонстрация (около 19000 человек, согласно сведениям журнала *Mother Earth*) в поддержку мучеников. На демонстрации, помимо толпы, выделялась одна из цветочных композиций пирамидальной формы с надписью: «Кэрон, Хансон и Берг – солдаты революции»[781] (илл. 264). Подобная пирамидальная форма повторяется и в композиционном решении скульптуры и графических листов, которые А. Вольф посвятил своим умершим товарищам. Неслучайно этот скульптор играл важную роль в процессе мифологизации новых мучеников в уже названном журнале *Mother Earth*[782], для которого он не только сделал иллюстрацию к обложке, но и написал стихотворение под названием «Нашим мертвым мученикам». В нем отмечается гармоничное сочетание воспеваемого мученичества с христианским и мистическая аура, присущие рассматривавшейся выше трактовке образа анархиста в аспекте мартирологии:

«Гигантский зверь, чье имя невежество
и весь его выводок плюющихся ядом
детенышей хором шипят и воют в адском ликовании
по смерти наших мучеников-товарищей.
Но может ли в этом мире быть больше славы,
чем быть ненавидимым силами тьмы?
Быть неправильно понятым и распятым
всегда было судьбой тех, кто сражался
в борьбе света против сил тьмы.
Вы, полчища мошенников и дураков, придет день,
когда ваши потомки, стыдясь называть вас родителями,
воздвигнут *памятник* этим людям,
над чьими истерзанными останками вы глумитесь и злорадствуете»[783].

---

[779] Suppression of the funeral by the police // Mother Earth. 1914. Vol. 9, № 5. P. 134.

[780] The Cremation // Mother Earth. P. 134-136.

[781] The Union Square Demonstration // Mother Earth. P. 137.

[782] А. Беркман был редактором *Mother Earth* с 1908 по 1915 г.

[783] Wolff A. To our martyred dead // Mother Earth. 1914. Vol. 9, № 5. P. 129. Мой курсив.

«Памятник» был сделан самим А. Вольфом в форме бронзовой погребальной урны в виде пирамиды с кулаком на вершине и надписью: «Убитые / июль 4 / 1914 / Кэрон, Хансон, Берг». Эта же урна – но наложенная на карту США – служит моделью для иллюстрации обложки *Mother Earth* (илл. 265). Погребальная скульптура, покоящаяся на «небольшом красно-черном драпированном стенде»[784], была выставлена после демонстрации 12 июля в саду офиса *Mother Earth* вместе с плакатами, использованными на демонстрации. Несколько дней спустя урна была перемещена в «Школу Феррера»[785].

Наше внимание должно быть уделено трем интерпретациям, предложенным самим художником. Выделяется та, которая связана с образом вулкана как источника социального возрождения: «Третье предположение – это гора в процессе извержения, грубый, бесформенный, суровый кулак, указывающий на лаву человеческого негодования, которая извергнется и принесет разрушение вулкану, породившему ее»[786]. Кулак в виде человеческой лавы дополняет первую интерпретацию автора, в которой кулак символизирует «социальную революцию» подчиненных «масс», находящихся на базе пирамиды. Подобно плакату Ж.-Ф. Гранжуана (илл. 254), у А. Вольфа пробуждение и извержение масс приводят к «разрушению» социальной системы[787]. Актуальность этой метафоры не уменьшалась в творчестве Вольфа ни с годами, ни с переходом художника-скульптора к национализму и коммунизму[788]. Тринадцать лет спустя в 1927 г. А. Вольф повторил образ погребальной урны по случаю похорон мучеников Николы Сакко и Бартоломео Ванцетти, чьи казни на электрическом стуле всколыхнули страсти анархистов по всей планете. В этой вариации написано: «САККО / ВАНЦЕТТИ / МУЧЕНИКИ/ АМЕРИКАНСКОЙ ПЛУТОКРАТИИ / 23 АВГУСТА 1927», и их посмертные маски помещены в каждой крайней части цветочной композиции. Ее фотографическое воспроизведение было опубликовано в октябрьском номере коммунистической газеты *The Labor Defender* за 1927 г. (илл. 266). Эта фотография дает представление о потерянной версии ранней погребальной урны 1914 г.

Погребальная скульптура А. Вольфа знакомит нас с выше рассмотренными формулами и стратегиями работ Р. Майнора, Э. Лиоделя, И. Ветцеля, Р. Зевальда, П. Эйкмайера и Ж.-Ф. Гранжуана. Примером их являются 1) восстание угнетенных против угнетателей, 2) образ толпы

---

[784] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155.

[785] См.: Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman.

[786] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155.

[787] Ibid.

[788] Naumann F., Avrich, P. Adolf Wolff: ‘Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist’ // The Art Bulletin. 1985. Vol. 67, № 3. P. 496.

как стихийного бедствия, 3) восходящее и трансцендентальное направление (вектор) революционных масс, а также 4) их разрушительный и возрождающий импульс. Предыдущие моменты представляют собой составляющие элементы мифологизации образа толпы в анархистской визуальной культуре рубежа веков. Вместе с тем, работа А. Вольфа отсылает нас к дополнительным смысловым моментам. В то время как в творчестве остальных авторов толпа материализуется (в символическом и метафорическом смысле) в образе огня, лавы и вулкана на основе органического, бесформенного визуального решения, свойственного «темной массе», или на основе фигуративной репрезентации («витальная толпа»), только А. Вольф трактует толпу посредством чисто геометрической и абстрактной формы, а именно пирамиды. «Толпа-пирамида» действует в качестве толпы без людей. Собственно говоря, мы перед «невидимой массой», состоящей из духов тех, кто умер в бою[789].

Вышесказанное отвечает двум измерениям творчества художника. С одной стороны, это идея монументальности. Следует вспомнить, что большинство скульптурных работ А. Вольфа являются макетами общественных памятников на службе социальной и политической борьбы[790]. Среди них выделяются «Храм солидарности» («Temple of Solidarity», 1914) и «Бельгия» («Belgium»), высота которых могла бы равняться «высоте Статуи Свободы»[791]. Похоронная урна не исключение. Художник планировал ее перестроить как памятник большого масштаба: «Вольф выдвинул идею мавзолея, в котором должен покоиться прах *тех, кто погиб в войне за свободу*»[792]. Название этого памятника было бы «Пантеон Социальной Революции» («Pantheon of the Social Revolution»)[793]. Апокалиптическая и мессианская аура данного мавзолея в виде символического вулкана провоцировала бы эффектную и непрерывную экспансию витальной энергии и гипнотической власти, свойственных мученикам, в массы. Невозможно не вспомнить рассказ историка П. Эврича о силе внушения такой маленькой урны, расположенной в саду офиса *Mother Earth*. Благодаря ее «гипнотическому воздействию»[794] урна увековечила себя в памяти посетителей. Мавзолей – это тоже оружие массовой анархистской пропаганды, а извержение вулкана – аллегория ее экспансии. Этот памятник, как и другие проекты, не был реализован.

С другой стороны, это проблема эстетических влияний. «Толпа-пирамида» А. Вольфа отличается тем, что ее стилистика не совпадает с экспрессионизмом. Трактовка погребальной

---

[789] Канетти Э. Масса и власть. С. 58.

[790] Naumann F., Avrich P. Adolf Wolff: ‘Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist’. P. 490.

[791] Цит. по: Antliff A. Cosmism or Amorphism // Anarchist Modernism. P. 53-72.

[792] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155. Мой курсив.

[793] Ibid. P. 169.

[794] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 236.

урны отвечает не только европейским модернистским тенденциям, таким, как кубизм и творчество Бранкузи, но и местной тенденции материалистической эстетики под названием «космизм», задуманной анархистским критиком искусства Джоном Вайщзелем[795]. Одним из главных принципов данной тенденции является отказ от институциональных механизмов принуждения со стороны государства, религии, социальных классов, нравственности и преобладающих идеалов, препятствующих «чистому самовыражению»[796]. Подобный творческий индивидуализм пересекается с поиском «вечных изобразительных форм», приводящих к «чистому искусству», умеющему стать «собственностью человечества»[797] и, одновременно, освободить художника от ига социально-эстетических обусловленностей. Таким образом, «космизм» опирается на взаимосвязь между «универсальностью» и «индивидуальностью»[798], с целью пробуждать у художника личную и универсальную творческую силу. В проекте «Пантеон Социальной Революции», так же как в таких работах-макетах, как «Храм Солидарности» (1914), «Проект для Крематория» (1914) и «Циклоп Отдыхает» (1915-1916), именно собственные материальные (физические) особенности произведения определяют изобразительное выражение скульптурной материи в пирамидальных, монолитных и абстрактных формах[799]. Акцент на физических особенностях материи способствует ее очищению, которое А. Вольф нашел в творчестве Бранкузи, который, по словам Вольфа, достигает того, что природа у него «возникает очищенная, освященная, эссенциализированная»[800].

Можно предположить, что для А. Вольфа материальной и композиционной трактовкой «толпы-пирамиды» на основе чистых форм является эстетический эквивалент социального очищения и возрождения. Носителем этого опыта «обновления» толпы служит апокалиптическая энергия вулкана. Вулкан как метафора социальной и эстетической революции появляется и в других направлениях художественного авангарда, тесно связанных с анархизмом. Об этом свидетельствует основополагающий манифест анархистской газеты *Revolution*, в которой

---

[795] См.: Antliff A. Cosmism or Amorphism. P. 53-72.

[796] Weichsel J. Cosmism or Amorphism? // Camera Work. 1913. № 42-43. P. 74.

[797] Ibid. P. 73-74.

[798] Ibid. P. 72.

[799] Изложенное подтверждает тот факт, что в 1915 г. поэт Альфред Креймборг подчеркивает в творчестве А. Вольфа прославление «массивности жесткости камня как камня», к которому художник «добавил дыхание жизни». Naumann F., Avrich P. Adolf Wolff: ‘Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist’. P. 490.

[800] Цит. по: Ibid. P. 490.

сотрудничали деятели экспрессионизма и дадаизма[801]. Редактор – Эрих Мюзам знакомит нас с «извергающимся вулканом» наряду с «взрывающейся бомбой» и «раздевающейся монахиней» в качестве образов революции[802].

В том же ряду можно поставить и тот факт, что образом «Вулканизма», вводимого Александром Святогором в стихотворениях «Стихети о вертикали» (1914) и «Петух революции» (1917), и излагаемого им в газете *Анархия*, является эклектическая революция ницшеанского вдохновения «во всех областях духа – в искусстве, философии, религии»[803], позволяющая «революционному действию» достигать своей наивысшей точки, а именно «вулканреволюции»[804]. Подобное обновление социальных и эстетических ценностей откроет новые пути после уничтожения (русский поэт употребляет глагол «взорвать» – намек на книгу «Взорвал» (1913) А. Е. Крученых) установленных канонов с помощью «священного разрушения» и «священного разбоя»[805]. Так же как творчество в аспекте «космизма» Дж. Вайщзеля, «вулкантворчество»[806] опирается на принцип не только индивидуальной воли, но и необходимости освободить творчество народа, а также на поиск космического, универсального искусства[807].

Спасительная катастрофа, воплощаемая в образе вулкана, становится носителем обновления, очищения, радости и свободы. Вышесказанное приобретает особенный политический характер в стихотворениях «Плакаты революции» и «И Я!», в которых А. Святогор знакомит нас с языком, свойственным манифестам и памфлетам футуристов и анархистов:

«И мысль моя,
И голос мой, крик сердца моего—
Я здесь, с народом,
С автомобилями, с ура,
С вулканным взрывом,
С плакатами о Революции,
С летучими листками

---

[801] Van den Berg H. Expressionismus und entpolitisierter Anarchismus: die Zeitschriften *Revolution* und *Die Freie Strasse* // Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 1999. S. 108-156.

[802] Ibid. S. 108.

[803] Святогор А. Да здравствует Вулканизм! // Петух революции. М.: [Б. и.], 1917. С. 4.

[804] Святогор А. Вулканреволюция // Анархия. 1918. № 62. С. 4.

[805] Святогор А. Вулканизм // Петух революции. С. 15.

[806] Святогор А. Вулканреволюция // Анархия. С. 4.

[807] Святогор А. Вулканизм // Петух революции. С. 16.

И со сверканьем сабель и штыков!..

И я кричу,

И плачу,

И смеюсь

Как радостно помешанный,

Как светло сумасшедший!..

О, слезы счастья и свободы!..»[808]

Образы вулкана, лавы и огня являются, с одной стороны, средствами для восстания и искупления страданий подчиненных масс; а с другой, полем для экспериментов с модернистскими эстетиками. Данные образы революции тесно связаны со страстями толп, с их насильственным, разрушительным и, одновременно, обновляющим, спасительным поведением. После стихийного бедствия земля отдыхает, очищается. Наше обсуждение не ограничивается ни образами вулкана, лавы и огня в качестве метафоры и символа опыта и образа толпы, ни ужасным и примитивным образом «темной толпы», ни образом «витальной толпы» как прообразом идеального анархистского общества. На рубеже XIX-XX вв. образ толпы затрагивался не только такими авторами, как Г. Лебон, Г. Тард и С. Сигеле, в аспекте психологии масс и криминологии, но и представителями футуризма и анархо-синдикализма. В случае последних двух движений понятие «пролетарского насилия», практика «революционной гимнастики» и миф «всеобщей забастовки» способствовали в большой степени мифологизации и моделированию образа толпы в анархистской печатной культуре.

4.3. Образ толпы через призму психологии масс, футуризма и анархо-синдикализма

4.3.1. Анархизм и толпа в аспекте понятий «секты» и «пролетарского насилия»

Остановимся на некоторых аспектах отношений между анархизмом и толпой в свете социальных и криминологических теорий на рубеже XIX–XX вв., согласно которым анархизм и толпа совпадают в пространстве «политических сект». По классификации Г. Лебона, существуют два типа толпы, с одной стороны, «разнородная», возникающая из случайности и непосредственного события, существование которой недолговечно. А с другой стороны, «однородная», сплоченная общими интересами и убеждениями. Ко второй группе принадлежат

[808] Святогор А. И Я! // Петух революции. С. 10-11. Мой курсив.

политические и религиозные секты[809]. На основе критического анализа предыдущих категорий, С. Сигеле исследует взаимосвязь между «душой секты» и «душой толпы»[810]. Автор предполагает, что несмотря на явные расхождения, секта и толпа сходятся не только в причинно-следственной связи («Можно сказать, что секта — это *сердцевина* и *закваска* любой толпы», «психология секты завершает психологию толпы»[811]), но и в общем поведении, основанном на коллективной, преступной, агрессивной, трагической и обновляющей деятельности в пользу идеалов меньшинства[812].

Рассматривая секты своего времени, С. Сигеле выделяет «анархическую секту»[813], воплощающую в себе тот «негативный дух», который думает только о разрушении как о средстве строительства[814]. Данное толкование напоминает «революционный» характер, который сам С. Сигеле считает свойственным секте, являющейся началом «духа восстания»[815]. В том же направлении Г. Тард считает, что анархизм – это секта, которая подобно толпе основывается на криминальном и взрывном принципе. Более того, он справедливо отмечает, что единственным препятствием для полного развития революционного потенциала анархизма является отсутствие «собственной» толпы, которая может быть найдена в рядах социалистов[816]. В связи с этим Дж. Макклелланд пишет: «Когда секта анархистов встретит свою собственную толпу, тогда снова произойдет что-то в духе Французской революции»[817]. Анархизм как секта имеет определенные интересы, планы, лидеров («meneur»), чей магнетизм и гипнотическое влияние заражают массы, придавая форму и направление толпе[818].

Формирование анархистской толпы и активизация ее революционной энергии являются темой двух футуристических картин, воспроизведенных в *Revolutionary Almanac,* во главе которого стоял анархист Ипполит Гавел, в 1914 г. Речь идет о черно-белой репродукции двух ключевых работ раннего футуризма, а именно «Похорон анархиста Галли» (1911) К. Карры и

---

[809] Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. Dover Publications, Inc.: New York, 2002. P. 101.

[810] Sighele S. Psychologie des Sectes / tr. L. Brandin. Paris: Bibliothèque Sociologie Internationale, 1898. P. 85-86.

[811] Ibid. P. 63-64. Мой курсив.

[812] Ibid.

[813] Ibid. P. 66. См. также: Carr E. H. Michael Bakunin. P. 378.

[814] Sighele S. Psychologie des Sectes. P. 69.

[815] Ibid. P. 98.

[816] McClelland J. The Crowd and The Mob: from Plato to Canetti. London: Routledge Revivals, 1989.

[817] Ibid. P. 148.

[818] И Г. Лебон, и С. Сигеле ссылаются на гипнотическую силу, которая заражает толпу. 1) Sighele S. Psychologie des Sectes; 2) Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind.

«Восстания» (1911) Л. Руссоло (илл. 267). Последняя была переименована в «Революцию»[819] в уже названной публикации. Оба изображения представлены под названием «Анархия в искусстве»[820], что свидетельствует об установлении и распространении анархо-футуристической тенденции даже за пределами Италии и Европы. Трактовка образа толпы в творчестве упомянутых итальянских художников отвечает ряду визуальных формул, излагаемых К. Каррой в своем манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» (1913). В этом манифесте живописец называет широкий набор форм и цветов, позволяющих проявиться и выразиться вибрации, динамизму, скорости, карнавалу и радости[821].

В случае творчества Л. Руссоло (1885-1947) (илл. 268) следует выделить, с одной стороны, красный цвет; а с другой, конусы, названные К. Каррой в духе ницшеанской философии «углами воли»[822]. Красные конусы, преобладающие в ритме композиции, служат носителями-векторами энергии толпы, которая расширяется справа налево, как будто это контролируемый пожар. Мужские тела, выгнутые вперед, и руки, поднятые в знак восстания, образуют компактную, непроницаемую массу, пересекающую ночной пейзаж. Красные конусы усиливают мощность этого раскаленного тела-единицы, которое напрягает, переполняет и изменяет пространство, модифицируя облик города. Л. Руссоло рисует путь авангарда к будущему. Авангард предвосхищает революцию. В 1912 г. сам художник пишет о своем изображении: это «столкновение двух сил, с одной стороны, революционного элемента, состоящего из энтузиазма и красной лирики; а с другой, силы, инерции и реакционного сопротивления традиции»[823]. В этом свете замена в *Revolutionary Almanac* первоначального названия этого произведения («Восстание») другим, хотя и близким, словом – «Революцией», подчеркивает характер «анархистской толпы», направляемой не столько разрушительным и временным импульсом «восстания», сколько обновляющим и постоянным импульсом «революции».

По прошествии более десяти лет мы сталкиваемся с похожей трактовкой на примере графического образа Хельмут Фрицше для восьмого номера *Freie Jugend* от 1923 г. (илл. 269). Речь идет об однонаправленной «черной массе» во главе с «прометеевской» фигурой, пересекающей город. Флаги отсылают нас к пролетарской демонстрации, утопический импульс

---

[819] Havel H. (ed.). Anarchy in art // Revolutionary Almanac. New York, 1914. P. 39.

[820] Ibid.

[821] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori (1913) // I manifesti del futurismo / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. P. 152-157. URL: https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/156/mode/2up (дата обращения: 09.09.2021).

[822] Ibid.

[823] Цит. по: Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82, № 4. P. 728.

которой направляется солнечными лучами, вторгающимися в композицию, и действующими как своего рода «благовещение», гипнотизируя массу и давая ей направление. В описании художник подчеркивает революционный характер своей графики: «Брат, поднимай твою измученную руку, / Пламенный радостный звук! / Шагай по нашей свободной земле / Революция! Революция!». Продвижение вперед авангарда, как в военном, так и в политическом и культурном смысле, подразумевает самопожертвование, добровольную жертву небольшой группы в пользу будущих поколений. Так же действуют толпы Л. Руссоло и Х. Фрицше, особенности которых напоминают «массовые кристаллы» у Э. Канетти, так как они – «маленькие жесткие группы людей, которые имеют четкую границу, обладают высокой устойчивостью и служат для возбуждения масс»[824]. В этих группах, обязательно изолированных и плотных, «единство» оказывается более решающим, чем размер. Как утверждает немецкий писатель, склонность к рассеиванию этих «неизмененных» групп компенсируется заранее установленной программой, превращающей «массовые кристаллы» в легко контролируемые группы[825].

Подобный гипнотический эффект непосредственно отсылает нас к «однородной толпе» или, по словам Г. Лебона, «психологической толпе», сформированной под воздействием одного и того же ментального состояния. Эта толпа действует на основе «заражения» и «внушения»[826]. В ней сознательный и цивилизованный индивид превращает себя в несознательный и дикий автомат. Самым мощным видом внушения, согласно С. Сигеле, является «гипнотическое внушение»[827], на основе которого развивается отношение между «революционными толпами» и их лидерами. Вместе с тем, для достижения этого отношения требуется хотя бы минимальная предрасположенность (идеологическая ориентация, например), способная побуждать индивида к выполнению действий, образ которых уже присущ его бессознательному «Я», но которые он иначе не совершил бы[828]. Так же, как в контексте негативной трактовки образа анархиста, в психологии масс мы снова найдем «эпилепсию» и «истерию»[829], которые наряду с сомнамбулизмом и гипнозом определили поведение «революционной толпы». Этот

[824] Канетти Э. Масса и власть. С. 98.

[825] Там же. С. 98-100.

[826] Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. P. 7-8.

[827] Sighele S. The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society / ed. and tr. N. Pireddu. Toronto: University of Toronto Press, 2018. P. 69.

[828] Ibid.

[829] Также в теории итальянского футуризма отмечается, что «футуристы понимали толпу как «женскую» в ее податливости, в ее неспособности рассуждать, в ее восприимчивости к лести и истерии, в ее тайном желании быть соблазненной и подчиненной». Poggi Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. // Critical Inquiry. 2002. Vol. 28, № 3. P. 712.

гипнотический эффект обеспечивает направление и единство как криминальной, так и «героической» толпе[830].

Подобно композициям Л. Руссоло и Х. Фрицше, испанский график Х. Л. Рей Вила («Sim», 1900-1983) изображает анархистский авангард в эстампе «Видно, как он упал» («Lo vio caer», 1936) (илл. 270). Однако, стилистическая трактовка радикально отличается от указанных композиций. Х. Л. Вила знакомит нас с плотными, разнонаправленными пятнами, передающими и умножающими энергию толпы; пятна уплотняют тела, поглощают и продвигают их вперед. Эта масса состоит из анонимных людей, контуры тел которых исчезают, что свидетельствует о скорости и волнении масс. Речь идет о плотной и темной массе, о вихре, идущем по постоянному и фиксируемому вектору (направлению). В большой мере художник выполняет вариацию «массовых кристаллов». Все движение массы сосредотачивается на вытянутой в небо руке, которая направляет вооруженное восстание, а следовательно, посредством общего жеста представляет собой психологическое единство. Такой жест свойствен испанскому анархо-синдикализму. То же внутреннее волнение, те же конвульсивные тела и то же душевное состояние составляют крестьянское восстание, нарисованное Кете Кольвиц (1867-1945) для *Freie Jugend* (илл. 271)[831]. Название этого графического образа – «Плюньте вперед - вверх и вперед!». Как сопротивление с помощью винтовки и пистолета испанского анархиста фашистской атаке, так и восстание с использованием серпа и топора немецкого крестьянина против ига феодала, могут быть рассмотрены в свете принципов «революционного синдикализма» рубежа XIX-XX вв.

Анархо-синдикализм трактует и моделирует толпу посредством философии «революционного синдикализма»[832]. Это направление, тесно связанное с анархо-коммунизмом, основывается на «прямом действии» и модели «синдиката» в качестве способов для представления и освобождения рабочих[833]. В нем бойкот, саботаж, забастовка, среди других, являются средствами для борьбы, достигавшей своей наивысшей точки в рамках «всеобщей забастовки». Важно отметить, что в рамках философии «революционного синдикализма» обнаруживается особый тип «насилия», противоречащего государственной и капиталистической агрессии, которое занимает первостепенное место в разрушении всякого рода авторитаризма и в

[830] Le Bon, G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. P. 9.

[831] Гравюра была сделана К. Кольвиц в 1899. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373783 (дата обращения: 02.12.2022).

[832] Challaye F. Le Syndicalisme Révolutionnaire // Revue de Métaphysique et de Morale. 1907. Vol. 15, № 1. P. 109.

[833] Ibid. P. 114.

создании нового будущего[834]. «Революционный синдикализм поддерживает в массах дух стачки, и процветает он лишь там, где происходят крупные стачки с применением насилия»[835], – пишет Ж. Сорель. «Анархистские толпы», имеющие необходимую анархо-синдикалистскую направленность, обращаются не только к «восстанию» и «забастовке», но и к «митингам», «конференциям», «демонстрациям», «экскурсиям» и «обрядам перехода» («регистрация новорожденных, браков и гражданских захоронений»)[836], с целью распространить «свои ритуалы и символы в общественном пространстве» и, одновременно, создать «механизмы подтверждения и укрепления самобытности групп»[837]. Возникновение определенного вида насилия в анархистских массах и его воплощение в вышеназванных общественных действиях указывает на разрушительную и, одновременно, возрождающую силу. Об этом свидетельствует понятие «пролетарского насилия».

В своей книге «Размышления о насилии» (1908) Ж. Сорель затрагивает «пролетарское насилие», которое противостоит «буржуазной силе», став формулой «спасения мира от варварства»[838]. Насилие как механизм спасения от социальной и моральной деградации запада ратифицировалось автором, который трактует насилие не только как подтверждение «грядущей революции», но и как единственный способ, с помощью которого европейские нации смогут «вновь обрести прежнюю энергию»[839]. Таким образом, насилие становится средством для спасения и восстановления энергии. В том же ряду стоит тот факт, что насилие в качестве антагонистского порыва против государства и буржуазии не только становится желательным и необходимым, но и приобретает «возвышенный» и «героический» характер, ибо насилие – это «проявление чувства классовой борьбы»[840]. Данное чувство присутствует, прежде всего, в забастовке.

Насилием пролетарских масс является тема вышеназванной картины «Похороны анархиста Галли» К. Карры (илл. 272). Художник изображает полицейскую репрессию против похоронной процессии («обряда перехода») Анджело Галли, убитого во время всеобщей

---

[834] Ibid.

[835] Сорель Ж. Размышления о насилии / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: Фаланстер, 2013. С. 57.

[836] Navarro J. La calle rojinegra. Anarcosindicalismo, rituales de movilización y símbolos en el espacio público (1931-1936) // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2014. Vol. 13. P. 141-172.

[837] Ibid. P. 159.

[838] Сорель Ж. Размышления о насилии. С. 100.

[839] Там же. С. 94.

[840] Там же. С. 185.

забастовки в мае 1906 г. в Милане[841]. Подобно эффекту вихря, в этой композиции преобладают хаос, агрессия, иррациональность, что приводит к яркой, динамичной, экспансивной, почти абстрактной сцене. Тем не менее, художник успешно сохраняет отсылки к городскому пейзажу и черным флагам. Одно и то же психическое состояние управляет всей толпой. Об этом свидетельствует стилистическая трактовка, на примере амальгамы визуальных формул, закрепленных самим К. Каррой в манифесте 1913 г. Мы найдем, с одной стороны, «динамическую арабеску», «косую линию», «линию глубины», «сферу», «закрученные эллипсы», «спираль», «зигзагообразную линию», «волнистую линию», «эллипсоидальные кривые»[842]; а с другой, красный и черный цвета, свойственные анархо-синдикализму. По мнению художника-футуриста, эти и другие формулы позволяют обновить живопись, превзойдя традицию «немой» картины. Посредством предыдущих формул он пытается сочетать в живописи как внутренний опыт создателя, так и внешний опыт современного мира[843]. Подобно «пролетарскому насилию» в социальной и политической сферах, авангардные формулы К. Карры оживляют, спасают живопись. Мы, как зрители, находимся перед революцией форм и цветов, перед «уклонением от энтропии», перед «мифом о спасении и возрождении»[844] в футуристическом мировоззрении.

4.3.2. Представление синдикалистской толпы: миф «всеобщей забастовки» и «революционная гимнастика»

Творчество футуристов К. Карры и Л. Руссоло находилось под влиянием как итальянского анархо-синдикализма, так и теории мифов Ж. Сореля, с которыми они, наряду с У. Боччони и Ф. Маринетти, вступили в прямой контакт[845]. В свою очередь, мышление А. Бергсона воздействовало на развитие философии Ж. Сореля, который толковал дуализм между «интеллектом» и «интуицией» (А. Бергсон) в качестве выражения классовой борьбы. Таким образом, рациональные ценности упадочнической буржуазии играют антагонистскую роль в

[841] Heath N. The short life of Angelo Galli, 1883-1906 // libcom.org. 2014. URL: https://libcom.org/history/short-life-angelo-galli-1883-1906 (дата обращения: 04.10.2021).

[842] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista. Milano, 1913.

[843] Ibid.

[844] Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Душа толпы. С. 156. Автор также затрагивает эквивалентность абстрактных визуальных формул с «трактовкой мифологемы насилия» на примере «конуса-удара» в творчестве Л. Руссоло и Джакомо Баллы.

[845] См.: 1) Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism; 2) Berghaus G. Futurism and Politics.

связи с революционным сознанием пролетариата, основанным на своих интуитивных способностях[846]. Со своей стороны, интуиция пролетарских масс пробуждается посредством «мифа всеобщей забастовки»[847], которая достигается путем «пролетарского насилия». Для анархо-синдикализма всеобщая забастовка является средством по преимуществу классовой борьбы и наивысшего выражения прямого действия. Всеобщая забастовка призывает к «организованному сопротивлению» пролетариата путем «приостановки работы в каждой отрасли производства», подтверждая главную роль пролетариата как «социального фактора», умеющего решительно воздействовать на общество и противостоять капитализму, государству и милитаризму[848]. В рамках всеобщей забастовки малочисленная анархистская толпа станет авангардом, ведущим множества индивидов в социальную революцию.

Французский контекст рубежа веков – это плодотворная почва для развития мифа всеобщей забастовки. Об этом свидетельствует *Le Libertaire*, в котором обсуждение вопроса всеобщей забастовки повторяется в номерах от 7-14 февраля 1902 г.[849], 8-15 июня 1902 г.[850], 15-22 июня 1902 г.[851] и 1-8 марта 1903 г.[852]. Более того, в номере от 8 марта 1903 г. анонсируется выход в свет брошюры под названием «Всеобщая забастовка, революция»[853] Эмиля Жиро, иллюстрированной Жюлем Эно. Что касается графического представления забастовки в *Le Libertaire*, следует назвать иллюстрацию некоего Ханса Адена (Hans Aden) для номера от 19-25 ноября 1899 г., сопровождаемую текстом поэта Э. Верхарна: «Скажи, что повстречается / На дорогах будущего, / От такого тихого ужаса? / Это час, когда бредящие бесприютные нищие / Возносят свою гордость высоко к жизни» (илл. 273). Во французском анархо-синдикалистском союзе «Всеобщая конфедерация труда» (ВКТ-CGT)[854], тесно связанном с фигурой Ж. Сореля[855],

---

[846] Antliff M. Inventing Bergson. P. 156.

[847] Для Ж. Сореля «миф» является «позитивным термином для создания революционного состояния души». С 1908 г. Ж. Сорель пересматривает свои собственные концепции в свете националистических взглядов. Antliff M. Inventing Bergson. P. 158.

[848] Rocker R. Anarcho-syndicalism / pref. N. Chomsky. London: Pluto Press, 1989. P. 120.

[849] Paraf-Javal. La Grève Générale // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, № 13. P. 3.

[850] Girault E. La Grève Générale, son but, ses moyens // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, № 31. P. 3.

[851] Girault E. La Grève Générale, son but, ses moyens // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, № 32. P. 3.

[852] Franssen M. La Grève Générale Revolution // Le Libertaire. 1903. Vol. 9, № 17. P. 4.

[853] Girault E. La Grève générale, révolution // Le Libertaire. 1903. Vol 9, № 17. P. 4.

[854] О «Всеобщей конфедерации труда» и ее идеологическом расколе, см.: Gambone L. Reform and Revolution: Moderates and Revolutionaries in the French CGT // Anarchy Archives. URL: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/worldwidemovements/reform.html (дата обращения: 25.11.2021).

[855] Gervasoni M. L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907) // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. 2006. Vol. 1, № 24. P. 57-71.

признается и применяется практика всеобщей забастовки. В контексте деятельности этого союза мы обнаруживаем анонимную открытку 1906 г. под названием «Всеобщая забастовка» («Grève Générale!») (илл. 274).

Подобно композиции Ж.-Ф. Гранжуана (илл. 254), в открытке «ВКТ» пролетарская масса сплачивается вокруг Французской республики, разрушая ее снизу. Последняя воплощается в образе президента Армана Фальера и его премьер-министра Жоржа Клемансо, находящихся на пьедестале. В то время, как первый позирует в летаргическом состоянии на своем троне, второй испытывает гипнотический транс, переходящий в сомнамбулизм. Со своей стороны, пролетарская толпа характеризуется экстатическими, вытянутыми руками, направленными в сторону персонажей на пьедестале. Толпа представлена с насильственным жестом вызова, поведение и жестикуляция ее напоминают каталептическую фазу гипнотического состояния. Удар по барабану служит слуховым стимулом, действующим в качестве спускового механизма транса в этой подлинной «живой картине» («*tableaux vivante*»)[856]. Подобная жестикуляция фигур, несомненно, была вдохновлена тремя фазами гипнотического транса в соответствии с исследованиями истерии Жана-Мартена Шарко[857], оказавшими глубокое влияние на развитие науки о психологии масс на рубеже XIX-XX вв. Следуя этой интерпретации, лежащая женщина под ногами А. Фальера, представляет собой аллегорию не только Французской республики (Марианна), но и истерии восстающего пролетариата. Она – истерия масс, которую государство тщетно пытается подавить. В том же ряду стоит и тот факт, что криминолог Ч. Ломброзо поставил следующий диагноз анархисту: «эпилепсия и политическая истерия»[858], идентифицируемые нами как в вихре напряженных вытянутых рук, так и в открытых в крике ртах трех голов, выделяющихся из пролетарской толпы. В открытке истерия или политическая истерия трактуется как знак инакомыслия, восстания.

В своем тексте под названием «Толпа», опубликованном в номере *Le Libertaire* от 24-30 декабря 1896 г., Жан Марестан знакомит нас с образом эпилептика в толпе: «Эпилептик сжимал в руке траурную ленту, и пока падали осколки, они оставляли на его запястье красные полосы. … Сквозь тонкие стенки голубого брезентового халата все мышцы натягиваются, словно веревки, судорожная дрожь сотрясает туловище, кровавая пена сбегает с губ, растекается по бледным щекам»[859]. В контексте итальянского футуризма следует назвать рисунок

---

[856] См.: Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière / tr. from French by A. Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003. P. 208.

[857] Ibid. P. 194.

[858] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 32.

[859] Marestan J. La Foule // Le Libertaire. 1896. Vol. 10, № 59. P. 4.

«Агитационная толпа, окружающая высокий конный памятник» (1908) У. Боччони. В нем художник изображает аристократическую толпу, руки которой тоже вытянуты в сторону одной и той же точки. В толпу включен и образ обнаженного женского тела в качестве намека на истерию масс. Вместе с тем, психическое состояние этой толпы отличается от уже обсуждавшейся выше анархо-синдикалистской толпы «ВКТ». По словам искусствоведа К. Поджи, как «улыбающаяся голая женщина», так и «миметическое повторение жестикуляции» воздетых рук, действуют в качестве «пародии» «упадочнического, истерического и заразительного» отношения аристократической толпы к своему лидеру[860].

В открытке «ВКТ» представление истерично-загипнотизированных фигур приводит не к карикатуризации образа пролетариата, а к определению классовой борьбы как морального, психологического столкновения. С одной стороны, президент, находящийся в состоянии алкогольного опьянения и абстрагировавшийся в своей собственной летаргии от социальной реальности народа и манипулируемый Ж. Клемансо, который следует приказам первого. В связи с этим невозможно не вспомнить иллюстрацию М. Люса «Сон президента» для номера от 6-13 сентября 1891 г. *Le Père Peinard*, в которой от алкогольного напитка спящего президента исходит дым в качестве проекции его сна (илл. 275). А с другой, разъяренная толпа, состоящая из «автоматов» или, по словам Ж.-М. Шарко, «экспрессивных статуй», жесты и «физиономия»[861] которых моделируются внешним влиянием революционного чувства. Единый психологический импульс напрягает нервную систему и укрепляет мышцы «статуй» до экстаза. На фоне всеобщей забастовки моделирование тела анархиста в свете каталептической фазы провоцирует героические жесты.

Представление страстей толпы обычно основывается на движениях человеческой физиономии, на жестах и выразительности тел, с помощью которых художник передает чувства толпы[862]. Наиболее повторяющимися жестами являются «вскинутые или выброшенные вперед» и «воздеты к небу» руки, корни образа которых уходят в классическое искусство[863]. Последний жест отсылает нас к «экстатической жестикуляции»[864], найденной нами не только в открытке «ВКТ», но и в образе «толпы-вулкана» А. Вольфа (извергающий кулак) и в образе толпы И. Ветцеля, Ж.-Ф. Гранжуана, Э. Лиоделя, К. Карры, Л. Руссоло, Х. Л. Виллы и К. Кольвиц. Как

[860] Poggi Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. P. 715.

[861] Цит. по: Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. P. 293-294.

[862] Бобринская Е. А. Экстатические толпы // Душа толпы.

[863] В плане иконографии первый жест относится к «жесту клятвы», напоминающему «эмоции единодушия, единению воли, а также героический вызов». Там же. С. 135-136.

[864] Там же. С. 138.

считает Е. А. Бобринская, воздетые руки связаны не только с молитвой, экстазом или безумием, но и с «традиционным жестом призыва» и «жестом восстания»[865]. В двадцать второй ксилографии своего романа без слов «25 изображений страстей человеческих» Ф. Мазерель изображает вышеназванные жесты толпы (илл. 276). В этой сцене главное внимание уделяется интенсивной и почти театральной жестикуляции рук и кистей. Эти повторяющиеся и однородные жесты умножают и в то же время объединяют энергию людей в единое целое, в единую героическую и мятежную страсть. Средства прямого действия анархо-синдикализма способствуют развитию перечисленных жестов и аффектов. Эта театральность, которая также является механизмом контроля, поскольку она устанавливает модели жестов, отсылает к дисциплине тела, к гимнастике масс. На это анархистские синдикаты обращали особое внимание.

В соответствии с выше рассмотренными проблемами следует выделить теорию и практику «революционной гимнастики», развитие которой осуществляется как во французском анархо-синдикализме, так и в испанском во главе с «Национальной конфедерацией труда» и «Федерацией анархистов Иберии» («НКТ-ФАИ» / «CNT-FAI»)[866]. Посредством этой гимнастики предоставляются всеобщей забастовке тренированные тела, знающие динамику прямого действия. «Революционная гимнастика» способствует подготовке, обучению масс на основе таких частичных, немедленных и регулярных прямых действий, как стачки, демонстрации и митинги, которые приобретают повседневный характер. Эти повседневные действия не только выявляют краткосрочные требования угнетенного народа, свидетельствуя о социальной несправедливости, но и подготовляют почву для начала всеобщей революционной забастовки[867]. Не случайно Ж. Сорель рассматривает стачку в качестве толчка к пробуждению физических и моральных способностей пролетариата, который будет унифицирован и интенсифицирован в рамках всеобщей забастовки: «Стачки зародили в пролетариате самые благородные, глубокие и воодушевляющие чувства, которые всеобщая стачка объединяет в общую картину и тем самым усиливает каждое из них до предела»[868]. В том же ряду теоретик анархизма Р. Рокер интерпретирует стачку как «непрерывную тренировку их [пролетариев] способностей к сопротивлению, каждый день показывающую им, что любое малейшее право должно быть завоевано путем непрестанной борьбы с существующей системой»[869].

---

[865] Там же. С. 140.

[866] Fontecha Pedraza A. Anarcosindicalismo y violencia: la «gimnasia revolucionaria» para el pueblo // Historia Conremporánea. 1994. Vol. 11. P. 153-179.

[867] См.: Julliard J. Théorie Syndicaliste Révolutionnaire et Pratique Gréviste // Le Mouvement Social. 1968. № 65. P. 55-69.

[868] Сорель Ж. Размышления о насилии. С. 129.

[869] Rocker R. Anarcho-syndicalism. P. 117.

В майском номере *L'Assiette au beurre* от 1905 г. (илл. 277), посвященном «забастовке» («La Grève»), Ж.-Ф. Гранжуан и Б. Нодан затрагивают и иллюстрируют реализацию «революционной гимнастики». В этом номере читатель обнаруживает не только образ баррикады и визуальное представление полицейских репрессий, но и разные способы для проведения митингов путем вербальных оскорблений, камней, брусчаток, кирпичей. Более того, художники удачно сравнивают солдата с забастовщиком. Стачка заканчивается «очевидным» поражением, а именно погребением мученика и возвращением рабочих на заводы. Периодическими восстаниями, основанными на открытом военном принципе и возглавляемыми лидером, являются подготовка масс к революции:

«Пробуждать у анархо-синдикалистских сторонников привычку осуществлять революционные действия, избегая индивидуальной деятельности (на примере терактов и саботажей). Необходимо, чтобы все наши действия осуществлялись как коллективные действия против структур капиталистической системы, пока мы не преодолеем страх перед репрессивными силами армии, гражданской гвардии, полиции. Это будет достигнуто путем систематизации повстанческих действий, путем проведения революционной гимнастики»[870], – пишет Хуан Гарсиа Оливер, являющийся анархо-синдикалистским лидером и основным сторонником «революционной гимнастики» до и во время Гражданской войны в Испании (1936-1939).

С 5 по 19 октября 1934 г. в Испании, особенно в Астурии и Каталонии, проходит всеобщая забастовка, известная как «Октябрьская революция», во главе с левыми движениями социалистического, коммунистического и анархистского направлений (НКТ-ФАИ), сгруппированных вокруг «Рабочего альянса»[871]. Среди забастовщиков выделяется уже упомянутый авангардный художник Э. Гомес[872], который схвачен и заключен в тюрьму на корабле «Уругвай», где он выполняет часть серии рисунков, которые два года спустя он издает в виде сборника под названием «Да здравствует Октябрь!» («¡Viva Octubre!»)[873] (1936). Этот сборник состоит из двадцати эстампов, посвященных событиям 1934 г. Первые восемнадцать эстампов знакомит зрителя с иконографией, свойственной «революционной гимнастике»: голод в домах рабочих, забастовки и демонстрации в городах и деревнях, баррикады, государственные

[870] García Oliver J. Recuperación de fuerzas // El Eco de los Pasos. Barcelona: Virus Editorial, 2021. P. 170.

[871] García M. La Revolución de Asturias, ¿Primer acto de la Guerra Civil? // Ab Initio. 2010. № 1. P. 180.

[872] О присоединении художника к анархизму, его переходе к коммунизму и его последующем возвращении к анархизму, см.: González Barrios L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras.

[873] Gómez H. !Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole / préf. de J. Cassou. Bruxelles: Education par l'Image. 1936.

репрессии с помощью армии и клерикальных ополченцев, депортация, расстрелы, массовые убийства со стороны фашизма, а также пытки «героев-пролетариев» и изнасилование их женщин. Эта обширная иконография денонсирует нищету жизни и труда пролетариата и в то же время возвышает его храбрость и страсть, из которых возникают мученики за общее дело.

На последних двух гравюрах этого собрания художник изображает искупление страданий масс посредством всеобщей забастовки, которая состоится в будущем и для которой они (массы) были более чем «проинструктированы» в свете «революционной гимнастики». «Но испанский пролетариат, наученный опытом октября, идет…» (илл. 278) / «под флагом рабочих и крестьянских союзов к решительному захвату власти» (илл. 279), читаем в описаниях обоих эстампов. Пролетарская толпа приобретает, по словам Ж. Сореля, «эпический» и «возвышенный» характер на фоне всеобщей забастовки, которая, в свою очередь, становится средством для искупления и спасения масс.

Во вступительных словах «Да здравствует Октябрь!», написанных поэтом Жаном Кассу, отмечается эволюция мировоззрения Э. Гомеса от анархизма к «более ясному сознанию пролетарской борьбы», что делает его искусство «более конкретным, более человечным»[874]. Подобное человеческое измерение композиции испанского художника отсылает нас к концепции всеобщей забастовки в виде прообраза анархистского общества. Как считает Р. Рокер, одним из результатов социальной борьбы является пробуждение «жизненного сознания общественной судьбы», основанной на «солидарности», «взаимопомощи» и «кооперации» среди рабочих[875]. Вышеназванными являются стратегии политико-экономической борьбы, опирающиеся на средства за пределами парламентской системы, которая повторяет и укрепляет инструменты государственной репрессии.[876] В том же ряду Э. Канетти интерпретирует стачку как «негативную или запретную массу»[877], характеризующуюся не иррациональным импульсом, а солидарностью и равенством рабочих[878]. Всеобщая забастовка должна приводить к обновленному, очищенному и возрожденному обществу, в котором государство, капитализм, милитаризм будут ликвидированы в пользу синдикалистской модели, поощряющей свободное и добровольное

[874] Ibid.

[875] Rocker R. Anarcho-syndicalism. P. 118.

[876] Ibid. P. 118.

[877] Канетти Э. Масса и власть. С. 75.

[878] «В такой организации есть нечто необычайно серьезное и достойное уважения. Если массе обычно свойственны дикость и жажда разрушения, нельзя не отметить достоинство и чувство ответственности такой вот структуры, возникающей из самой сердцевины массы. Именно потому и важно понаблюдать за массой запрета, что в ней проявляются эти свойства, противоположные свойствам «нормальной» массы. Пока она верна своей сути, она против любого рода разрушений». Там же. С. 77.

объединение, мутуализм и «суверенитет личности». Последний момент достигается путем не только «действия», но и «морального, административного и технического воспитания», а также военного воспитания, позволяющего реализацию и защиту нового социального проекта[879]. На последних двух гравюрах «Да здравствует Октябрь!» мы найдем таких воспитанных, просвещенных личностей, на примере ребенка, женщин и мужчин различного телосложения, черты лиц которых даже на самых дальних планах заметны и отличимы друг от друга, сохраняя как индивидуальное достоинство, так и групповое героическое чувство.

4.3.3. Черный флаг как символ толпы: призыв к восстанию и авангардному модернизму

В поздней версии 2001 г. последнего эстампа, принадлежащего сборнику «Да здравствует Октябрь!», просматривается введение инициалов «ФАИ» («Федерация анархистов Иберии») в черный флаг (илл. 280). В этой версии также заметна небольшая складка, что намекает на его движение и направление перемещения. Черный, красный или черно-красный флаг[880] традиционно сопровождает анархистскую толпу на рубеже XIX-XX вв. Флаг, по словам Э. Канетти, отсылает к ветру («Знамена — это тоже ставший видимым ветер»[881]). Подобно огню, ветер является символом массы. У ветра есть «голос» и «направление» и, одновременно, он представляет собой объединяющую силу: «ветер все соединяет, в бурю он мчит с собой все, что может захватить»[882]. Черный флаг свидетельствует о направлении, конвульсиях и требованиях толп. Невозможно не вспомнить слова анархиста С. Фора о том, что флаг для анархистов является не символом, перед которым они набожно склоняются, а «куском тряпки, объединяющим всех товарищей во время прогулки или демонстрации»[883]. Более того, анархистский флаг важен как символ, передающий анархистские идеи, но не как объект культа. «На обломках отживших религий, на навозных кучах старых вер расцвела куда более живучая и опасная, новая вера в

---

[879] Challaye F. Le Syndicalisme Révolutionnaire. P. 125.

[880] О черном флаге анархизма, см.: Мартынов М. Ю. Радикальный черный. С. 41-55. См. также: Philippe B. L'iconographie révolutionnaire en mutation // Cultures & Conflits. 2013. Vol. 91, № 92. P. 31-44. Также на анархистских демонстрациях в Чили и Аргентине в начале XX в. обнаруживается красный флаг. См.: Suriano J. Anarchist Rites and Symbols // Paradoxes of Utopia. P. 201-216. С 1931 г. красно-черный флаг был популяризирован испанским анархо-синдикализмом, см.: Chueca M., Davranche G. Histoire: sur les origines du drapeau rouge et noir // Union Communiste Libertaire. 2007. URL: https://www.unioncommunistelibertaire.org/Histoire-sur-les-origines-du-drapeau-rouge-et-noir#nb1 (дата обращения: 05.11.2021).

[881] Канетти Э. Масса и власть. С. 115.

[882] Там же. С. 115.

[883] Faure S. Drapeau // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. P. 1883.

Отечество, кровавая и гнусная религия Флага»[884], – пишет некий Лук в своем тексте «Религия флага» для номера *Le Libertaire* от 10-17 августа 1901 г.

На обложке для номера *Freie Jugend* от 1 мая 1927 г. воспроизводилась анонимная иллюстрация, которая знакомит нас с образом флага как объединяющего и управляющего элемента толп (илл. 281). Этот флаг, расположенный на переднем плане (в авангарде), является единственным элементом, который выделяется из изображенной массы. В 1920 г. А. Дэненс публикует линогравюру в номере *Haro!* от 1 мая, в которой флаги и плакаты занимают первостепенное место, будучи видимым лицом черной толпы (илл. 282). Наконечники копий угрожают испуганному монарху. С одной стороны, флаг призывает к прямым действиям, разжигает страсти. Подобно жесту воздетых к небу рук, флаг действует в качестве призыва к восстанию. Об этом свидетельствует иллюстрация, опубликованная в *Junge Anarchisten* в 1924 г., в которой черный флаг, удерживаемый воздетой рукой, воплощает в себе авангард толпы (илл. 283) (авангард толпы – это анархисты, утверждается и в *Le Libertaire*). «Молодежь, разворачивайте знамя борьбы и свободы!», читаем в описании изображения в *Junge Anarchisten*. Образ черепа и лозунгов («Смерть или Свобода», «С угнетенными против угнетателей – всегда!», «Смерть совдепам») черного флага[885], принадлежащего «Черной гвардии» (1917-1918) Нестора Махно, провоцировали «страх» среди угнетателей[886]. С другой стороны, флаг обладает способностью объединять массы, которые были рассеяны в результате репрессивных действий. Пока развевается флаг, будет место встречи, выживут небольшие группы (авангард), которые постепенно восстановят свой прежний масштаб. Эти небольшие авангардные группы изображены Х. Фрицше в виде ксилографий, опубликованных в двух майских номерах *Junge Anarchisten* от 1931 г. (илл. 284) (илл. 285). В этих эстампах композиционная трактовка во многом совпадает. Художник делит обе композиции на две части. В нижней части – небольшая группа рабочих с изможденными лицами. В верхней части – флаги, включающие в себя лозунги, свойственные анархо-синдикалистскому направлению: «Прямое действие» («Direkte Aktion») и «Борьба с капитализмом / Фашизм – это угроза войны» («Kampf gegen Kapitalismus / Faschismus kriegsgefahr»). Не смотря на то, что обе части композиций отличаются друг от друга, они

[884] Luc. La religion du drapeau // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, № 77. P. 6.

[885] Словосочетание «Черная знамя» было и названием анархистской террористической организации, действовавшей в Российской Империи, а также названием одной из ее газет, выходивших в декабре 1905 г. в Женеве.

[886] Веллер М. И. Махно. М.: Издательство АСТ, 2007. С. 76. Существуют разные, иногда противоречивые версии относительно флагов, которые сопровождали анархистскую борьбу в Украине, см.: Флаги гражданской войны в Украине. Армия Н. Махно. Режим доступа: URL: http://www.vexillographia.ru/ukraine/civilwar.htm (дата обращения: 01.12.2021).

гармонично взаимосвязаны: рабочий держит знамя, которое поддерживает его и его товарищей как единое целое.

Тем не менее, флаг может развеваться и в одиночестве, он может включить в себя лозунги или обходиться без них. Отдельный флаг, флаг без рук и толп, усиливает его функцию символа толпы. Примером этого является апрельский номер *Mother Earth* от 1914 г., посвященный проблеме безработицы. На обложке воспроизводился образ черного флага, содержащего слово «Голод» («Hunger») (илл. 286). Этот «черный флаг голода и разрушения» и его «страшный крик Революции» воплощают в себе, по словам А. Беркмана, массовые демонстрации мая того же года[887]. В 1920 г. публикуется линогравюра художницы Агаты Лоу в *Freie Jugend* (илл. 287). Речь идет о расположенном над сияющим солнцем черном флаге, который подчеркивает оптимистичный и боевой призыв сопровождаемого иллюстрацией текста под названием «Юность» («Jugend»). Черный прямоугольник, наложенный на солнце, напоминает о происхождении парадигматического произведения супрематизма – «Черного квадрата» (1915) К. С. Малевича[888] (илл. 288). Неслучайно «Черный квадрат» рассматривается как «воплощение» анархистского флага, о котором сам К. С. Малевич написал в своем тексте «К новой грани», опубликованном в 1918 г. в газете *Анархия*[889]. Как считает О. Буренина-Петрова, поворот к беспредметному искусству и критика государственной власти, присущие «Черному квадрату», предоставляют анархизму не только «изобразительную парадигму» на основе «возможности бесконечных поисков свободы в искусстве», но и «графическую модель анархистского аиерахичного (*равностороннего*) общества, неподвластного центризму, централизации vs. государственности»[890]. Черный флаг вызывает в социально-политической сфере то же, что «Черный квадрат» К. С. Малевича вызывает в художественной и культурной сферах. Оба они представляют собой радикализованный антагонистический импульс, направленный на разрушение традиционных социальных и эстетических моделей. Оба воплощают начало

---

[887] 21 марта 1914 г. состоялась демонстрация во главе с «Конференцией безработных», поддерживаемой анархистами и игнорируемой социалистическими партиями и «IWW». Демонстрация началась на Юнион-сквер и закончилась у «штаб-квартиры Ассоциации Франсиско Феррера», где безработным были предоставлены еда, табак, сигареты и ночлег. Berkman A. The Movement of the Unemployed // Mother Earth. 1914. Vol. 9, № 2. P. 38-39.

[888] «Мотив черного квадрата впервые возник во время совместной работы Малевича с Матюшиным и Крученых над постановкой оперы «Победа над Солнцем», осуществленной в 1913 г. По сюжету оперы будетляне завоевывают солнце благодаря черному квадрату. Завоевание квадратом солнца символизирует преодоление замкнутых тоталитарных конструкций: стихийное анархистское творчество преодолевает пассивную природу и прорывается в будущее». Буренина-Петрова О. Д. Анархизм и искусство авангарда. С. 79.

[889] Там же. С. 80.

[890] Там же. С. 80-81.

революционного, обновляющего проекта; но, прежде всего, они воплощают авангард, находящийся в поисках своей толпы.

4.3.4. Образы гиганта: толпа как аллегория и средство спасительного катаклизма

Анархистский флаг находит не только свою толпу, но и ее воплощение в образе гиганта. Так же как в нашем анализе образа анархиста в свете древнегреческой мифологии, в революционной толпе обнаруживаются, особенно начиная с 1917-1918 гг., титанические фигуры настоящих колоссов, представляющих «массы рабочих», «новые силы социума – политические партии»[891]. Как справедливо считает Е. А. Бобринская, образ «вождя» занимает первостепенное место в данной мифологии в качестве «одной аллегории множеств»[892], ибо этот образ появляется как гигантская фигура, выделяющаяся из массы. Образ «вождя» можно идентифицировать с представлением персонификации в плакате 1936 г. анархистской организации «Международная ассоциация трудящихся» («MAT»). В этом плакате, напечатанном в Швеции группой немецких ссыльных-антифашистов («DAS»: «Die Deutschen Anarchosyndikalisten»), флаг «MAT» олицетворяла гигантская фигура рабочего, борющегося с фашизмом, духовенством, буржуазией и армией (илл. 289). Гигант руководит продвижение вперед всех остальных флагов таких анархо-синдикалистских организаций, как «Союз свободных рабочих Германии» («FAUD»), «Федерация анархистов Иберии» («FAI»), «Аргентинская региональная рабочая федерация» («FORA»), «Центральная организация рабочих Швеции» («SAC»), «Всеобщая конфедерация труда – Революционный синдикалист» («CGTSR»), и таких социалистических, как «Всеобщий союз трудящихся» («UGT»), «Индустриальные рабочие мира» («IWW»), среди других. Этот плакат, сделанный неким «Романо», напоминает образ «темной массы» и «толпы-лавы» Р. Майнора и, одновременно, воссоздает образ огня как символа массы (Э. Канетти). Монументальный «человеческий» флаг «MAT» возникает в виде пламени, первоначальная искра которой разжигается персонификацией флага «ФАУД». Все напряжение сосредоточивается в этом действии, благодаря которому толпа приобретает форму. Энергия, излучаемая этой «толпой-огнем», подобна лучам, излучаемым солнцем.

Динамическое композиционное решение этого «гиганта-флага» контрастирует со статической композицией другого гиганта в контексте анархо-синдикализма. В 1924 г. в *Freie Jugend* публикуется иллюстрация Рольфа Тилмана (илл. 290). В ней главным героем является

---

[891] Бобринская Е. А. Толпа: орнамент и ритм // Душа толпы. С. 262.

[892] Там же.

колосс с поднятыми руками, ломающими винтовку. За его спиной светит яркое солнце, у его ног сияет огромное пламя на вершине мавзолея[893], вокруг которого собирается толпа с черными флагами. Его поза статична, он не гигант, появляющийся из массы и направляющий ее своим движением вперед; напротив, толпа движется навстречу его колоссальному присутствию. Создается ощущение, что это статуя, новый Колосс Солнца (Родос), посвященный триумфу антимилитаризма. Памятник будущему анархистскому обществу. Гигантские статуи в утопических обществах не чужды анархистской литературе начала XX в. В утопии-поэме «Страна Анархия» (1917-19) братья Гордины рассказывают о прибытии пяти посетителей («Я», «Рабочий», «Женщина», «Угнетённая нация» и «Молодёжь») в анархистскую землю, состоящую из пяти гор: «Равенство», «Братство», «Любовь», «Свобода» и «Творчество»[894]. В каждой из них «воздвигнута великая, высокая статуя», чьи аспекты, позы и атрибуты различаются в зависимости от значений, которые должны быть представлены в виде аллегории. Таким образом братья Гордины описывают статую четвертой горы:

«Она сотворена из скалы бунта. Статуя изображает великое «я». Некто в светлом в ослепительно светлом облачении. Облачение его прозрачно, так что он весь гол. На голове у него венок, венок дерзания. Глаза его, голубые-голубые, смотрят вдаль, как будто ищут. В руке у него белый голубь, который улетает и прилетает. У ног его лежит чёрный лев, который лижет его ноги. Вокруг ног его извивается змей, в которого он из лука мысли пускает стрелу. Змей вьётся, шипит и в судорогах замирает»[895].

Так же, как атрибуты и символы аллегорической статуи четвертой горы, посвященной «Свободе», «гигант-статуя» Р. Тилмана имеет свою собственную иконографию, служа в качестве аллегории. Самым важным атрибутом ее является сломанная винтовка – символ антимилитаризма и пацифизма, ставший популярным в начале XX в. Жест рук, ломающих винтовку, мы также видим в уже упомянутых работах Э. Лиоделя и Ф. Мазереля. Последний был известным пацифистом. Более того, в июльском номере *Junge Anarchisten* от 1926 г. обнаруживается этот символ, который продается как эмблема для финансирования издательской деятельности (илл. 291). Что касается «каменных статуй» в контексте анархистского мировоззрения, следует назвать статью «Великан проснулся», опубликованную в номере *A Plebe*

[893] Этот мавзолей не только напоминает «Пантеон Социальной Революции» А. Вольфа, но и, выполняя роль некой ссылки на Колосса Родосского, выглядит как переосмысление Мавзолея Галикарнаса.

[894] Гордины братья. Страна Анархия (Утопия-поэма) // Братья Гордины. Анархия в мечте. С. 33.

[895] Там же. С. 34-35.

от 7 октября 1917 г. В ней появляется «спящий камень», являющийся метафорой гиганта как воплощения восстающего народа[896].

В дополнение к динамичному гиганту, который воплощает и направляет революционную толпу, и к статичному гиганту, который выступает в качестве антимилитаристской аллегории в анархистском обществе будущего, мы находим еще одного гиганта, который сочетает в себе элементы двух предыдущих. В номере *La Protesta* от 9 августа 1929 г. публикуется иллюстрация Ф. Сагристы (илл. 292). В ней художник изображает гипотетическое столкновение между красной армией и крестьянским партизанским отрядом Н. И. Махно во главе с черным флагом. Позади анархистской толпы стоит гигантская фигура, чей облик напоминает архетип гуннов, корни иконографии которого уходят в концепции историков о происхождении «цивилизованного» мира из того периода: «деформированная голова», «дырки, а не глаза», «широкие плечи», «коренастая шея», «несколько волосков вместо бороды», «квадратное тело нервной силы» и другие черты, воссоздающие страшный и дикий облик народа, бросавшего вызов римской империи[897]. Подобный «гигант-Аттила», который держит «меч Марса» и разорванные цепи, отсылает к своеобразному нарративу, опирающему на столкновение между «цивилизацией» «большевистской империи» и «варварским», периферийным миром анархистского общества Н. И. Махно, которое противостояло вторжениям не только советской власти, но и немецкого империализма и белой армии. «Батька» Махно, лидер «махновщины» воплотил бы в себе фигуру Атиллы («Бич Божий»). В своей попытке мистифицировать украинские крестьянские массы анархистской тенденции начала XX в., Ф. Сагриста представляет их себе как наследников борьбы масс гуннов с римской империей.

Более того, мы – перед антимилитаристской иллюстрацией. Помимо двойственности между цивилизацией и варварством, мы выявляем двойственность между «милитаризмом» и «партизанством». В последнем можно выделить слова редакторов *La Protesta*: «До сих пор, несмотря на то, что от крестьянского восстания, возглавляемого товарищем Нестором Махно, не осталось и следа, единственная сила, враждебная большевистской государственности, милитаризму и капитализму, находится в сельской местности, в крестьянском населении. Но из сельской местности не возникает регулярная армия, которая неизбежно порождает диктатуру, наоборот, возникает партизанская война, автономия усилий и сближение результатов и воли… Милитаризм – это непримиримый противник революции; партизанская война может быть революционным стимулом»[898]. Ф. Сагриста рисует некоего исторического титана – воплощение

[896] Gigante acordado! // A Plebe. 1917. Vol. 1, № 16. P. 2.

[897] Webb R. Attila: King of the Huns. New York: Franklin Watts. Inc., 1965. P. 4-6.

[898] El dibujo de Sagistrá // La Protesta: supl. sem. 1926. Vol. 5, № 235. P. 8.

«невидимой массы»[899], которая прибывает из прошлого, чтобы толкать вперед анархистскую толпу по улицам Петрограда. Образ гиганта является «душой толпы».

Образ «гиганта-толпы» также намекает на идею тотального разрушения, на наступление судного дня. Иллюстрация к заголовку *La Tramontana* знакомит нас с гигантом как образом стихийного бедствия (илл. 293). Трамонтана сама по себе является метеорологическим явлением, характерным для каталонского региона, которое состоит из холодных и бурных ветров, скорость которых достигает 200 км/ч. Для каталонских анархистов конца XIX в. Трамонтана была очищающим ветром: «Нужно очень много трамонтанадас («tramontanadas»), чтобы очистить все очаги скверны!»[900], – читаем в основополагающем номере от 16 февраля 1881 г. В иллюстрации трамонтану олицетворяет гигант (см. третью главу), который дует со страшной силой над врагами народа. Подобное энергичное дуновение ветра (настоящая масса ветра), не только сдувает военного, священника, капиталиста и правителя, но и разрушает дерево, церковь и классическую колонну. Так же, как образ «толпы-вулкана», трамонтана гиперболизируется как стихийное бедствие. В том же ряду можно поставить факт о том, что в своей анархистской утопии «Антропосфера» Ж. Дежак описывает апокалиптическую панораму как результат пробуждения масс на примере фигуры «гиганта-Человечества» («géant Humanité», который отсылает нас к уже упомянутому образу «гиганта-народа» в *A Plebe*), изо рта которого также возникает разрушительная масса, состоящая на этот раз не из ветра, а из огня: «Титан судорожно сжал кулаки, заскрежетал зубами, разинул пасть, и тут *извержение факелов и вил, камней и кос хлынуло на земли владык*; и укрепленные замки рухнули, и замки, пронизанные преступлениями, были погребены под обломками. Огонь, некогда зажженный крошечными вассалами и осветивший на мгновение темный феодальный период, погас в их собственной крови»[901]. Разрушительное и очищающее дуновение ветра «гиганта-Человечества» и «гиганта-народа» неизбежно напоминает иллюстрации к заголовкам *The Blast*, сделанные Лидией Гибсон Местре (1891-1964 гг.). Речь идет о двух ксилографиях (илл. 294 и 295), которые стремятся к некой стилизации насилия, изображая своего рода химический взрыв, увеличивающий свою потенцию при разворачивании на черном фоне. В центре слово *THE BLAST* течет как цепная реакция, накладывая свои прямые и острые формы на органический и стилизованный водоворот линий. И *THE BLAST*, и взрыв движутся крещендо к верхней правой вершине как химическая реакция, материализуясь в виде неоднозначной эфирной массы – одновременно гладкой и энергичной. Вторая версия дает

[899] Канетти Э. Масса и власть. С. 40-48.

[900] Ja hi som // La Tramontana. 1881. Vol. 1, № 1. P. 1.

[901] Déjacque J. L'humanisphère. P. 51.

ощущение соответствия первой версии. Существует также третья версия, разработанная, возможно, Р. Майнором, в которой химический взрыв заменяется порывом ветра (илл. 296).

Ветер, огонь, лава, взрыв как образы революционной толпы приобретают очищающий, обновляющий характер. Эта апокалиптическая картина совпадает с «катастрофическим мифом»[902] Ж. Сореля, распространенным в идеологической и художественной панораме рубежа XIX-XX вв., включая не только анархизм, но и итальянский и русский футуризм[903]. Катастрофа является средством разрушения и регенерации, она очищает подобно крику «гиганта-Человечества». Именно прямое действие толп на примере забастовок демонстрирует возможность «окончательной катастрофы»[904] и, одновременно, рождает «представление о революции как катастрофе»[905]. П. А. Кропоткин, самый научный и рациональный из анархистов, тоже затрагивает идею спасительного катаклизма, обсуждая «необходимость грандиозной, неудержимой революции», способной привести человечество к «*фазе глубокого перерождения*»:

«Есть эпохи в жизни человечества, когда чувствуется *необходимость грандиозного потрясения, катаклизма, который пробудил бы общество от его вековой спячки*. В эти эпохи каждый живой, мыслящий человек начинает сознавать, что так жить дальше нельзя, что должны наступить события, которые прервут нить истории, выкинуть человечество из колеи, в которой оно погрязло, и поведут его по новым путям, к чему-то неизвестному, в поисках за идеалом […]

Лучшие люди всех слоев общества призывают бурю, чтобы *она своим огненным дыханием очистила мир от чумы*, заразившей его, уничтожила ржавчину, поедающую нас, увлекла в своем бурном порыве жалкие остатки прошлого, лишающие нас воздуха и света, и принесла всему человечеству новый поток молодости, честности и благородства […]

Чума у наших очагов; надо уничтожить источник заразы и, если даже придется *действовать огнем и мечем*, - мы не должны останавливаться: дело идет о *спасении всего человечества*»[906], – пишет русский анархист.

Данное понимание катаклизма повторяется и в номере *Revolt* от 1 января 1916 г., обложка которого была проиллюстрирована североамериканским модернистским художником Беном Бенном (илл. 297)[907]. В иллюстрации изображена взрывная масса, лишенная фигуративных черт ради энергичного и экспансивного рисунка. Визуальная формула, то есть сочетание кривых и

---

[902] Канетти Э. Масса и власть. С. 177.

[903] См. Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Душа толпы.

[904] Сорель Ж. Размышления о насилии. С. 136.

[905] Там же. С. 73.

[906] Кропоткин П. А. Необходимость революции // Речи Бунтовщика / пер. с фр., вступ. ст. Д. И. Рублёва. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. С. 9-13. Мой курсив.

[907] Havel H. Evoë // Revolt. 1916. Vol. 1, № 7. См. также: Antliff A. Anarchist Modernism.

прямых линий, белых и черных зон, поощряет преобладание абстрактного пространства, составляя метафору очищения самой изобразительной формы[908]. В данной формуле взрывного изображения возникает разрушительная энергия, которая станет жизненной и созидательной силой, существующей ради социального возрождения. Итак, на первых страницах того же номера был напечатан текст редактора Ипполита Гавела под названием «EVOË», в котором воплощается такое архаичное желание: «Слава Тебе – Новый Год. Рождённая среди разрушения, судьба выбрала Тебя, чтобы венчать дело разрушения. *Ты – вестник великого катаклизма, бурный буревестник приближающейся социальной революции*»[909]. Художник рисует, воображает, проецирует анархистский катаклизм, после которого совершается искупление масс и индивида[910]. Катаклизм Бена Бенна напоминает образ апокалипсиса О. В. Розановой (илл. 298), участницы движения московского анархизма[911], для второго издания футуристической книги «Взорвал» (1913) А. Е. Кручёных, заглавие которой является неологизмом для *взрыва*[912]. Ее представление городского катаклизма не только проливает свет на иконографию насилия в художественных и политических радикальных публикациях, но и, как верно утверждает Е. А. Бобринская, на мотив апокалипсиса в связи с «мифологемой обновления через катастрофу»[913].

4.4. Разрушение и жертвоприношение: иконография и стилистика образа баррикады

Баррикада – это другая формула анархистского насилия. Баррикада недолговечна, внезапна и, тем не менее, демонстрирует разрушительную способность толпы, особенно рабочих масс рубежа XIX-XX вв. Баррикада появляется во Франции в XVI в., но именно в XIX в. отмечается ее становление как образа, неотделимого от социальных восстаний. В первой половине XIX в. социально-политические обстоятельства в Париже привели к возникновению

---

[908] В связи с этим Бен Бенн писал о своем творческом процессе как «процессе *удаления*, пока не будет *устранено все несущественное*». Цит. по: Antliff A. Anarchist Modernism. P. 118-119.

[909] Havel H. Evoë // Revolt. P. 1. Мой курсив.

[910] На самом деле, мессианская проекция чешского анархиста И. Гавела также включает и художника, который является «истинным герольдом грядущей реконструкции; более того, он – пророк будущего общественного порядка». Ibid.

[911] Ibid.

[912] Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy.

[913] Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Душа толпы. С. 162.

баррикады в своем современном понимании[914], иконографические особенности которой были зафиксированы искусствоведом Армандом Дейо в собрании «Революционные дни, 1830-1848»[915], состоящем из 53 репродукций произведений живописи и гравюр. Иконография баррикады также развивается на примере 17 фотографий разных авторов, входящих в альбом «Париж времен Коммуны глазами честного очевидца: фотография»[916]. Баррикада – это символ по преимуществу восстания как сопротивления и самопожертвования. В ней сходятся коллективные действия и индивидуальный героизм, буржуа и человек из народа, забастовщик, гражданин и солдат, а также стратегия и спонтанность, общественное (улица) и частное (дом/очаг), порядок и беспорядок, жизненная сила, агония и смерть, тишина, суета, запахи, тела и их жесты. В XIX в. Дрезден, Брюссель, Лион и Париж («миф Парижа баррикад»[917]), а в начале XX в. Барселона, Петроград, Берлин, Мадрид, представляют собой те места, где мифология баррикады процветает наиболее интенсивно, как поэтично утверждает Е. А. Хейзан[918].

В анархистском контексте рубежа XIX-XX вв. «баррикада» служит названием для периодических изданий из Уругвая, Бразилии и Италии, среди которых выделяются *Na barricada* (1915-1916) и *La Barricata* (1912-1913). Последнее периодическое издание было проиллюстрировано футуристом К. Каррой. Более того, во Франции мы найдем еще два одноименных периодических издания («La Barricade») не чисто анархистского направления. Одно из них издавалось в 1898 г., а другое между 1910 и 1913 гг. Важно отметить, что, начиная с 1911 г., испанская анархо-синдикалистская организация «Национальная конфедерация труда» («CNT») принимает песню «Баррикадам»[919] («A las barricadas») как свой самый знаковый гимн, слова которого призывают к прямому действию, самопожертвованию и героическому сопротивлению. В «Анархистской энциклопедии» Аристид Лапей определяет баррикаду как «вид укрепления, построенного из всех материалов, которые могут пригодиться при

---

[914] Traugott M. Les barricades dans les insurrections parisiennes : rôles sociaux et modes de fonctionnement // La barricade / ed. et dir. A. Corbin, J.-M. Mayeur. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997. Parag. 9. URL : https://books.openedition.org/psorbonne/1169 (дата обращения: 20.12.2021).

[915] См.: Pauquet A. Les représentations de la barricade dans l'iconographie de 1830 à 1848 // La barricade.

[916] Reverchon Cl., Gaudin P. Une image renversée : les photographies des barricades de la Commune // La barricade. Parag. 7.

[917] Huchon M. Petite histoire du mot barricade // La barricade. Parag. 33.

[918] См.: Hazan E. A History of the Barricade. London: Verso, 2015. См. также: Traugott M. The Insurgent Barricade. Berkeley: University of California Press, 2010.

[919] Этот гимн был написан в Варшаве в 1884 г. поэтом Вацлавом Свецицким во время российского вторжения. Гимн попал в Испанию через немецких анархо-синдикалистов. Ossa Martínez M.A. La Música en la Guerra Civil Española. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2009. P. 317.

сопротивлении: бочек, корзин, мешков, наполненных землей, деревьев, мебели и т. д. Баррикады – это импровизированные укрепления, которые используются в уличных боях»[920]. Хронология развития баррикады, предлагаемая анархистом А. Лапеем, останавливается на периоде Парижской коммуны (1871).

Хотя в конце XIX в. баррикада занимала все более маргинальное место после падения Парижской коммуны и в рамках начала реализации городского проекта Османа[921], с начала XX в. символ баррикады восстанавливается в своих правах на фоне рабочей забастовки в г. Лиможе (Франция) в 1905 г. В этом городе было построено общей численностью 21 баррикада.[922] Это событие было задокументировано художниками Ж.-Ф. Гранжуаном и Б. Ноданом в серии 15 литографий для номера *L'Assiette au beurre* от 6 мая 1905 г. Среди эстампов выделяются два из них, сделанные Б. Ноданом и посвященные образу баррикады (илл. 299 и 300). В обеих композициях баррикада действует не столько как барьер, сколько как театральная сцена[923], в которой противоположности (рабочая масса и масса солдат) четко разделены, что свидетельствует о влиянии иконографии баррикады 1830-х гг. В обоих случаях рабочие занимают верхние слои композиции, что намекает на физическое и моральное превосходство восставшей толпы рабочих над противоположной стороной – военными. Подобное композиционно-пространственное решение не только наделяет забастовщиков героическим пафосом, но и описывает баррикаду как антимилитаристский символ. Отсюда ясно, что эти стереотипы тесно связаны с трактовкой образа баррикады начала XIX в.

В первой литографии (илл. 299) обнаруживаются те же материалы, свойственные иконографии «Революционные дни, 1830-1848»[924]: «булыжники», «бочки» и «кучи досок и брусьев», составляющие общую структуру, к которой добавляются разные органические и неорганические материалы («двери, черепица, тюки соломы, кое-где перевернутая сторожевая будка, целые или срубленные деревья, матрацы… мертвые лошади»)[925]. Результатом этой амальгамы являются подлинные крепости-горы аморфного внешнего облика (илл. 300). Как считает историк А. Паке, такие революционные символы, как флаги, были широко включены в

---

[920] Lapeyre A. Barricade // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV. P. 614.

[921] Hazan E. A History of the Barricade.

[922] Grandcoing Ph. Les barricades du printemps 1905 à Limoges : la mémoire de la grève // La barricade.

[923] Clark T. J. The Picture of the Barricade // The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851. Berkely: University of California Press, 1999. P. 16.

[924] Dayot A. Journées Révolutionnaires 1830-1848 : D'après des Peintures, Gravures, Sculptures, Dessins, Médailles, Objets..., du Temps. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, s.d.

[925] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 7-8.

представление баррикады в начале XIX в.[926]. Черный и красный флаги тоже присутствуют в иллюстрациях *L'Assiette au beurre*. Помимо этого, уже упомянутое моральное значение образа баррикады у Б. Нодана тоже связано с иконографией 1848 г. В этот период баррикада впервые выражает «характер нравственного воспитания и политической педагогики»[927], став пространством примирения между социальными классами (между буржуа и рабочим), между забастовщиком и военным.

Подобной трактовкой образа баррикады как пространства примирения, сотрудничества и братства между противоборствующими сторонами является тема иллюстрации Ж.-Ф. Гранжуана. В сентябрьском номере *La Voix du Peuple* от 1908 г., посвященном антимилитаристской пропаганде, предназначенном для солдат, художник изображает баррикаду, состоящую из деревянных досок, которые делят композицию на две части (илл. 301). С одной стороны – толпа рабочих в белом; а с другой – толпа солдат в черном. Между обеими толпами выделяется гигантская и тучная фигура, являющаяся воплощением капитала, которая сидит на троне и приставляет пистолет к рабочим. Однако самый важный момент картины – это рукопожатие между рабочим-забастовщиком и солдатом. В описании иллюстрации сам автор отмечает: «Солдатик избранный!.. По одну сторону баррикады – эксплуатируемые... по другую – эксплуататоры». Если в иконографии баррикады 1830 г. идентифицируется тенденция к представлению рукопашного боя, то иконография февраля 1848 г. «преувеличивает сострадание, великодушие и даже человечность по обе стороны баррикады»[928]. По словам историка Е. Хейзана, чтобы предотвратить восстание солдат, с 1848 г. произошла смена стратегии, которая заключалась в том, что «надо избегать разделения своих войск на небольшие подразделения, более восприимчивые к красноречию баррикад, чем большие массы, основанные на анонимности»[929].

В этой атмосфере братства и сотрудничества представление образа женщины неоднозначно. Хотя женщины занимали первостепенное место в восстаниях 1830 г., 1848 г. и 1871 г. во Франции, их участие на баррикадах часто преподносится в качестве «мифа»[930] посредством введения аллегорических фигур («Свобода, ведущая народ» (1830) Э. Делакруа). В отличие от историка А. Поке, который описывает роль женщины на баррикадах 1830 г. в качестве

[926] Ibid. Parag. 8.

[927] Ibid. Parag. 13.

[928] Ibid. Parag. 30.

[929] Hazan E. A History of the Barricade.

[930] Dalotel A. La barricade des femmes // La barricade. Parag. 59.

«помощников восстания»[931], А. Дупра знакомит нас с четырьмя женскими ролями: «зрители», «жертвы», «скорбящие» и «бойцы»[932]. Последнюю роль мы находим в анархистской графике. Хотя на баррикаде Б. Нодана мы видим двух женщин, сражающихся плечом к плечу с мужчинами, образ женщины как «бойца» возвышается в правах в испанском контексте. Об этом свидетельствует плакат 1937 г., который тоже воспроизводился в виде открытки (илл. 302). Его автор – Тони Видал изображает женщину-бойца на символической баррикаде, состоящей из инициалов «НКТ-ФАИ» и красно-черного флага. Из 13 бойцов 5 из них – женщины. В том же ряду стоит один из эстампов собрания «Да здравствует Октябрь!» Э. Гомеса, посвященный образу баррикады, состоящей из трех женщин и четырех мужчин, борющихся с гражданской гвардией: «Они защищают землю, свой хлеб и свою свободу», – свидетельствует испанский художник в описании картины (илл. 303). На переднем плане выделяются трупы женщины и мужчины. Визуальный нарратив указывает на возможность гендерного равенства в контексте баррикад. Также в испанском контексте невозможно не вспомнить эстамп «Не пройдут!» («¡No pasarán!») Х. Л. Рея Вилы (илл. 304), в котором женщина с винтовкой в руке смело и гордо защищает свою позицию на баррикаде. Последний наш пример принадлежит визуальной культуре испанской анархо-феминистской организации «Свободные женщины» (илл. 305), в которой реализуется в рамках Гражданской войны в Испании «миф баррикады женщин», возникший из истории Парижской коммуны и описываемый историком А. Далотелом. В этих относительно камерных пространствах (и Э. Гомес, и Б. Лобо представляют баррикаду изнутри, вовлекая зрителя в пространство изображения) женщина как аллегория уступает место женщине как бойцу, реабилитируя одну из многих ролей, которые она играла в символическом пространстве баррикады.

Иконография одной из иллюстраций Огюста Рубийя для номера *L'Assiette au beurre* от 21 января 1905 г. уходит своими корнями в иконографию баррикады начала XIX в. во Франции (илл. 306). В ней художник рисует рабочего крепкого телосложения (реминисценция фигуры «апаша», см. третью главу), держащего молоток. Герой одет в черный комбинезон, рукава его рубашки закатаны. За ним мы видим двух борющихся рабочих и труп третьего. Баррикада состоит из брусчатки. Следует выделить два момента. Во-первых, одеяние героя соответствует представлению «человека народа» 1830 г.: «Рукава закатаны, руки обнажены, иногда в фартуке»[933]. Во-вторых, молоток наряду с пиками (тоже в литографии Б. Нодана) был одним из

[931] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 22.

[932] Duprat A. Des femmes sur les barricades de juillet 1830 : Histoire d'un imaginaire social // La barricade. Parag. 10-12.

[933] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 18.

характерных видов оружия, использованных забастовщиками[934]. В дополнение, выделяется характерная композиционная стратегия для представления главного героя, на основе точки зрения несколько снизу. Подобная трактовка знакомит нас с «героизацией», названной А. Поке самым выдающимся «эстетическим законом»[935] баррикады, позволяющим индивиду-герою воплощать толпу и ее страсти. В иллюстрации О. Рубийя мы сталкиваемся с театральным сценарием, в котором внушительная фигура забастовщика позирует на вершине баррикады, воплощая душу баррикады между сопротивлением и самопожертвованием. Индивид выделяется из массы («derrière-garde»), чтобы оказаться в авангарде.

Баррикада как авангард не является исключительным явлением XX в. В 1848 г. Ш. Бодлер, Шанфлёри и Ш. Тобан издают газету *Salut Public*. Образ баррикады служит иллюстрацией к заголовку этой публикации. Хотя ее авторство не было выяснено, часто упоминаются Антуан Фошери и Родольф Бреден в качестве авторов, которые сделали графический образ на основе предварительного рисунка Гюстава Курбе (илл. 307).[936] Как пишет искусствовед Ф. Дебюиссон, Г. Курбе выполняет не столько изображение баррикады, сколько «художника в авангарде, художника-авангардиста»[937]. Баррикада как прообраз политического и художественного авангарда приобретает более четкую форму в контексте взаимосвязи анархизма и футуризма. Действительно, одним их самых ярких моментов взаимосвязи анархизма и итальянского футуризма является сотрудничество художника К. Карры в анархистском периодическом издании *La Barricata*, издаваемом «Органом либертарианского круга социальных исследований» в Парме.

В первом номере от 1 мая 1912 г. этого периодического издания редакция сожалеет об отсутствии, из-за «непредвиденного и болезненного неудобства», иллюстрации по образу баррикады К. Карры, предназначенной для заголовка. Однако, включается текст «Наш заголовок», в котором некий «RP» рассказывает читателю как об изображении заголовка (илл. 308), которое появится только во втором и третьем номерах, так и о «смелом футуристическом живописце из Александрии»[938]. Что касается К. Карры, автор упоминает несколько изображений, среди которых выделяются «Анархистские похороны» (он имеет в виду «Похороны анархиста Галли», 1911), в которых «RP» прославляет «красный взгляд множества, бурю, которая выражает

[934] Ibid. Parag. 20.

[935] Ibid. Parag. 35.

[936] Desbuissons F. Gustave Courbet et le frontispice du n° 2 du Salut Public // La barricade. Parag. 7.

[937] Ibid. Parag. 11.

[938] RP. La Nostra Testata // La Barricata. 1912. Vol. 1, № 1. P. 2.

настроение героев, процессии народа, который рассеивается»[939]. Это изображение дает представление о мотиве заголовка, повторяющем визуальные формулы разрушения и творения в свете образа баррикады как 1) «спазматической, огромной, колоссальной, катастрофической сцены», «скручивающегося адского хаоса» и 2) «грандиозного вихря домашних имуществ (ставней, дверей, решеток), объединенных в титаническом усилии сопротивления»[940]. В этом энергетическом составе «корабль идеала», воплощаемый треугольной фигурой в виде черного конуса, вторгается в катастрофу баррикады, состоящей из массы тел, предметов и пересекающихся линий. Корабль вторгается сквозь «атмосферу восстания и силы», с целью отплывать «к далеким целям победы!»[941].

Баррикада – это образ футуристического жертвоприношения, позитивного провала. Редактор *La Barricata* Леда Рафанелли считает, что подобно замкам из песка, разрушенным морем, баррикада неизбежно будет «разрушена, преодолена, переполнена» и, одновременно, она будет местом авангарда, особенно анархистского авангарда, состоящего из «нескольких человек против всех толп»[942], нескольких человек с «возвышенным сознанием умереть *ни за что*», то есть умереть не ради наград, а ради будущего. Баррикада – это пространство сопротивления против угнетающей силы, в котором анархистские идеалы воплощаются в формуле разрушения: «во все времена, даже в обещанном будущем, нужно разрушать»[943]. Баррикада представляет собой образ сопротивления и разрушения, а также ключевое пространство для формирования анархистского идеала, который, по словам анархистски Л. Рафанелли, опирается на «силу и радость»[944]. В этом смысле, образ баррикады напоминает карнавальный мотив: динамизм, агрессия, шум, экстаз, радость являются составляющими частями баррикады. К тому же, множество, масса, буря, спазм, катастрофа и вихрь порождаются и развиваются внутри баррикады, способствуя взаимосвязи политики и эстетики, анархиста и художника-футуриста. Вышеназванное предупреждает нас об иконоборческом потенциале баррикады как образа разрушения и сопротивления.

Иконоборческий потенциал баррикады напоминает события марта 1849 г., когда М. А. Бакунин прибывает в Дрезден, город, где с 3 мая начали возводить баррикады в рамках буржуазного восстания, поддержанного пролетариатом против короны. Интерес русского анархиста к этим событиям возникает после его встречи с его другом Рихардом Вагнером, с

---

[939] Ibid.

[940] Ibid.

[941] Ibid.

[942] Rafanelli L. La Barricata // La Barricata. 1912. Vol. 1, № 1. P. 1.

[943] Ibid. P. 2

[944] Ibid.

которым он прибывает в казармы временного правительства и участвует в событиях в качестве советника, разжигая вооруженную борьбу. К саксонским войскам присоединились прусские войска, чтобы подавить восстание. В этом сценарии М. А. Бакунин предлагает повесить «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля и другие шедевры из королевской галереи на баррикадах, потому что пруссаки не смогли бы стрелять в произведение, являющееся вершиной западной культуры, наследником классической древности[945]. Хотя, как предупреждает историк Э. Карр, этот анекдот больше связан с фантазией, чем с реальностью, иконоборческий импульс, приписываемый М. А. Бакунину, напоминает разрушительный импульс баррикады как авангарда. Перефразируя «Первый манифест футуризма» (1909) Ф. Маринетти, можно написать: «горящая баррикада, которая обещает поглотить город, – прекраснее, чем «Сикстинская Мадонна»[946]». Наверно М. А. Бакунин согласился бы с этим утверждением.

При создании иллюстрации к заголовку *La Barricata* К. Карра использует визуальные стратегии, присущие предыдущим творческим работам как его авторства («Толчки такси» и «Похороны анархиста Галли», 1911), так и У. Боччони («Состояния души» и «Сила улицы», 1911), Л. Руссоло («Восстание», 1911) и Джино Северини («Танец пан-пан в Монико», 1911). Подобные визуальные формулы обсуждаются К. Каррой в его футуристическом манифесте от 11 августа 1913 г, цитировавшемся нами выше. Слияние этих формул на живописной поверхности уступает место «элементу звука, элементу слуха и элементу запаха», являющимся различными выражениями вибрации и динамизма. Баррикада, на которой в изобилии чувствуется запах пороха и трупов, звуки выстрелов и криков, а также цвет крови и различных материалов, из которых баррикада состоит, является идеальным местом, где художник может исследовать большинство визуальных стратегий этой живописной программы. В конкретном случае графического образа к заголовку *La Barricata*, напечатанному в черно-белом цвете, эта программа выполняется с помощью не цвета, а формы: «существуют вогнутые и выпуклые, треугольные, эллипсоидальные, продолговатые, конические, сферические, спиральные звуки, шумы и запахи и т. д.»[947], – пишет К. Карра. Мы можем с уверенностью подтвердить, что иллюстрация для газеты *La Barricat*а – это произведение, в котором сходятся самые решительные

[945] Carr E. H. Michael Bakunin. P. 192.

[946] «… ревущий автомобиль, который точно мчится против картечи, – прекраснее, чем Победа Самофракии» ("... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*"). Marinetti F. Manifesto del futurismo (1909) // I manifesti del futurismo / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. P . 6.

[947] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori (1913). P. 156.

поиски и находки художника. Поэтому требуется его реабилитация в современной историографии о творчестве К. Карры и итальянском футуризме[948].

На анархистском фронте во время Гражданской войны в Испании мы также находим образ баррикады, трактованный с помощью авангардистских формул[949]. В 1936 г. анонимный автор создал фотоколлаж под названием «Победители» («Los vencedores») (илл. 309). Речь идет о пирамидальной композиции, включающей в себя разные сцены, посвященные образовательной, аграрной, промышленной и военной областям, а также темам материнства и руины. Коллаж сам по себе является эстетическим эквивалентом баррикады, ибо он разрушает первоначальные повествования, чтобы создавать новые; он умеет накапливать на поверхности разные времена, пространства и материалы, приводя, в случае нашего коллажа, к оптимистичному и разнообразному, героическому и народному повествованию. Мы перед аллегорией баррикады. Эта аллегория знакомит нас с баррикадой как пространством превращения, пространством, в котором капиталистические пороки заменены анархистскими добродетелями. Таким образом, подобно «витальной толпе» анархистская баррикада представляет собой прообраз справедливого и гармоничного общества, опирающегося не на авторитет, а на анархию, приводящую к линейному и вертикальному прогрессу, отраженному в самом композиционном решении коллажа. При этом невозможно не вспомнить слова Ж. Дежака в его «Антропосфере»:

«Обратитесь к своим воспоминаниям, и вы увидите, что полное отсутствие авторитета всегда приводило к наибольшей гармонии. Посмотрите на людей с вершин их баррикад и скажите, если в эти моменты преходящей анархии они не демонстрируют своим поведением всю прелесть естественного порядка. Среди этих людей, которые находятся там, с обнаженными и черными от пороха руками, несомненно, нет недостатка в невежественных натурах, в людях, огрубевших в силу социального воспитания, готовых пойти в личной жизни и в качестве глав семей на многие жестокости по отношению к своим женам и детям. Взгляните же на них посреди общественного восстания и в их короткий миг свободы. *Их грубость как по волшебству превратилась в вежливость*. Пусть женщина пройдет мимо них, и они не произнесут ничего, кроме приличных и вежливых слов. С братским рвением они помогут пересечь этот вал из булыжников. Те, кто в воскресенье, на прогулке, раскраснелись бы при виде собственного

[948] Искусствовед А. Чампи упоминает эту картину К. Карры, не останавливаясь на ее подробном анализе. Ciampi A. Futuristi e anarchici : quali rapporti?.

[949] См. анализ Е. А. Бобринской о баррикаде в творчестве итальянских и русских футуристов, а также дадаистов, на примере коллажа. Бобринская Е. А. Пародия на первозданный хаос // Душа толпы. С. 219-231.

ребенка, и оставили бы это бремя на попечение матери, с довольной улыбкой на губах возьмут на руки чужого ребенка, чтобы провести его через баррикаду. *Это мгновенная метаморфоза*»[950].

Подобное страстное описание французского поэта совпадает с свидетельствами о баррикадах в Мадриде и Барселоне, которые, как упоминает историк Г. Ранзато «часто служили поводом для воссоздания небольшого сообщества со своим собственным суверенитетом»[951]. В этом «городе внутри города» происходит моральная, интеллектуальная и физическая «метаморфоза» забастовщика. Баррикада – это также пространство для интеллектуального и культурного сопротивления. В фотографии Дж. Сайнса де Кореллы 1936 г. мы видим группу испанских милиционеров, принадлежащих «НКТ», которые позируют на вершине баррикады и читают газеты, издаваемые этой анархо-синдикалистской организацией (илл. 310). Эта «мизансцена» подчеркивает баррикаду как пространство воспитания и превращения индивида. В том же ряду стоит тот факт, что в своем рассказе «Памяти Каталонии» (1938) писатель Джордж Оруэлл описывает баррикаду не только как руину, в которой экскременты являются обычным делом, но и как «уникальное и чудесное зрелище», где мужчины, женщины и дети проявляют «страстную энергию» под знаком коллективной организации и взаимопомощи[952].

4.5. Выводы

В данной главе была рассмотрена репрезентация концепции насилия в графике анархистской печатной культуры рубежа XIX-XX вв. на примере образов толпы и баррикады. Проведенный анализ показывает, что кроме образа бомбы как общепринятого «знака анархии», образы толпы и баррикады представляют собой одну из формул анархистского насилия на основе «творческого разрушения», ставших средством разрушения, регенерации и спасения как в социальном, так и в эстетическом плане. Толпа как инструмент насилия и агрессии и, одновременно, обновления и спасения, представляет собой революционную силу как для анархистов, особенно анархо-синдикалистов, так и для художников-футуристов и экспрессионистов, для которых социальное очищение и возрождение тесно связаны с понятием насилия и мифом катастрофы. Как было доказано в данной главе, в анархистской визуальной культуре интерпретация образа толпы, включая образ баррикады, отвечает двум направлением.

---

[950] Déjacque J. L'humanisphère. P. 140-141. Мой курсив.

[951] Ranzato G. Barcelone, « ville des barricades ». Fonctions et sens des barricades dans un siècle d'insurrections (1835-1937) // La barricade. Parag. 43.

[952] Orwell G. Homenaje a Cataluña. Santiago: Ediciones Crimental, 2011. P. 95. В этой книге британский писатель рассказывает о своем опыте бойца анархистского фронта во время Гражданской войны в Испании.

С одной стороны, толпа воплощает в себе необходимость и имманентность апокалиптической катастрофы. С другой стороны, толпа – это прообраз будущего гармонического общества. Наш анализ делится на две части.

Во-первых, мы сосредоточиваемся на проблеме представления образа толпы как метафоры и символа. С одной стороны, рассматривается сравнение и соотношение между толпой и вулканической деятельностью, на примере метафор «массы-лавы» и «толпы-вулканы». В свете первой метафоры выражается разрушительный и зловещий потенциал толпы, которая принимает форму «темной» или «черной массы» – известные понятия для анархистской литературы рубежа веков (Ж. Дежак и М. Вебера). На основе этих двух понятий и графических образов Р. Майнора, Рихарда Зевальда, Поля Эйкмайера и газеты *Le Père Peinard*, метафора «массы-лавы» трактуется как носитель взрывной, очищающей и освободительной силы, воплощающей восстание угнетенных против своих угнетателей. В ходе рассмотрения второй метафоры на примере творчества А. Вольфа освещается эквивалентность авангардно-стилистической трактовки и социального очищения на основе образа вулкана, служащего метафорой социального и эстетического возрождения. Представляется, что трактовка образа толпы в свете лавы и вулкана являются не только инструментом для восстания и искупления страданий подчиненных масс, но и полем для экспериментов с модернистскими эстетиками в рамках анархистской печатной культуры.

С другой стороны, символическая взаимосвязь между толпой и огнем была проанализирована на основе предполагаемом нами понятии «витальной толпы». Эта толпа характеризуется появлением большим костром и солнцем, а также витальных жестов тела анархиста, приводящих к возвышению индивида среди массы. В отличие от «темной толпы» «витальная толпа» преодолевает регрессивный и иррациональный импульсы, став прообразом идеального анархистского общества. В том же ряду, идентифицируется миф «всеобщей забастовки» как прообраз идеального общества, основанного на «солидарности», «взаимопомощи» и «кооперации» среди рабочих. Проведенный анализ продемонстрировал, что в этой толпе «царствуют» гармония, порядок и справедливость, ибо она основана не на принципе авторитета, а на принципе свободы. К этому следует добавить дискуссию о понятиях «анархии» и «свободы», выступающих в качестве организационных парадигм анархистского общества и, одновременно, выступающих против понятий «авторитета» и «приказа», свойственных образам военного и религиозного парада, репрезентация в анархистской визуальной культуре которых служит критикой авторитарных моделей социального формообразования. Важно отметить преобладание экспрессионистской стилистики для визуальной трактовки толпы как метафоры и

символа, особенно что касается репрезентации «массы-лавы» и «витальной толпы» в анархистской периодике.

Во-вторых, мы сосредоточиваемся на анализе трактовки образа толпы в свете психологии масс, анархо-синдикалистской философии и итальянского футуризма. В связи с первым моментом отмечается, следуя за Г. Лебоном, С. Сигеле и Г. Тардом, тесная взаимосвязь анархизма и толпы на примере «секты», учитывая общий преступный, агрессивный и взрывной импульс. В ходе рассмотрения этой взаимосвязи освещаются такие понятия, обусловливающие поведение и жесты толпы, как «гипноз», «сомнамбулизм», «истерия», «эпилепсия», со ссылкой на исследования Ж.-М. Шарко и Ч. Ломброзо. В рамках второго момента рассматривается толпа в свете анархо-синдикализма, обсуждая три аспекта. Во-первых, понятие «пролетарского насилия», являющегося формулой очищения, спасения и восстановления энергии, в противодействии государственной и капиталистической агрессии и любому авторитету. Во-вторых, теория, практика и иконография «революционной гимнастики», способствующей «тренировке» пролетарских масс и их подготовки к будущей реализации окончательной «всеобщей забастовки». В-третьих, миф «всеобщей забастовки» как средство искупления и спасения масс, способствующий противодействию капитализму, государству и милитаризму. Вышеизложенное приводит к восстановлению теории и практики анархо-синдикализма, освещая интерпретацию насилия за пределами анархо-индивидуализма и бомбы как образа по преимуществу анархистского насилия. Относительно третьего момента, было демонстрирован, что ранний итальянский футуризм был тесно связан с анархо-синдикализмом. Об этом свидетельствует стилистическая трактовка образа толпы и баррикады в творчестве таких художников-футуристов, как К. Карры и Л. Руссоло, опирающаяся на ряд визуальных авангардистских формул разрушения и созидания.

Вдобавок, концепция анархистского насилия в свете особенностей трактовки толпы анализируется посредством двух образов. С одной стороны, черный анархистский флаг обсуждается как символ толпы, позволяющий объединять и управлять страстями и направлениями «движения» масс, а также как образ художественного авангарда, на примере «Черного квадрата» К. С. Малевича. С другой, гигант как аллегория толпы. Идентифицируются четыре вида гиганта. Во-первых, «гигант-флаг» как олицетворение анархо-синдикалистских организаций, на примере «МАТ». Во-вторых, «гигант-статуя» как аллегория таких анархистских ценностей и требований, как антимилитаризм и пацифизм. В-третьих, «гигант-Аттила», являющийся воплощением «невидимой массы» (Э. Канетти), служащей цели мистифицировать и легитимизировать в исторической перспективе анархистскую борьбу. В-четвертых, «гигант-стихийное бедствие», апокалиптическая сила (ветер, огонь, лава) которого умеет очистить мир

от врагов народа. Этот гигант отсылает к образу катастрофы или апокалипсиса, общего для анархистов и русских и итальянских футуристов. Идея тотального разрушения и спасительного катаклизма приобретают форму в свете очищающей, обновляющей силы ветра, огня, лавы, взрыва как образов революционной толпы.

Что касается образа баррикады выделяются три направления его трактовки. Во-первых, во французском контексте начала XX в. трактовка образа баррикады в значительной степени соответствовала моделям, установленным в иконографии начала XIX в. Во-вторых, в итальянском контексте образ баррикады трактуется с помощью обновляющих формул футуристической стилистики на примере творчества К. Карры. В-третьих, во время Гражданской войны в Испании репрезентация баррикады позволила, с одной стороны, восстановить в своих правах роль женщины-бойца на ней; а с другой, аллегорическое представление баррикады на основе авангардной техники коллажа. Баррикаду не следует оценивать в свете ее эффективности на поле боя, эффективности, которая довольно спорна. Напротив, ее следует понимать как символ восстания, который допускает двойное действие анархистского насилия: разрушение и творение. Баррикада является символом сопротивления, самопожертвования, а также морального преобразования человека. В итоге, подобно «витальной толпе» и «всеобщей забастовке», образ баррикады служил прообразом идеального анархистского общества.

Наш анализ способствовал реконструкции в своих правах особенностей трактовки образов толпы и баррикады в качестве воплощения концепции насилия в графике анархистской печатной культуры рубежа XIX-XX вв. Невозможно не выделить актуальность обсуждаемых понятий и образов в социально-политическом пространстве рубежа XX-XXI вв. по отношению к социальным и народным восстаниям, для которых толпа и баррикада станут способами самопрезентации и противостояния государству, капитализму и милитаризму. В итоге, следует отметить, что в этой главе восстанавливаются и актуализируются фигуры малоизвестных или забытых художников как в российской, так и в зарубежной историографии. В этом смысле, наше обсуждение позволило переоткрытие творчества таких художников-графиков, как Рихард Зевальд, Поль Эйкмайер, Эмиль Лиодель, Инес Ветцель, Хельмут Фрицше, Агата Лоу, Рольф Тилман и Лидия Гибсон, тесно связаны с экспрессионистской стилистикой. Жизнь и творчество подобных деятелей требуют отдельного анализа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию графики анархистской периодики 1880-х–1930-х гг., построенному на пересечении анализа истории и философии «классического анархизма», процессов транснациональной миграции и жанрово-стилистических инноваций художественного авангарда, с целью предоставить частичную реконструкцию анархистской визуальной культуры того периода. В процессе исследования была доказана необходимость интеграции трех указанных аспектов для проведения комплексного исследования графики в рамках анархистской идеологии, а также для актуализации изучения основных проблем и направлений, на основе которых строится историография по поставленной проблеме. Таким образом, в данной диссертации был идентифицирован ряд из трех неисследованных и малоисследованных измерений для рассмотрения и реконструкции графики анархистской журнальной культуры, а именно: 1) проблемы миграции образов, 2) трактовки образа анархиста и его основных иконографических направлений и 3) репрезентации концепции насилия в аспекте образов толпы и баррикады. Результатом проведенного исследования стали следующие **выводы**:

1. Миграция образов через посредство изданий анархистской периодики, международные конференции и библиотеки играла ключевую роль в развитии графического искусства анархистской периодики рубежа XIX-XX вв. Транснациональный обмен визуальным материалом способствовал как возникновению коллективных идентичностей среди анархистов разных стран, так и формированию общей визуальной культуры на перекрестке анархистского пространства Европы, России и американского континента. Выделяется развитие транснационального визуального пространства в рамках анархистской журнальной культуры Аргентины, Франции и Бельгии. В этом контексте процесс миграции образов приводил не только к упрочению иконографического канона образов, но и к распространению и заимствованию произведений, принадлежавших к творчеству европейских мастеров, связанных с движением художественного авангарда, а следовательно, и к процессу жанрово-стилистической и тематико-иконографической ассимиляции зарубежных художников-авангардистов местной культурой на фоне особенностей этого местного контекста.
2. В анархистской периодике идентифицируются два вида миграции образов – «прямая» и «непрямая». Несмотря на то, что они связаны с разными функциями и динамикой передачи образов, оба вида миграции действуют в рамках совместных стратегий

заимствования, переосмысления и ассимиляции графики. Данные стратегии были обозначены автором диссертации термином «стратегии замещения и исключения», включающей в себя как физическое вмешательство в образную и стилистическую ткань иллюстраций, так и процесс «идентичного» и «неидентичного» перевода текстовых компонентов изображения. Активное восприятие графических образов способствовало спонтанному, горизонтальному и децентрализированному обмену ими, размывая границы между центром и периферией.

3. Наряду с текстуальным компонентом, в ходе процесса заимствования произведений и образов графики авторство могло быть опущено или заменено другими именами. Анализ проблемы атрибуции, на примере творчества Э. Кутюрье и К. Менье в аргентинской анархистской прессе, осветил процесс формирования тематико-стилистических тенденций, приводящих к «преобладанию» одних художников над другими (т. е. к большей или меньшей известности и популярности тех или иных мастеров). Таким образом, в условиях тех лет решение проблемы авторства было обусловлено не столько эстетико-идеологическими принципами (включая «анонимность», немало защищаемую авторами как ведущую тенденцию авторства в анархистской журнальной культуре), сколько незнанием в местной среде некоторых художников и популярностью в ней ряда других мастеров, их тем и стилистики.
4. Миграция образов лежит в основе становления «трансконтинентального модернизма» в процессе культурно-идеологического взаимодействия между Аргентиной и Бельгией на фоне движения экспрессионизма, инкорпорирующего как социальную критику, так и эстетическую инновацию. Анализ приема и ассимиляции творчества Ф. Мазереля и А. Дэненса со стороны аргентинских художников А. Баллестера и В. Ребуффо познакомил нас с формированием общих для всех четырех мастеров жанрово-стилистических и тематико-иконографических тенденций. Первая тенденция раскрывается во введении «романа без слов» как авангардного жанра и в его адаптации к жанру «comic strip», а также во внедрении ряда экспрессионистских визуальных формул решения пространства, света и человеческого тела. В рамках второй тенденции выделяется образ тюрьмы, который А. Баллестер интенсивно трактует и «перерабатывает» в свете композиционно-пространственных особенностей мотива бельгийских мастеров. Этот анализ освещает и раскрывает пути воздействия зарубежных мастеров на сложение местных модернистских эстетик в рамках анархистской журнальной культуры, и демонстрирует важность изучения роли анархизма в возникновении и эволюции «латиноамериканского экспрессионизма».

5. Тело анархиста стало подлинным полем боя для различных идеологических тенденций рубежа XIX-XX вв. Физическое, моральное и духовное представление образа анархиста приобрело негативные и позитивные подтексты в соответствии с той или иной точкой зрения на его трактовку, что приводило к появлению и развитию четырех основных тематико-иконографических направлений, общих для визуальной культуры разных анархистских пространств (России, Аргентины, Чили, Испании, Франции, Германии, Нидерландов, Швеции и т. п.). Данные направления основываются на: 1) возникновении криминологии как науки и использовании ее наработок; 2) популяризации практики и теории нудизма, витализма и космизма; 3) цитировании и переосмыслении образов, тем и мотивов древнегреческой мифологии, а также «гаучески» как латиноамериканской традиции; 4) цитировании и переосмыслении ключевых фигур иудео-христианской традиции.
6. Негативная трактовка образа анархиста позволяет реконструкцию особенностей восприятия и репрезентации анархистской идеологии представителями разных социально-политических тенденций. Она состоит из пяти направлений. Во-первых, анархист как преступник-террорист на основе таких фигур субкультур, как «апаш» и «красный священник». Во-вторых, анархист как психически больной, внешний облик и поведение которого являются объектом изучения криминалистики. В-третьих, анархист как демон, бестия и гигант, посредством которых выражается «ненормативность» анархизма в глазах научной и религиозной традиции, ставшего для этой традиции синонимом образа смерти. В-четвертых, анархист как иммигрант и депортированный, являющийся носителем хаоса и извращения, а также объектом государственных репрессий. В-пятых, анархист как интеллектуал, студент и художник, в контексте образов которых терроризм трактуется как результат взаимодействия интеллекта и творчества в аспекте «ментального терроризма».
7. Позитивная трактовка образа анархиста раскрывает источники анархистской визуальной культуры, а также основы анархистского мировоззрения, корни которых уходят не только в историю искусства и визуальную культуру от древности до современности, но и в разнообразные теории и практики рубежа веков. Идентифицируются три направления, условно называемые как положительный, мифологический и иудео-христианский архетип. Положительный архетип образа анархиста отвечает четырем направлениям. Во-первых, это анархист-милиционер как образ героизма и освобождения, тесно связанный с анархо-синдикализмом. Во-вторых, модели безграничной энергии, силы воли, смелости, а также добра и красоты,

основанные на мужественности и юности. В-третьих, образ тела анархиста интерпретируется через призму теории и практики «нудизма» и «революционного нудизма», с помощью которых анархист отрицает контроль государства и церкви над человеческим телом. В-четвертых, космическое восхождение тела анархиста осознается как путь к полному освобождению человека и человечества от каких-либо оков и к вершине человеческого развития как такового. Вышеназванные направления знакомят нас не только с художественными средствами «героизации», «гигиены», «преобразования», «совершенствования» и «освобождения» анархиста и его тела, но и с общими композиционными решениями, тесно связанными с модернистской эстетикой, и жестикуляцией, выражающими достоинство, монументальность, ощущение полета, а также динамичность, экстаз и возвышенность.

8. Анархист также отождествляется с мифологическими образами, следуя за четырьмя иконографическими направлениями. Во-первых, это направление «гигантомахии», в котором образ гиганта воплощает в себе тему борьбы угнетенных с угнетателями. Во-вторых, переосмысление образа Кроноса в качестве аллегории «очищающей силы» рабочей массы и «социального очищения», принимающего форму «подметальщика». В-третьих, образ Геракла и его подвигов как воплощение физической и моральной добродетели анархиста, побеждающего силы зла. В-четвертых, образ Прометея, развивающийся в двух направлениях: «Прометей как носитель огня» и «Прометей прикованный». В результате, этот титан трактуется как спаситель и избавитель человечества и, одновременно, как образ героизма и жертвы мифического/государственного авторитета. В конкретном контексте Аргентины, анархисты переосмысляют местный миф «гаучо» как образ анархиста, включающий в себя интернациональную идеологию и локальную культурную традицию.
9. Иудео-христианская традиция решительно воздействовала на процесс саморепрезентации анархиста, образ которого нашел отражение в трех основных иконографических направлениях. Во-первых, образ Христа как модели революционера или реформатора, представление которого отвечает таким мотивам, как «Христос у колонны», «Пришествие Иисуса Христа» и «Распятием Иисуса Христа». Во-вторых, образ и страдания св. Себастьяна как воплощение упорства и стойкости анархиста в связи с государственной цензурой свободы слова и прессы. Образ анархиста-Себастьяна познакомил нас с процессом «преображения» анархиста в святого и с важностью роли в нем атрибутов «мученического венца» (Себастьян) и «лаврового венка» (Аполлон), на примере репрезентации анархистского каталонского

педагога Ф. Феррера. В-третьих, образ анархиста в связи с фигурами святого и Мессии нашел плодотворную почву для развития в процессе мифологизации Ф. Феррера и Равашоля на фоне мировой визуальной культуры начала XX в.

10. Репрезентация концепции «анархистского насилия» основана на формуле «творческого разрушения» и не ограничивается образом бомбы, а охватывает ряд других образов, таких как толпа и баррикада. В то время как для анархо-индивидуализма бомба становится «знаком анархии», для анархо-синдикализма и раннего итальянского футуризма образы толпы и баррикады представляют собой средство разрушения, регенерации и спасения как в социальном, так и в эстетическом плане. Толпа как формула насилия – также общая для анархистов и для экспрессионистов, выражает социальное очищение и возрождение. Графические представления толпы и баррикады в анархистской журнальной культуре отвечают двум главным направлениям. Во-первых, они представляют необходимость и имманентность апокалиптической катастрофы («катастрофический миф»). Во-вторых, они являются прообразом будущего гармонического общества, основанного на анархистских принципах.
11. Образ толпы воплощается как метафора и символ. С одной стороны, метафоры «массы-лавы» и «толпы-вулкана» являются не только инструментом вдохновения на восстание и искупление страданий подчиненных масс, но и полем для экспериментов с модернистскими эстетиками в рамках анархистской печатной культуры, указывая на эквивалентность авангардно-стилистической трактовки и социального очищения и возрождения. С другой стороны, предлагается понятие «витальной толпы» на основе символической взаимосвязи толпы и огня. В этой толпе возвышается индивид и преодолевается регрессивный и иррациональный импульсы восстающих масс, став, подобно мифу о «всеобщей забастовке», прообразом идеального анархистского общества, основанного на «анархии» и «свободе». Подобные понятия противостоят понятиям «авторитета» и «приказа», свойственным образам военного и религиозного парада в графике анархистской периодики.
12. Социальные психологи, анархо-синдикалисты и художники-футуристы активно трактуют образ толпы как формулу насилия. Для первых толпа, подобно «анархистской секте», действует в качестве преступного, агрессивного и взрывного явления, поведение и жесты которого обусловлены «гипнозом», «сомнамбулизмом», «истерией» и «эпилепсией». Толпа для анархо-синдикалистов является очищающим, спасительным инструментом, противостоящим капитализму, государству и

милитаризму на основе понятия «пролетарского насилия», теории и практики «революционной гимнастики» и мифа о «всеобщей забастовке». Тесно связанный со вторыми ранний футуризм рассматривает толпу как средство спасения и обновления, изображая ее с помощью ряда визуальных авангардистских формул разрушения и созидания. В графике анархистской периодики толпа также воплощается в образе черного флага и в образе гиганта. Во втором случае идентифицируются четыре направления: «гигант-флаг», «гигант-статуя», «гигант-Аттила» и «гигант-стихийное бедствие». Последний знакомит нас с идей тотального разрушения и спасительного катаклизма, свойственной толпе.

13. Образ баррикады как формулы насилия отличается от образа толпы тем, что в графике анархистской периодики он является символом сопротивления, самопожертвования, а также морального преобразования человека. Идентифицируются три основные направления в представлении баррикады. Во-первых, иконография начала XIX в. служила источником для трактовки образа баррикады в начале XX в. во французском контексте. Во-вторых, в итальянском контексте трактовка образа баррикады осуществляется на основе обновляющихся формул футуристической стилистики. В-третьих, в контексте Гражданской войны в Испании трактовка образа баррикады приводила, с одной стороны, к восстановлению в своих правах роли женщины-бойца на ней; а с другой, к аллегорическому представлению баррикады на основе авангардной техники коллажа. Подобно «витальной толпе» и «всеобщей забастовке», образ баррикады стал прообразом анархистского общества.

Нам удалось исследовать и классифицировать наиболее важные образы графики анархизма, изучить их иконографию, выявить их семантику. Наш анализ проливает свет на графику анархистской периодики 1880-х–1930-х гг. как уникальное и самостоятельное явление в истории искусства рубежа XIX-XX вв., в котором идентифицируются проблемы и направления, особенности которых преодолевают рамку пропагандистской, морализаторской и педагогической функции изображения как идеологического инструмента. Своеобразное развитие графики анархистской журнальной культуры на перекрестке «классического анархизма», великих трансконтинентальных миграций и авангардных эстетик в Европе, России и на американском континенте, способствовало возникновению обширной и беспрецедентной визуальной культуры на рубеже XIX-XX вв., чьи образы, темы и мотивы остаются в силе на фоне и в контексте социально-политического и культурно-художественного пространства конца XX – начала XXI вв.

Как было доказано, формирование в современной историографии неких застылых канонов интерпретации препятствует комплексному исследованию поставленной темы. В данной диссертации предложены новые проблемы и направления для изучения графики анархистской периодики, с помощью которых исследователь подходит еще ближе к полной реконструкции и пониманию анархистской визуальной культуры. Безусловно в графике анархистской периодики рубежа веков современный искусствовед найдет плодотворный материал для исследования. В ней все еще существует множество имен, графических работ, проблем и периодических изданий, которые остаются неизученными и в изучение которых мы попытались внести свою лепту. Одним из наиболее перспективных направлений будущих исследований является реабилитация графических образов анархистской журнальной культуры рубежа XIX-XX вв. в художественных практиках современных художников и в визуальной культуре нынешнего века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева, Л. М. История инакомыслия в СССР: новейший период. М.: Московская Хельсинкская группа, 2012. 384 с.
2. Беньямин, В. О понятии истории // Художественный журнал. 1995. № 7. Режим доступа: http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551 (дата обращения: 05.07.2021).
3. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / предисл., сост., пер. и примеч. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 121 с.
4. Бобринская, Е. А. “Красота и необходимость насилия”: Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. № 1-2. С. 194-215.
5. Бобринская, Е. А. Душа толпы: искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018. 279 с.
6. Богемская, К. Г. Франс Мазерель: Альбом. М.: Изобразит. искусство, 1975. 63 с.
7. Братья Гордины. Анархия в мечте: Публикации 1917–1919 годов / сост., подг. текстов и коммент С. Кудрявцева; статья Л. М. Геллера. М.: Гилея, 2019. 441 с.
8. Буренина-Петрова, О. В. Анархизм и искусство авангарда. СПб.: ООО Издательский дом «Петрополис», 2021. 296 с.
9. Буренина-Петрова, О. Д. Анархия и власть в искусстве (Варвара Степанова и Александр Родченко) // Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 120-137.
10. Буренина-Петрова, О. Д. Бессмертие человека и телесные метаморфозы в творчестве анархо-биокосмистов // Quaestio Rossica. 2019. № 1. С. 222–240.
11. Веласкес Сабогаль, П. К типологии негативного образа анархиста в графическом искусстве рубежа XIX-XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 8. С. 78-101.
12. Веласкес Сабогаль, П. Проблема классификации графического искусства анархистской периодики рубежа XIX–XX вв. // Культура и искусство. 2022. № 6. С. 62-74.
13. Веллер, М. И. Махно. М.: Издательство АСТ, 2007. 300 с.
14. Врадий, Е. А. Образ анархиста в американской прессе конца XIX – начала XX вв. (на примере “The New York Times”) // Наукові праці історичного факультету запорізького національного університету. 2012. № 34. С. 201-207.
15. Дедюхина, П. В. «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // Исторические исследования. 2019. № 13. С. 118–127.

16. Дедюхина, П. В. «Мой Часослов» Франса Мазереля и особенности визуального языка в романах без слов первой половины XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. Vol. 1, № 2. С. 206-216.
17. Дедюхина, П. В. Особенности жанра романа без слов в Европе и США на примере произведений Франса Мазереля и Линда Уорда // Философия и культура. 2020. № 9. С. 34-45.
18. Ермаков, В. Д., Талеров П. И. Анархизм в истории России: от истоков к современности, библиографический словарь-справочник. СПб.: Соларт, 2007. 723 с.
19. Замятин, Е. И. Мы (Русская антиутопия). М.: Издательство Родина, 2020. 350 с.
20. Замятин, Е. И. Письмо Сталину // Евгений Замятин. Сочинения в IV т. Т. IV / под. ред. Е. Жиглевич, Б. Филиппова. Мюнхен, 1988. 603 с.
21. Зеленина, К. А. Франс Мазерель. М.: Худ. изд. акц. о-во арх., 1930. 77 с.
22. Иванов, Д. И. «Умирающий преступник»: образ анархиста Ш.А. Аснина и политическая борьба в Петрограде в июне 1917 г. // Historia Provinciae: журнал региональной истории. 2020. Т. 4. № 2. С. 884–928.
23. Канетти, Э. Масса и власть / пер. с нем. Л. Г. Ионина. М.: АСТ, 2015. 574 с.
24. Клюшина, Е. В. Французская журнальная графика конца XIX — начала XX в. (этапы развития, типология, жанры и стилевые направления): дис…канд. искусствоведения. СПб, 2018. 299 с.
25. Мартынов, М. Ю. Радикальный черный. К вопросу о семантике черного цвета в анархическом дискурсе // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. № 4. С. 41-55.
26. Мартынов, М. Ю. Язык и власть. Анархические практики русского художественного авангарда // Сборник матице српске за славистику. 2013. № 84. С. 159-173.
27. Метель, О. В. Образ Иисуса Христа в работах П. Ж. Прудона // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2016. Vol. 10, № 2. С. 10–15.
28. Морозова, А. В., Веласкес, С. П. Творчество Франса Мазереля и его роль в сложении графики аргентинского модернизма // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 225–250.
29. Раздольская, В. И. Мазерель. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1965. 144 с.
30. Сорель, Ж. Размышления о насилии / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: Фаланстер, 2013. 293 с.
31. Фролов, Ю.В. Стереотип "анархистской угрозы" и учёба русских студентов в Германии в начале XX века // Фундаментальные Проблемы Радиоэлектронного Приборостроения. 2017. Т. 17, № 5. С. 1339-1342.

32. Фуко, М. Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. 478 с.
33. Цвейг, С., Роллан, Р., Циллер, Г. Мазереель: Сборник статей о творчестве / сост. и пер. с нем. Н. Бунина. М.: Изд-во иностр. лит., 1959. 190 с.
34. Ackelsberg, M. It takes more than a village!: Transnational travels of Spanish anarchism in Argentina and Cuba // International Journal of Iberian Studies. 2016. Vol. 29, № 3. P. 205–223.
35. Adriaens-Pannier, A., De Wilde, E., Leen, F. L'avant-garde en Belgique, 1917-1919. Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-Arts, 1992. 269 c.
36. Ambrosoli, R. Anarchik, il nemico dello Stato // A rivista anarchica. 2005. Vol. 35, № 305. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/34.htm (дата обращения: 20.04.2022).
37. Ambrosoli, R. Anarchik. Farò del mio peggio. Cronache anarchiche a fumetti. Milano: Hazard, 2019.
38. Anapios, L. La ciudad de las bombas. El anarquismo y la 'Propaganda por el Hecho' en la Buenos Aires de los años veinte // Bol. Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani. 2013. Vol. 3, № 39. 42-75.
39. Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch. Brill: Leiden, 2019. 280 p.
40. Antebi, A., González, P., Ferré, T., Adam, R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social,1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. 207 p.
41. Antliff, A. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007. 218 p.
42. Antliff, A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 292 p.
43. Antliff, M. "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the 'Action d'art' Group, 1906-1920.". Oxford Art Journal. 1998. Vol. 21, № 2. P. 99-120.
44. Antliff, M. Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton: Princeton University Press, 1993. 260 p.
45. Antliff, M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82, № 4. P. 720-733.
46. Avilés, J., Collado, C., Rivas, L., Sueiro, S., Herrerín, A., Núñez, R., Tavera, S. El nacimiento del terrorismo en occidente: anarquía, terrorismo y violencia revolucionaria / ed. J. Avilés, Á. Herrerín. Madrid: Siglo XXI de España, 2008. 267 p.
47. Avrich, P. Russian Rebels, 1600-1800. New York: Schocken Books Inc, 1972. 309 p.

48. Avrich, P. The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States. Princenton: Princenton University Press, 1980. 479 p.
49. Avrich, P., Avrich, K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012. 527 p.
50. Baer, J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina. Chicago: University of Illinois Press, 2015. 264 p.
51. Baeza Ventura, G., Nathan, J., Castañeda, Ch., Zimmer, K., Feu, M., Olivo, A., Reyes, F., Cornell, A. Forum: Recovering US Anarchism and its Press / ed. G. Baeza Ventura // American Periodicals: A Journal of History & Criticis. 2019. Vol. 29, № 1. P. 1-2. Режим доступа: https://muse.jhu.edu/article/720283 (дата обращения: 10.09.2020).
52. Balamber, B. Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk // Art-e Sanat Dergisi. 2016. Vol. 9, № 18. P. 423–436.
53. Balsamini, L. Libraries and Archives of the Anarchist Movement in Italy // Progressive Librarian. 2012. № 40. P. 1-15.
54. Barthes, R. The Rustler of Language / tr. from French by R. Howard. L. A.: University of California press, 1989. 373 p.
55. Bassie, A. Expressionism. USA: Parkstone International, 2008. 200 p.
56. Bauzá, H. El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heróica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 196 p.
57. Belkin, A., Burgstaller, A., Camarero, H., D'Antonio, D., Díaz, H., López Trujillo, F., Mazzei, D., Silva, H. Entre la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / comp. L. Glasman, G. Rot. Buenos Aires: El Topo Blindado, 2020. 381 p.
58. Benlliure, M. El anarquismo en el arte // Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Impresor de Cámara de S. M., 1901. 51 p.
59. Berghaus, G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Oxford: Berghahn Books, 1996. 336 p.
60. Beronä, D. Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly. 2003. Vol. 20, № 1. P. 61–73.
61. Bianco, R. Répertoire des périodiques anarchistes de langue française: un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983: Thèse de Doctorat en Histoire. Aix-Marseille, 1988. 7 т. 3503 p. Режим доступа: https://bianco.ficedl.info/ (дата обращения: 02.06.2020).
62. Blanco, M., González, A. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico // Historia Y Comunicación Social. 2020. Vol. 25, № 2. P. 309-321.

63. Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. Nantes: Bibliothèque Municipale de Nantes & Éditions MEMO, 1998. 110 p.
64. Bouchard, A.-M. Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914: Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art. Montréal, 2009. 654 p.
65. Brauer, F. Magnetic Modernism František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life / ed. D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin: De Gruyter, 2015. 532 p.
66. Brinton, Ch. Constantin Meunier 1831-1905. New York: Avery Library, 1914. 80 p.
67. Brion, K. Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s // RIHA journal. 2012. Special Issue "New Directions in Neo-Impressionism". s.p. Режим доступа: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69909 (дата обращения: 04.05.2020).
68. Buelinckx, E. Albert Daenens & Willem Gijssels. Een Brusselse Anarchistische kunstenaar en een Vlaamse Dichter // Zuurvrij. 2011. № 21. P. 50-57.
69. Buelinckx, E. Albert Daenens (1883-1952) : artiste bruxellois anarchiste, antimilitariste, activiste et éditeur // Bulletin du CIRA 76. Lausanne : Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, 2020. P. 15-25.
70. Buelinckx, E. Albert Daenens (1883-1952): Belgian Artist from Brussels, Flemish Activist and French Publicist // International Anarchist and Antimilitarist Before, During and After World War I, 14/18 – Rupture or Continuity. Belgian Art around World War I / ed. I. Rossi-Schrimpf, L. Kollwelter. Leuven: Leuven University Press, 2018. P. 211-227.
71. Buelinckx, E. Der belgische Anarchist, Antimilitarist und aktivistische Künstler Albert Daenens (1883-1952) // Espero: Libertäre Zeitschrift. 2021. № 3. P. 215-237.
72. Buelinckx, E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952): Stageeindwerk, Departement Documentatie. Brussel, 2010-2011.
73. Buelinckx, E. We Will Break Open the Doors That Obscure the Sun: Albert Daenens (1883-1952) // Signal 07: A Journal of International Political Graphics and Culture / ed. J. MacPhee, A. Dunn. Oakland: PM Press, 2021. 176 p.
74. Buonoume, J. *La Vanguardia*, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura impresa en la Argentina: Tesis de Maestría en Investigación Historica. Buenos Aires, 2014. 253 p.
75. Burenina-Petrova, O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, № 5. C. 42-55.

76. Buve, R., Cunera, H. A Survey of Mexican Materials at the International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1975. Vol. 10, № 1. P. 155-168. Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/2502583. (дата обращения: 12.12.2020).
77. Cabañas Bravo, M. Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París // Baltasar Lobo. Escultura en plenitud / ed. J. Del Campo. Burgos: Fundación Caja Burgos, 2017. P. 41-85.
78. Campanella, L. La traducción como práctica política: Les 21 jours d'un neurasthénique de Octave Mirbeau en el periódico anarquista *Nuevo Rumbo* // Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción. 2021. Vol. 14, № 1. P. 68-91.
79. Cappelletti, Á. Anarchism in Latin America. USA: AK Press, 2017. 440 p.
80. Cappelletti, Á. Prehistoria del anarquismo. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2007. 215 p.
81. Carr, E. H. Michael Bakunin. London: The Macmillan Press, 1975. 503 p.
82. Casas, M. El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX // Páginas. 2020. Vol. 12, № 30. s.p. Режим доступа: http://dx.doi.org/10.35305/rp.v12i30.447 (дата обращения: 25.07.2021).
83. Čečović, S. La fortune belge de l'œuvre de Dostoïevski: Les Confessions d'un assassin d' Eugène Hins // Quaestio Rossica. 2021. Vol. 9, № 4. P. 1473–1489.
84. Challaye, F. Le Syndicalisme Révolutionnaire // Revue de Métaphysique et de Morale. 1907. Vol. 15, № 1. 103-127.
85. Chesterton, G. K. El hombre que fue Jueves. Colombia: Editorial Seix Barral, 1984. 219 p.
86. Chueca, M., Davranche, G. Histoire: sur les origines du drapeau rouge et noir // Union Communiste Libertaire. 2007. Режим доступа: https://www.unioncommunistelibertaire.org/Histoire-sur-les-origines-du-drapeau-rouge-et-noir#nb1 (дата обращения: 05.11.2021).
87. Ciampi, A. Futuristi e anarchici, quali rapporti?: Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917). Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989. 436 p.
88. Clark, T. J. The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851. Berkely: University of California Press, 1999. 224 p.
89. Cleminson, R. Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism and Subjective Experience // Bulletin of Spanish Studies. 2004. Vol. 81, № 6. P. 697-716.
90. Cohen, M. The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, № 2. P. 171-195.

91. Cohn, J. Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics and Politics. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006. 311 p.
92. Cohn, J. Breaking the Frame: Anarchist Comics and Visual Culture // Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique. 2007. Vol. 6, № 2. n. p. Режим доступа: http://hdl.handle.net/10222/47735 (дата обращения: 12.01.2021).
93. Cohn, J. Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011. Oakland: AK press, 2014. n.p.
94. Correa, M. Juan Antonio Ballester Peña // Monitor de la Educación Común. 1969. № 941. P. 81-92.
95. Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda / ed. J. Delhom, D. Attala. Madrid: Catarata, 2014. 285 p.
96. Dardel, A. Les Temps nouveaux 1895-1914, un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987. 64 p.
97. De Groot, P. L. A Survey of Latin American Materials: The International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1977. Vol. 12, № 2. P. 205-232. Режим доступа: http://www.jstor.org/stable/2502610 (дата обращения: 12.12.2020).
98. De la Rosa, F. Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930 // XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. 2019. s.p. Режим доступа: https://cdsa.aacademica.org/000-040/147.pdf (дата обращения: 11.02.2022).
99. De Marneffe D. Entre modernisme et avant-garde: Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922) : Thèse de Doctorat en Langues et Lettres. Liège, 2006-2007. 304 p.
100. Delabastita, D. "There's a double tongue". An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1993. 522 p.
101. Delgado, L. Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal // Culturales. 2012. Vol. 8, № 16. C. 159-196.
102. Denekamp, P., Noordegraaf, H. De geschiedenis van 'rooie dominees' in Nederland // Onvoltooid Verleden: het blad met perspectieven. 2002. № 16. n.p. Режим доступа: http://oud.onvoltooidverleden.nl/index.php?id=97 (дата обращения: 02.04.2021).
103. Di Paola, P. Anarchism and Transnational Networks in North and South America // Labour/Le Travail. 2018. Vol. 81. P. 245-264.

104. Díaz González, M. Frans Masereel. Oviedo: Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000. 356 p.

105. Díaz González, M. La producción xilogŕafica de Frans Masereel (1889-1972). Ilustraciones, estampas y novelas gráficas al servicio del compromiso social // ARS BILDUMA. 2021. № 11. P. 83-106.

106. Didi-Huberman, G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière / tr. from French by A. Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003. 373 p.

107. Dixmier, M., Dixmier, E. L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée, 1901-1912. Paris: François Maspero, 1974. 379 p.

108. Dolinko, S. Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social // XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. Режим доступа: http://cdsa.aacademi-ca.org/000-008/482.pdf (дата обращения: 12.02.2020).

109. Dolinko, S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina // Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. 2016. s.p. Режим доступа: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472 (дата обращения: 15.11.2020).

110. Dolinko, S. De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña // MODOS. Revista de História da Arte. 2018. Vol. 2, № 3. P. 191-206.

111. Domenech, E. Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros “indeseables” en tiempos de las “grandes migraciones” // REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum. 2015. Vol. 23, № 45. P. 169-196.

112. Domínguez Rubio, L. Los acervos documentales del anarquismo argentino // Revista General de Información y Documentación. 2017. Vol. 27, № 1. P. 45-64.

113. Donald, E. The idea of *Avant-Garde* in art and politics // Leonardo. 1970. Vol. 3, № 1. P. 75-86.

114. Elvira, M. Á. Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madrid: Sílex, 2008. 651 p.

115. En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX / ed. B. De Groof, P. Geli, E. Stols, G. Van Beeck. Leuven: Leuven University Press, 1998. 221 p.

116. Engel, Ch. The Man in the Middle: George Bellows, War, and “Sergeant” Delaney // American Art. 2004. Vol. 18, № 1. P. 78-87.

117. Escalera, R., Ríos, S. El gigante en la cultura visual: Mensajes de una iconografía clásica // Opción. 2016. Vol. 32, № 11. P. 452-475.

118. Farr, R. Poetic License: Hugo Ball, the Anarchist Avant-garde, and Us // A Creative Passion: Anarchism and Culture / ed. R. Shantz. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 15-29.

119. Féliz, M. Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico // Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, № 55. P. 191–209.

120. Ferguson, K. Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in Mother Earth // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. № 2. P. 171-194.

121. Ferrua, P. Surrealismo y Anarquismo: La colaboración de los surrealistas en *Le Libertaire*, periódico de la Federación Anarquista de Francia // Surrealismo y Anarquismo: "Proclamas surrealistas" en Le Libertaire / ed. P. Coelho. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005. 155 p.

122. Fontecha Pedraza, A. Anarcosindicalismo y violencia: la «gimnasia revolucionaria» para el pueblo // Historia Conremporánea. 1994. Vol. 11. P. 153-179.

123. Foucault, M. Los Anormales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 352 p.

124. Foucault, M. Qu'est - ce qu'un auteur? (Conférence). N.Y.: University of Buffalo, 1970. Режим доступа: http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html (дата обращения: 02.08.2019).

125. Fraser, J. Museums, Drama, Ritual and Power: A Theory of the Museum Experience: Ph.D. thesis, Leicester, 2004. 229 p.

126. Frick, M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse // The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context / ed. I. Wünsche. New York: Taylor & Francis Group, 2019. P. 507-524.

127. Gambone, L. Reform and Revolution: Moderates and Revolutionaries in the French CGT // Anarchy Archives. Режим доступа: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/worldwidemovements/reform.html (дата обращения: 25.11.2021).

128. García Laredo, E. *Ideas y Figuras* en el momento del Centenario de 1910: Anarquismo y cultura: Tesis de licenciatura en Historia. Buenos Aires, 2017. 66 p.

129. García, M. La Revolución de Asturias, ¿Primer acto de la Guerra Civil? // Ab Initio. 2010. № 1. P. 169-194.

130. Geli, P. A. Los anarquistas en el gabinete antropométrico: anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900 // Entrepasados. 1992. Vol. 2, № 2. P. 7-24.

131. Gervasoni, M. L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907) // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. 2006. Vol. 1, № 24. P. 57-71.

132. Girón, A. Los anarquistas españoles y la criminología de Cesare Lombroso (1890-1914) // Frenia. 2002. Vol. 2, № 2. P. 81-108.

133. Godard-Davant, J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art, à travers l'illustration de presse libertaire, au tournant du XIX-XXe siècle: Thèse de master. Lyon, 2017. 263 p.

134. González Barrios, L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras // Neophilologus. 2019. № 103. P. 365-379.

135. Gordon, E., Michael, H., Hobart, S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1973. Vol. 8, № 3. P. 27-77.

136. Grandjouan, J. F. Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France. Paris: Somogy, Éditions d'art, 2001. 287 p.

137. Granier, C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle // Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique. 2005. № 96-97. P. 137-157.

138. Grave, J. The Artist as Equal, Not Master (1899) // Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas, Vol. 1 / ed. R. Graham. Montreal: Black Rose Books, 2005. 519 p.

139. Gurianova, N. Malévich y la "Declaración de los derechos del artista" en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, № 4. P. 42-55.

140. Gurianova, N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A.: University of California Press, 2012. 360 p.

141. Halperin, J. Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-De-Siècle Paris. New Haven: Yale University Press, 1988. 425 p.

142. Hamilton, C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. 268 p. Режим доступа: http://d-scholarship.pitt.edu/2640/ (дата обращения: 02.11.2019.).

143. Haro! Une revue belge d'avant-garde, 1913-1928 / ed. D. Lefebre, V. Waterlot-Jottrand. Mons: Éditions du Renard Découvert, 1995. 70 p.

144. Hazan, E. A History of the Barricade. London: Verso, 2015. 144 p.

145. Heath, N. The short life of Angelo Galli, 1883-1906 // libcom.org. 2014. Режим доступа: https://libcom.org/history/short-life-angelo-galli-1883-1906 (дата обращения: 04.10.2021).

146. Heijden van der, M. Albert Hahn. Amsterdam: Thomas Rap, 1993. 166 p.

147. Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I" // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, № 692. P. 472-482.

148. Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – II // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, № 693. P. 517-522.

149. Hernández, R. A 100 años Ricardo Flores Magón. Iconografía del magonismo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2022. 297 p.

150. Hirsch, L., Van der Walt, S. Rethinking Anarchism and Syndicalism: the colonial and postcolonial experience, 1870–1940 // Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870–1940 / ed. S. Hirsch, L. Van der Walt. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010. Liv. xxxi-lxxiii.

151. Hong, N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature, 1880–1903 // Critical Studies in Mass Communication. 1992. Vol. 9, № 1. P. 110-130.

152. Horta, G. Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX // Historia, Antropología y Fuentes Orales. 2004. № 31. P. 29-49.

153. Hutton, J. 'Les Prolos Vagabondent': Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur // The Art Bulletin. 1990. Vol. 72, № 2. P. 296-309.

154. Hutton, J. Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de Siècle France. Baton Rouge/LA: Louisiana State University Press, 1994. 276 p.

155. I manifesti del futurismo / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. 182 p. Режим доступа: https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/156/mode/2up (дата обращения: 09.09.2021).

156. Il successo internazionale di Anarchik // Bollettino Archivio G. Pinelli. 2020. № 55. P. 41-43.

157. Iotti, L. Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 – 1915) // Carte Italiane. 2020. Vol. 6. P. 69-95.

158. Jensen, R. Anarchist Terrorism and Global Diasporas, 1878–1914 // Terrorism and Political Violence. 2015. Vol. 27, № 3. P. 441-453.

159. Julliard, J. Théorie Syndicaliste Révolutionnaire et Pratique Gréviste // Le Mouvement Social. 1968. № 65. P. 55-69.

160. Kalifa, D. Les lieux du crime: topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle // Sociétés & Représentations. 2004. № 17. P. 131-150.

161. Kent, R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska / foreword by D. Capra. Middletown: Wesleyan University Press, 1920. 203 p.

162. Koetzle, M. 1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939 / Uwe Scheid Collection. Köln: Taschen, 2012. 576 p.

163. La barricade / ed. et dir. A. Corbin, J.-M. Mayeur. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997. n.p. Режим доступа: https://books.openedition.org/psorbonne/1169 (дата обращения: 20.12.2021).

164. La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919): Estudios e índices // La Plata: UNLP. FaHCE. IdIHCS (UNLP-CONICET) / ed. A. Minguzzi. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014. 205 p.

165. Latin American Anarchist and Labour Periodicals (c. 1880-1940). International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Center for Research Libraries. Amsterdam: IDC publishers, 1999. 154 p. IISG Bro 3476/11 fol

166. Le Bon, G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. Dover Publications, Inc.: New York, 2002. 139 p.

167. Leighten, L., Ferguson, K., Antliff, M., Papanikolas, Th., Gurianova, N., Gifford, J. Anarchist Modernism in Print // Journal of Modern Periodical Studies / ed. A. Antliff. 2013. Vol. 4, № 2. P. 133-300.

168. Leighten, P. Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914. Princeton: Princeton University Press, 1989. 198 p.

169. Leighten, P. Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art // Modernism/modernity. 1995. Vol. 2, № 2. P. 17-47.

170. Leighten, P. The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris. Chicago/London: The University of Chicago Press. 2013. 226 p.

171. Leighten, P. The World Turned Upside Down: Modernism and Anarchist Strategies of Inversion in L'assiette au beurre // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4. № 2. P. 133-170.

172. León, M. A. Por una "necesidad de preservación social": Cesare Lombroso y la construcción de un "homo criminalis" en Chile (1880-1920) // Cuadernos de Historia 40. 2014. Vol. 31, № 59. P. 31-59.

173. Litvak, L. La Mirada Roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. 151 p.

174. Litvak, L. Musa Libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Antoni Bosch, 1981. 449 p.

175. Lombroso, C. Los Anarquistas / tr. del francés y notas de J. Campo, G. España. Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de P. Tonini, 1895. 98 p.

176. Madrid Santos, F. La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil: Tesis de Doctorado en Historia Contemporánea. Barcelona, 1989. 986 p.

177. Mafud, L. La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922) // Izquierdas. 2017. № 33. P. 135–153.

178. Maitron, J. Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914). Paris: Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1951. 744 p.

179. Manzoni, G. Contra los arrastra sables... Militarismo y antimilitarismo en los comienzos de la Argentina moderna // Avances del Cesor. 2018. Vol. 15, № 19. P. 77-100.

180. Margantin, L. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme // Lignes. 2013. № 16. P. 148-159.

181. Marks, H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists and Their Antique Sources in Three Separate Case Studies. Senior Honours Dissertation. History of Art. University of Glasgow, 2017. n.p.

182. Martínez, M. El proyecto continental del anarquismo argentino: resultados y usos de una propaganda transfronteriza (1920-1930) // Ayer: revista de historia contemporánea. 2014. Vol. 94, № 2. P. 71-95.

183. Mateus, J. Arte e Anarquismo no periódico A Plebe (1917) // Rev. Hist. UEG – Anápolis. 2014. Vol. 3, № 1. P. 163-182.

184. Matthew, A. Culture and Anarchy. New York: Oxford University Press, 2006. 221 p.

185. Matthew, E., Shaffer, K., Rosenthal, A., Baer, J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries: Anarchism in Latin American History / ed. G. de Laforcade, K. Shaffer. Florida: University Press of Florida, 2015. 380 p.

186. McClelland, J. The Crowd and The Mob: from Plato to Canetti. London: Routledge Revivals, 1989. 267 p.

187. McGuinness, P. Mallarmé and the Poetics of Explosion // MLN. 2009. № 124. P. 797-824.

188. McLaughlin, P. Anarchism and Authority: a philosophical introduction to classical anarchism. Aldershot: Ashgate, 2007. 202 p.

189. Methodologies on the Move: The Transnational Turn in Empirical Migration Research / ed. A. Amelina, Th. Faist, D. Nergiz. New York: Routledge, 2013. 144 p.

190. Milman, E. Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism // South Central Review. 1996. Vol. 13, № 2/3. P. 157-179.

191. Mitchell, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin. 1995. Vol. 76, № 4. P. 540-544.

192. Mitzman, A. Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. № 10. P. 77-104.

193. Montes de Oca, R. Prometeos y Tántalos: Aproximaciones históricas a figuras y anécdotas del movimiento anarquista. Chile: Editorial La Libertad, 2013. 99 p.

194. Morales Muñoz, M. La critique d'art dans l'anarchisme espagnol au tournant du siècle // Romantisme. 1991. № 71. P. 39-48.

195. Moroziuk, L. Inmigración e ideología anarquista. Protesta agitativa contrainstitucional y gráfica contestataria (1879-1940) // VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. 2007. n.p.

196. Moroziuk, L. Revolución Social, migración y gráfica anarquista contestataria. Actores sociales y representaciones en sus relaciones adversativas con las instituciones, legislaciones y símbolos del establishment (1879-1945) // IV Congreso de la Asoc. Latinoamericana de Población, ALAP. La Habana, 2010. n.p.

197. Naumann, F., Avrich, P. Adolf Wolff: 'Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist' // The Art Bulletin. 1985. Vol. 67, № 3. P. 486-500.

198. Navarro, J. La calle rojinegra. Anarcosindicalismo, rituales de movilización y símbolos en el espacio público (1931-1936) // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2014. Vol. 13. P. 141-172.

199. Navarro, P. Los usos de la sátira en la prensa anarquista mexicana del periodo revolucionario. *Regeneración* 1910-1918 // Pacarina del Sur. 2012. № 11. n. p. Режим доступа: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=425&catid=3[/div 2] (дата обращения: 12.01.2021).

200. Niño, A. Ensayo de una semiótica visual en *dibujos políticos* de la Argentina de mediados del siglo XX // AdVersuS. 2011. Vol. 8, № 21. P. 63-84.

201. North, J. Robert Minor, Artist and Crusader: An Informal Biography. New York: International Publishers, 1956. 284 p.

202. Núñez, A. La imagen en la prensa anarquista argentina. Análisis del Suplemento La Protesta (1908-1909): Tesis de grado de Historia de las Artes. Buenos Aires, 2021. 42 p.

203. Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. 224 p.

204. Orwell, G. Homenaje a Cataluña. Santiago: Ediciones Crimental, 2011. 212 p.

205. Ossa Martínez, M. A. La Música en la Guerra Civil Española. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2009. 738 p.

206. Oved, I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. México, D.F: Siglo veintiuno editores, 1978. 459 p.

207. Papanikolas, Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914–1924. Farnham: Ashgate, 2010. 206 p.

208. Papanikolas, Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print, 1914–1922 // The Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4, № 2. P. 226-244.

209. Patrick, F. Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism // Third Text. 2000. Vol. 14, № 53. P. 55–68.

210. Peixoto, M. Identidades figuradas na cultura do trabalho: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935): Tese de doutorado de História das Sociedades Ibéricas e Americanas. Porto Alegre, 2016. 613 p.

211. Philippe, B. L'iconographie révolutionnaire en mutation // Cultures & Conflits. 2013. Vol. 91, № 92. P. 31-44.

212. Poggi, Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. // Critical Inquiry. 2002. Vol. 28, № 3. P. 709-748.

213. Poggioli, R. The Theory of the Avant-Garde / tr. from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 256 p.

214. Poletto, C. A imaginação subversiva ao redor do mundo: imagens, poesias e contos de protesto na imprensa anarquista e anticlerical (Espanha, Argentina e Brasil, 1897-1936): Tese de doutorado de História. São Leopoldo, 2017. 470 p.

215. Pylyser, Ch. The Heirs of Frans Masereel // Flemish Literature Fund/Strip Turnhout / tr. L. Watkinson. Bangarang, 2013. P. 28–31.

216. Read, H. To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society. London: Routledge, 2002. 197 p.

217. Realizing the Impossible: Art against Authority / ed. J. McPhee, E. Reuland. San Francisco: AK Press, 2008. 324 p.

218. Reszler, A. An Essay on Political Myths: Anarchist Myths of Revolt // Diogenes / tr. from French P. Rowland. 1976. Vol. 24, № 94. P. 34-52.

219. Reszler, A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme // Esprit, nouvelle série. 1974. Vol 9, № 438. P. 222-234.

220. Reszler, A. La estética anarquista / tr. del Francés Á. Medina de Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 139 p.

221. Reszler, A. L'esthétique anarchiste. France: Presses universitaires de France, 1973. 140 p.

222. Reszler, A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics // Diogenes / tr. S. Pleasance. 1972. Vol. 20, № 78. P. 52-63.

223. Rey, A. Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista Ideas y Figuras // Entrepasados. 2007. Vol. 16, № 32. P. 89-104.

224. Rocker, R. Anarcho-syndicalism / pref. N. Chomsky. London: Pluto Press, 1989. 166 p.

225. Rodríguez, M. I. El asalto al Olimpo: La Gigantomaquia // De Arte. 2009. № 8. P. 7-26.

226. Roger, Th. Art and anarchy in the Time of Symbolism: Mallarmé and his literary group // Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique. 2016. № 9. P. 58-81.

227. Rosalía, R. Anarchism and Visual Culture in Greater Mexico, 1910-1950: Thesis dissertation. Durham, 2019.

228. Rosenthal, B. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review. 1977. Vol. 36, № 36. P. 608-627.

229. Roslak, R. Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape. Aldershot: Ashgate, 2007. 232 p.

230. Roslak, R. 'Vive la Révolution' or 'Vive la République,'? Interrogating Félix Vallotton's Woodcut Prints from the Era of Anarchist Attentats // Clark Symosium: Pissarro's Politics in Context - Anarchism and the Arts, 1849-1900. 2011. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=dbGd-0JWiiI&list=PL9CFB7BE4774BDEC1&index=6 (дата обращения: 24.04.2021).

231. Rubio Pérez, A. “Las cajas de Ámsterdam”: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI // Historia Social. 2020. №. 96. P. 21-40.

232. Sago, J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica –artes– letras (1931-1936). 2012. P. 1-10. Режим доступа: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_05/sago_mesa_5.pdf. (дата обращения: 10.09.2021).

233. Sanz, C. Las bombas las carga el diablo. Antoni Gaudí y la bomba Orsini en la Sagrada Familia de Barcelona // Solidaridad Obrera. 2014. № 357. n.p. Режим доступа: http://fraternidaduniversal.blogspot.com/2014/02/las-bombas-las-carga-el-diablo-antoni.html (дата обращения: 10.07.2022).

234. Sarró, M. Gráfica Revolucionaria: los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española // Gráfica Libertaria: el anarquismo español a través del comic (historieta, novela gráfica, ilustración, viñetas...). León: El Seta, 2015. P. 3-47.

235. Schapiro, M. Seurat and 'La Grande Jatte' // Columbia Review. 1935. № 17. P. 9-16.

236. Schleuning, N. Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation. New York: Minor Compositions, 2013. 321 p.

237. Scholz, D. Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie, 1840–1920. Berlin: Reimer Verlag, 1999. 477 S.

238. Schwartz, J., Cook, T. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory // Archival Science. 2002. № 2. P. 1-19.

239. Schwarz, A. Anarchia e surrealismo // Arivista anarchica. 2014. № 385. n.p. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/385/126.htm. (дата обращения: 10.01.2021).

240. Scrivener, M. The Anarchist Aesthetic // Black Rose. 1979. Vol. 1, № 1. P. 7-21.

241. Servellon, S., Tell, V., Dolinko, S., Cruz, S. A., Fara, F., Brasseur, C., García, M. A., Filop, M., Dhaenens, L., Gonnissen, A. Transatlantic modernisms. Belgium - Argentina 1910-1958. Oostende: MuZEE, 2021. 352 p.

242. Shaya, G. How to Make an Anarchist-Terrorist: An Essay on the Political Imaginary in Fin-de-Siècle France // Journal of Social History. 2010. Vol. 44, № 2. P. 521-543.

243. Sighele, S. Psychologie des Sectes / tr. L. Brandin. Paris: Bibliothèque Sociologie Internationale, 1898. 230 p.

244. Sighele, S. The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society / ed. and tr. N. Pireddu. Toronto: University of Toronto Press, 2018. 425 p.

245. Sik, M. E. La creación de bibliotecas durante el apogeo del anarquismo argentino, 1898-1905 // Historia y Espacio 14. 2018. Vol. 14, № 51. P. 49-74.

246. Sonn, D. Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. 365 p.

247. Souza, E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. El circuito editorial en la red transnacional de militancia del anarquismo // Políticas de la Memoria. 2019. № 19. P. 189-210.

248. Springer, A. Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France // Art Journal. 1979. Vol. 38, № 4. P. 261-266.

249. Straus, E. E. Couturier: dessinateur. Paris: Notes d'art, 1896. 28 p.

250. Streeby, S. Radical Sensations: World Movements, Violence, and Visual Culture. Durham/London: Duke university Press, 2013. 328 p.

251. Suriano, J. Paradoxes of Utopia: Anarchist Culture and Politics in Buenos Aires, 1890-1910 / tr. Ch. Morse. Oakland: AK Press, 2010. 312 p.

252. The Continuum Companion to Anarchism / ed. R. Kinna. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2012. 467 p.

253. Tomchuk, T. Transnational Radicals: Italian Anarchists in Canada and the U.S., 1915-1940. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015. 280 p.

254. Tournier, M. «Le Grand Soir», un mythe de fin de siècle // Mots. 1989. № 19. P. 79-94.

255. Tournier, M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire // Propos d'étymologie sociale. Tome 1: Des mots sur la grève. Lyon: ENS Éditions, 2002. P. 237-252.

256. Traugott, M. The Insurgent Barricade. Berkeley: University of California Press, 2010. 454 p.

257. Van den Berg, H. Avant-Garde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999. 509 p.

258. Van Gorp, H. Translation and comparable transfer operations // Übersetzung: Ein internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. P. 62-68.

259. Van Parys, J. Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen: Baarn: De Prom, 1995. 447 p.

260. Velásquez Sabogal, P. M. Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 31. P. 66-79.

261. Velásquez Sabogal, P. M. La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 32. P. 237–253.

262. Villanueva, A. Imagen impresa y acción social: la decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927) // InMediaciones de la comunicación. 2017. Vol. 12, № 2. P. 149-171.

263. Webb, R. Attila: King of the Huns. New York: Franklin Watts. Inc., 1965. 113 p.

264. Weber, J. Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910) // Aisthesis. 2021. № 69. P. 61-84.

265. Weichsel, J. Cosmism or Amorphism? // Camera Work. 1913. № 42-43. P. 69-82.

266. Weinstein, J. The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 346 p.

267. Weir, D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997. 312 p.

268. Willett, P. The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism / ed. N. Donahue. USA: Camden House, 2005. P. 111-134.

269. Xiao, T. Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15, № 2. n.p.

270. Zigrosser, C. The expressionists: a survey of their graphic art. N.Y.: George Braziller Inc. 1957. 122 p.

271. Zimmer, K. Anarchist Newspapers and Periodicals 1872-1940 // Follow the Mapping American Social Movements Project. Washington: University of Washington, n.d. Режим доступа: https://depts.washington.edu/moves/anarchist_map-newspapers.shtml (дата обращения: 15.12.2020).

272. Zimmer, K. Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA: University of Illinois Press, 2015. 300 p.

ТРУДЫ И МЕМУАРЫ ДЕЯТЕЛЕЙ АНАРХИСТСКОГО ДВИЖЕНИЯ

1. Бакунин, М. А. В Тюрьмах и Ссылке / под ред. и с прим. Ю. М. Стеклова // М. А. Бакунин: Собрание сочинений и писем 1828-1876 в 4 т. Т. 4. М.: Всесоюз. о-во политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1935. 621 с.
2. Бакунин, М. А. Избранные философские сочинения и письма / вступ. ст. Б. Ф. Пустарнакова. М.: Мысль, 1987. 573 с.
3. Кропоткин, П. А. Взаимная помощь как фактор эволюции / пер. с англ. В. П. Батуринского. СПб: Знание, 1907. 352 с.
4. Кропоткин, П. А. Речи Бунтовщика / пер. с фр., вступ. ст. Д. И. Рублёва. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 184 с.
5. Кропоткин, П. А. Этика: Избранные труды / сост., предисл., общ. ред. Ю. В. Гридчина. М: Политиздат, 1991. 496 с.
6. Прудон, П.-Ж. Искусство, его основания и общественное назначение / пер. с фр., под ред. Н. Курочкина. СПб.: Изд. переводчиков, 1865. 429 с.
7. Святогор, А. Петух революции. 2-е изд. М.: [Б. и.], 1917. 16 с.
8. Толстой, Л. Н. Царство божие внутри вас, 1890—1893 / вступ. ст. В. Черткова; подгот. текста и коммент. Н.В. Горбачева // Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 28. М.: Гослитиздат, 1957. 396 с.
9. Чулков, Г. И. О мистическом анархизме / вступ. ст. В. Иванова. СПб: Факелы, 1906. 79 с.
10. Bakounine, M. A. Dieu et L’État / ed. M. Garrigues. Yenibosna: L’Altiplano, 2008. 188 p.
11. Berkman, A. Prison Memoirs of an Anarchist. USA: AK Press, 2017. 550 p.
12. Déjacque, J. L'humanisphère. Bruxelles : Bibliothèque des "Temps nouveaux"-14, 1899. 191 p.
13. García Oliver, J. El Eco de los Pasos. Barcelona: Virus Editorial, 2021. 939 p.
14. Goldman, E. Viviendo mi vida. T. 1 / tr. del inglés y notas por A. Ruíz. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios “Anselmo Lorenzo”, 1996. 548 p.
15. Kropotkin, P. Memoirs of a Revolutionist, Vol. II / pref. by G. Brandes. London: Smith, Elder & CO, 1899. 340 p.
16. Kropotkine, P. Aux Jeunes Gens // Paroles d'un révolté / ed. É. Reclus. Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75.
17. L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV / ed. S. Faure. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. 8450 p.

18. Nettlau, M. Bibliographie de l'anarchie / préf. de É. Reclus. Bruxelles/Paris : Temps nouveaux/P.-V. Stock, 1897. 291 p.
19. Nettlau, M. La anarquía a través de los tiempos. Buenos Aires: Editorial HL, 2006. 179 p.
20. Proudhon, P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris: Garnier frères, 1865. 380 p.
21. Proudhon, P.-J. Jésus et les origines du christianisme / préf. C. Rochel. Paris: G. Havard Fils. Éditeurs, 1896. 323 p.
22. Proudhon, P.-J. Solution du problème social. Paris: Pilhes, Éditeur, 1848. 119 p.
23. Reclus, É. L'homme et la terre. Tome V. Paris: Librairie Universelle, 1908. 575 p.
24. Reclus, É. L'homme et la terre. Tome VI. Paris: Librairie Universelle, 1908. 579 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Анархистские периодические издания

Россия

1. «Анархия: орган московской федерации анархистских групп». 1917-1918. Москва. Вольные Архивы; РНБ: М2/6
2. «Буревестник: орган федерации анархических групп». 1917-1918. Петроград. Вольные Архивы; РНБ: Л2/451
3. «Вольный голос труда: орган анархо-синдикалистов». 1918. Москва. Вольные Архивы; РГБ: OG C I 39/166
4. «Коммуна: орган федерации петроградских анархистов коммунистов». 1917. Петроград. Вольные Архивы; РНБ: 2/817

Аргентина

1. «Голос труда: орган Федерации российских рабочих органов Южной Америки». Буэнос-Айрес. 1918-1930. ГПИБ. Режим доступа: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9846 (дата обращения: 03.07.2021).
2. «Culmine: rivista anarchica» («Вершина: анархистский журнал»). 1925-1928. Буэнос-Айрес. IISG Microf./P 920
3. «El Azote: periódico hebdomadario contra la lepra clerical y los gobernantes a base de machete» («Бич: еженедельная газета против клерикальной проказы и правителей на основе мачете»). 1909-1913. Буэнос-Айрес. IISG ZF 28013
4. «El Burro: semanario anti-clerical ilustrado» («Осел: иллюстрированный антиклерикальный еженедельник»). 1918, 1930. Буэнос-Айрес. IISG ZDF 28839.x
5. «El Peludo: semanario satírico anti-clerical ilustrado» («Волосаты: иллюстрированный антиклерикальный сатирический еженедельник»). 1921-1929. Буэнос-Айрес. IISG ZF.28067.
6. «Ideas y Figuras: revista semanal de crítica y arte» («Идеи и фигуры: еженедельный журнал критики и искусства»). 1909-1919. Буэнос-Айрес, Мадрид. AméricaLEE/ CeDInCI.
7. «La Antorcha: semanario» («Факел: еженедельник»). 1921-1932. Буэнос-Айрес. Hemeroteca Virtual Antorcha.

8. «La Obra: periódico de ideas» («Творчество: газета идей»). 1917-1919. Буэнос-Айрес. AméricaLEE/ CeDInCI.
9. «La Obra: publicación quincenal ilustrada - suplemento de La Protesta» («Творчество: иллюстрированная двухнедельная публикация – приложение к газете La Protesta»). 1915-1916. Буэнос-Айрес. AméricaLEE/ CeDInCI.
10. «La Protesta: suplemento semanal» («Протест: еженедельное приложение»). 1922-1925. Буэнос-Айрес. Hemeroteca Virtual Antorcha; AméricaLEE/ CeDInCI.
11. «La Protesta: suplemento quincenal» («Протест: двухнедельное приложение»). 1927-1930. Буэнос-Айрес. AméricaLEE/ CeDInCI.
12. «Martín Fierro: revista popular ilustrada de crítica y arte» («Мартин Фьерро: иллюстрированный народный журнал критики и искусства»). 1904-1905. Буэнос-Айрес. AméricaLEE/ CeDInCI.
13. «Nervio: crítica, artes, letras» («Нерв: критика, искусство, литература»). 1931-1936. Буэнос-Айрес. Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas.
14. «Humanidad: revista mensual libertaria» («Человечество: ежемесячный либертарианский журнал»). 1927-1929. Буэнос-Айрес. Federación Libertaria Argentina.
15. «La Campana de Palo» («Деревянный колокол: ежемесячник»). 1925-1927. Буэнос-Айрес. Federación Libertaria Argentina.
16. «Izquierda: publicación mensual» («Лева: ежемесячник») 1927-1928. Буэнос-Айрес. Federación Libertaria Argentina.

Чили

1. «Verba Roja: órgano de la agrupación anarquista “La Tierra”» («Красная речь: орган анархистской группы «Земля»). 1920-1926. Сантьяго-де-Чили. IISG ZDF 28232.x
2. «Ideas: órgano oficial de la Confederación General de Trabajadores (CGT) y del Centro de Estudio “Ideas”» («Идей: официальный орган Всеобщей конфедерации трудящихся» и Центра образования «Идеи»). 1938-1939. Темуко. Volver a la Tierra, publicación anarquista. Режим доступа: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (дата обращения: 04.06.2019).
3. «La Ajitación: publicación libertaria» («Агитация: либертарианская публикация»). 1905. Тарапака. IISG ZDF 28005.x

Бразилия

1. «A Plebe» («Плебс»). 1917, 1919-21, 1927, 1932-33, 1935. Сан-Паулу. Centro de Documentação e Memória – CEDEM; IISG Fiche 92:54; IISG ZF 28066.x

2. «A Lanterna» («Фонарик»). 1911-1916, 1933-35. Сан-Паулу. Centro de Documentação e Memória – CEDEM

Коста-Рика

1. «Renovación: sociología, arte, ciencia» («Обновление: социология, искусство, наука»). 1911-1912. Сан-Хосе. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

США

1. «Волна: ежемесячный орган федерации анархо-коммунистических групп». 1920-1924. Без указания города. Вольные Архивы.
2. «Голос труда: орган федерации союзов русских рабочих Соединенных Штатов и Канады». Нью-Йорк. 1911-1929. ГПИБ. Режим доступа: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15395-golos-truda-ezhemesyachnyy-bespartiynyy-organ-russkih-rabochih-v-amerike-nyu-york-1911-1917-ezhemesyachno (дата обращения: 12.07.2019).
3. «Mother Earth» («Мать Земля»). 1906-1917. Нью-Йорк. HathiTrust Digital Library.
4. «Fuerza Consciente: revista ilustrada dedicada a la propaganda anárquica y revolucionaria» («Сознательная сила: иллюстрированный журнал, посвященный анархической и революционной пропаганде»). 1913-1914. Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Сан-Франциско. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
5. «Brazo y Cerebro: revista dedicada a la propaganda anárquica y revolucionaria» («Рука и мозг: журнал, посвященный анархической и революционной пропаганде»). 1912. Нью-Йорк. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
6. «The Blast» («Взрыв»). 1916-1917. Сан-Франциско, Нью-Йорк. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
7. «Revolt» («Восстание»). 1916. Нью-Йорк. Libcom; IISG ZK 6186

Франция

1. «L'Assiette au beurre» («Кормушка»[953]). 1901-1912. Париж. BnF, Gallica RES G-Z-337.
2. «La Mère Peinard: réflecs hebdomadaires d'une lavandière» («La Mère Peinard: еженедельные размышления прачки»). 1908. Сен-Мор-де-Фоссе. IISG ZF 57327.x
3. «Le Père Peinard: réflecs d'un Gniaff» («Le Père Peinard: размышления сапожника»). 1889-1902. Париж. ArchivesAutonomies.

[953] Согласно переводу искусствоведов Н. Н. Калитиной и Е. В. Клюшиной.

4. «Les Temps nouveaux: supplément littéraire» («Новые времена: литературное дополнение»). 1895-1914. Париж. ArchivesAutonomies.
5. «La Voix du Peuple: journal syndicaliste paraissant le dimanche : organe de la Confédération Générale du Travail» («Голос народа: профсоюзная газета, выходящая по воскресеньям. Орган Всеобщей конфедерации труда»). 1900, 1915-1918,1920. Париж. IISG ZF 10330
6. «La Sociale» («Социальная»). 1895-1896. Париж. ArchivesAutonomies.
7. «Le Libertaire» («Либертарианец»). 1895-1904. Париж. ArchivesAutonomies.
8. «L'En dehors: organe de pratique, de réalisation, de camaraderie individualiste anarchiste» («L'En dehors: орган практики, реализации, индивидуалистического анархистского товарищества»). 1922-1939. Орлеан. IISG ZF 10106
9. «Le Révolté» («Мятежник»). 1879-1885. Женева (Швейцария). ArchivesAutonomies.

Бельгия

1. «Haro!». 1913-14, 1919-20, 1927-28. Брюссель. IISG ZF 1615

Испания

1. «Iniciales: revista de los espíritus libres» («Инициалы: журнал свободных духов»). 1929, 1932-1937. Барселона. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027
2. «La Tramontana: periódich vermell» («Трамонтана: красная газета»). 1881-1895. Барселона. Cedall.
3. «Mujeres Libres» («Свободные женщины»). 1936-1938. Мадрид, Барселона. Confederación General del Trabajo; IISG ZDF 27181.x
4. «Tierra y Libertad» («Земля и свобода»). 1904-1939. Мадрид, Барселона. Cedall.
5. «Tierra Libre: portavoz de las Asociasiones Libertarias Unidas» («Свободная земля: представитель Объединенных либертарианских ассоциаций»). 1908. Барселона. IISG ZDF 27038.x

Италия

1. «Il Pensiero: rivista mensile comunista-anarchica» («Мысль: коммунист-анархистский ежемесячный журнал»). 1921. г. Тортона. Biblioteca Franco Serantini BFS OPAC
2. «La Rivolta: settimanale anarchico» («Восстание: анархистский еженедельник»). 1910-1911. Милано. IISG ZF 15072

3. «La Barricata: quindicinale anarchico. Organo del Circolo Libertario di Studi Sociali» («Баррикада: анархистский двухнедельник. Орган Либертарианского кружка социальных исследований»). 1912. Парма. IISG ZF 53565

Германия

1. «Freie Jugend: Jugendschrift für herrschaftslosen Sozialismus» («Свободная молодежь: молодежная газета за социализм без правил»). 1919-1926. Берлин. IISG ZF 63356
2. «Junge Anarchisten: Organ der Syndikalistisch-Anarchistischen Jugend Deutschlands» («Молодые анархисты: орган синдикалистско-анархистской молодежи Германии»). 1924-1931. Берлин. IISG Microf./P 2748

Швеция

1. «Brand: illustrerad socialistisk tidning» («Огонь: иллюстрированная социалистическая газета»). 1896-1914. Стокгольм. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek; IISG ZF 26012.
2. «Brand: anarkistisk tidning» («Огонь: анархистская газета»). 1917-2007. Стокгольм. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek; IISG ZF 67369.

Периодические издания других идеолого-политических направлений

1. «Будильник: юмористический журнал». 1917. Москва. ГПИБ. Режим доступа: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15639 (дата обращения: 21.12.2020).
2. «Новый Сатирикон». 1913-1918. Петроград. РНБ: 1/306н
3. «Стрекоза: еженедельный журнал сатиры и юмора». 1875-1918. СПб. ГПИБ. Режим доступа: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15867 (дата обращения: 26.11.2020).
4. «Contra. La Revista de los Franco-tiradores» («Контра. Журнал стрелков»). 1933. Буэнос-Айрес. Archivo Histórico de Revistas Argentinas; AméricaLEE/ CeDInCI
5. «De notenkraker: zondagsblad van “Het volk”» («Щелкунчик: воскресная газета “Het volk”»). 1907-1936. Амстердам. IISG ZK 17322.x
6. «El Espectador» («Зритель»). 1887-по сей день. Медельин, Богота. El Espectador. Режим доступа: https://www.elespectador.com/ (дата обращения: 14.09.2021).
7. «Entre Diálogos» («Среди Диалогов»). 2014-2022. Попаян-СПб. Entre Diálogos. Режим доступа: https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/inicio/ (дата обращения: 12.07.2022).

8. «Het Volk: zondagsblad» («Народ: воскресная газета»). 1902-1907. Амстердам. IISG ZK 17617.x
9. «Le Figaro: Supplément littéraire du dimanche» («Le Figaro: воскресное литературное приложение»). 1876-1929. Париж. BnF, Gallica.
10. «Le Petit Journal: Supplément illustré» («Le Petit Journal: иллюстрированное приложение»). 1884-1920. Париж. BnF, Gallica.
11. «Les Cahiers d'aujourd'hui» («Сегодняшние тетради»). 1912-14, 1920-24. Брюгге. BnF, Gallica.
12. «O Cosmopolita» («Космополит»). 1916-18. Рио-де-Жанейро. Centro de Documentação e Memória – CEDEM.
13. «Puck» («Пак»). 1871-1918. Сент-Луисе. HathiTrust Digital Library.
14. «The Labor Defender» («Защитник труда»). 1926-1937. Нью-Йорк. Marxists Internet Archive.
15. «The Masses: A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People» («Массы: ежемесячный журнал, посвященный интересам трудящихся »). 1911-17. Нью-Йорк. Modernist Journals Project. Режим доступа: https://modjourn.org/ (дата обращения: 09.10.2021).
16. «The Star» («Звезда»). 1868-1935. Кентербери (Новая Зеландия). Papers Past. Режим доступа: https://paperspast.natlib.govt.nz/ (дата обращения: 11.08.2021).
17. «The Washington Post» («Вашингтон пост»). 1877-по сей день. Вашингтон. Library of Congress.

Романы без слов

1. Masereel, F. Die Idee: 83 Holzschinitte. Zürich: Im Insel-Verlag, 1959. 88 s. РНБ: Ис31 В-1/1
2. Masereel, F. Die Passion eines Menschen: 25 Jolzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 27 л. РНБ: Э АлИск590/2-М135
3. Masereel, F. Die Sonne: 63 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 63 л. РНБ: Ис31 В-1/1
4. Masereel, F. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 204 s. РНБ: Ис31 В-1/2
5. Rebuffo, V. Contraluz. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. 98 p. Un Rincón de la Sombra. Режим доступа: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (дата обращения: 14.10.2021).

Ежегодники и альманахи

1. Almanach du Le Père Peinard: farci de galbeuses histoires et de prédictions épatouflantes / ed. É. Pouget. Paris, 1894. 56 p. BnF, Gallica 8-LC22-839
2. Almanaque de Tierra y Libertad / ed. A. Lorenzo. Barcelona, 1911. 203 p. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive. Режим доступа: https://archive.org/details/McGillLibrary-124110-2572/page/n5/mode/2up (дата обращения: 14.10.2021).
3. Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek / red. A. De Jong, Andijk West: I.A.M.V, 1923. IISG ZO 45698
4. The Revolutionary Almanac / ed. H. Havel. New York, 1914. 80 p. IISG An 230/50 fol

Собрания рисунков и гравюр

1. Caran d'Ache: défets d'illustrations de périodiques // Dessinateurs et humoristes. Paris: Collection Jaquet, 1903. BnF, Gallica: PET FOL-TF-737
2. Daenens, A. 20 linos pamphletaires // vert. G. Burssens; préf. R. Baert. Bruxelles: Éditions du Repos Bien Mérité, 1929. 22 л.
3. Daenens, A. Wer will unter die Soldaten? 6 antimilitaristische Postkarten, Linolschnitte von A. Daenens. Berlin: Verlag "Der Syndikalist", 1930. IISG Bro 1884/23
4. Dayot, A. Journées Révolutionnaires 1830-1848 : D'après des Peintures, Gravures, Sculptures, Dessins, Médailles, Objets..., du Temps. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, s.d. Режим доступа: http://docnum.univ-lorraine.fr/pulsar/RCR_543952103_Z7841.pdf (дата обращения: 11.09.2021).
5. Gómez, H. !Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole / préf. de J. Cassou. Bruxelles: Education par l'Image. 1936. 21 p. IISG Sp 11/25
6. Gómez, H. Días de Ira / intr. R. Rolland. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. 27 p. IISG Sp 11/23 fol
7. L'Album des lithographies / ed. J. Grave. Paris : Les Temps nouveaux, 1896-1903. 30 lith. et 1 front. По материалам книги А. Дардел.
8. Rey Vila, J. L. Estampas de la revolución española 19 julio de 1936. Barcelona: Grafos, colectivizada, 1936. n.p. IISG L 11/464

Каталоги

1. Мазерель, Ф. Выставка художника. М.: Всесоюз. о-во культ. связи с границей и музей нового западного искусства, 7-я тип. М.: «Искра Революции», 1935. 11, [12] л. ил. РНБ 641/М14
2. Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli, 1931. 40 p. ICAA RECORD ID 1228165

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Глава 1

Илл. 1. Ж.-Ф. Гранжуан. «Вопрос искусства» («Question d'art»). *Le Rire*. 1902 г. № 406. BnF, Gallica.

Илл. 2. Ферми Сагриста. «Выставка скульптуры» («Exposición de escultura»). *Fuerza consciente*. 1913 г. Vol. 1, № 4. С. 7. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 3. Анонимный автор. «Стенгазета» («Periódico mural»). «CNT» («Национальная конфедерация труда Барселоны»). Дивизия 26 (Колонна Дуррути). Фотография. 1936 г. IISG BG A39/540

Илл. 4. Уильям Белфоур Кер. «Высшая точка социальных притязаний» («El momento supremo de las reivindicaciones sociales»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. Vol. 1, № 2. С. 4. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 5. Уильям Белфоур Кер. «Путь прогресса – Франсиско Феррер, мученик XX века» («The path of progress - Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr»). Конец XIX в. Открытка, 9 x 14 см. ГЭ: ОГ-374897

Илл. 6. Карло Абате. Иллюстрация к заголовку *Cronaca Sovversiva*. 1908 г. Vol. 6, № 28. Library of Congress.

Илл. 7. Роберт Майнор. «Золотое правило» («The Golden Rule»). *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 1. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 8. Антонио Баллестер. «Буржуазное правосудие и его жертвы». *Голос труда*. 1925 г. Vol. 8, № 251. Обложка. ГПИБ.

Илл. 9. Роберт Майнор (*после*). «Буржуазный порядок». *Коммуна*. 1917 г. № 6. Обложка. Вольные архивы; РНБ.

Илл. 10. Камиль Писсарро. «Бродяги» («Les Trimardeurs» или «Les Sans-gîte»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 9, апреля 1898 г. Литография, 45,5 x 57 см. BnF, Gallica.

Илл. 11. Франтишек Купка. «Интернациональный» («Internationales»). *L'Homme et la Terre*. 1905 г. Том. 5. С. 227. BnF, Gallica.

Илл. 12. Анонимный автор. «Аллегория 1 мая» («Alegoría del 1 de Maig»). *La Tramontana*. 1892 г. Vol. 12, № 561. С. 7. Cedall.

Илл. 13. Анонимный автор. «Бог их растит, они собираются вместе» («Dios los cría y ellos se juntan»). *El Peludo*. 1922 г. Vol. 3, № 76. С. 7. IISG ZF 28067.x

Илл. 14. Ферми Сагриста. «Между водой и шампанским» («Entre el agua y el champagne»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. Vol. 1, № 1. С. 24. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 15. Анонимный автор. «Портрет Чикагских мучеников». *Fuerza Consciente*. 1913 г. Vol. 1, № 4. С. 1. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 16. Ман Рэй. Иллюстрация к обложке *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 7. HathiTrust Digital Library.

Глава 2

Илл. 17. Анонимный автор. «Без названия». *La Antorcha*. 1927 г. Vol. 7, № 237. С. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 18. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Военный позор» («La Infamia Militar»). *La Antorcha*. 1927 г. Vol. 7, № 237. С. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 19. Ж.-Ф. Гранжуан. «Военная книжка» («Le livret militaire»). *L'Assiette au beurre*. 1906 г. Vol. 279. С. 1133. BnF, Gallica.

Илл. 20. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). 1906 г. Литография, 60,5 x 45 см. IISG BG D23/498

Илл. 21. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906 г. Vol. 6, № 279. Обложка. IISG BG D23/493

Илл. 22. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Откажись от убийства / Откажись от мобилизации!» («Vägra Mörda / Vägra mobilisera!»). 1935 г. Плакат, 33 x 24 см. IISG BG C18/32

Илл. 23. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Vägra Mönstra / Vägra mobilisera!» («Откажись от освидетельствование! / Откажись от мобилизации!». 1913 г. Плакат, 33 x 24 см. Stockholmskällan.

Илл. 24. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906 г. Vol. 6, № 312. Обложка. IISG ZF 10330

Илл. 25. Анонимный автор. «Без названия». *Brand: anarkistisk tidning*. 1935 г. № 9. С. 3. IISG ZF 67369

Илл. 26. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Ложные срабатывания: 6402» («Falsos positivos: 6402»). *Entre Diálogos*. 2021 г. Vol. 5, № 5. С. 61. Entre Diálogos.

Илл. 27. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Mother Earth*. 1906 г. Vol. 1, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 28. Анонимный автор. «Понемногу умирать» («Morir un poco»). Иллюстрация памфлета. 2014 г. Чилийская анархистская группа *Volver a la tierra*. Режим доступа:

https://grupovolveralatierra.wordpress.com/2014/09/25/morir-un-poco-temuco-1-mayo/ (дата обращения: 04.06.2019).

Илл. 29. Тео ван Рейссельберге. «Бродяги» («Les errants»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1905 г. Vol. 11, № 25. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 30. Л. Чевалер. «Будущая панорама» («Framtidsbild»). *Brand: illustrerad socialistisk tidning*. 1908 г. № 6. С. 7. IISG ZF 26012

Илл. 31. Л. Чевалер. «Пугала» («Epouvantails»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 17, 16 сентября 1899 г. Литография, 56,5 x 45,8 см. Mutual Art.

Илл. 32. Тео ван Рейссельберге. «Без названия». *Brand: anarkistisk tidning*. 1935 г. № 8. С. 1. IISG ZF 67369

Илл. 33. Тео ван Рейссельберге. «Бродяги» («Les errants»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 7, 6 февраля 1897 г. Литография, 61 x 47 см. Mutual Art.

Илл. 34. Константин Менье (*передано*). «Мучение шахтера» («El calvario del minero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 39. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 35. Эдуар Кутюрье. «Мучение шахтера» («Le calvaire du mineur»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 24, мая 1901 г. Литография, 56,5 x 45,5 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 36. Константин Менье. «Шахтеры из Боринажа» («Mineurs, borinage»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 13, 10 декабря 1898 г. Литография, 56,5 x 45,5 см. National Gallery of Australia.

Илл. 37. Проспект Альвеара. Буэнос-Айрес. Открытка. Режим доступа: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (дата обращения: 10.07.2021).

Илл. 38. Константин Менье. «Шахтер» («Minero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 121. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 39. Максимилиан Люс (*после К. Менье*). «Шахтер присел на карточки, рисунок Макс. Люса, после Константина Менье» («Mineur accroupi, dessin de Max. Luce, d'après Constantin Meunier»). *La Sociale*. 1896 г. Vol. 2, № 54. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 40. Эдуар Кутюрье. «Мучение шахтера» («Le Calvaire du Mineur»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1906 г. Vol. 11, № 47. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 41. Эдуар Кутюрье. «Стреляйте, сволочи!» («Disparai, canalhas!»). *O Cosmopolita*. 1917 г. Vol. 2, № 15. С. 1. CEDEM.

Илл. 42. Эдуар Кутюрье. «Крик» («La Clameur»). *Le Libertaire*. 1901 г. Vol. 8, № 3. С. 1. ArchivesAutonomies.

Илл. 43. Максимилиан Люс. «Истина на военном суде» («La vérité au conseil de guerre»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 12, 22 октября 1898 г. Литография, 57 x 46 см. Mutual Art.

Илл. 44. Максимилиан Люс. «Истина на суде» («La verdad ante el tribunal»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 61. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 45. Максимилиан Люс. «Его величество голод, королева Сицилии» («Sa majesté la famine, reine de Sicile»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 10, 22 мая 1898 г. Литография, 57 x 45,8 см. Mutual Art.

Илл. 46. Максимилиан Люс. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 176. С. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 47. Максимилиан Люс. «Отчество» («Patrie»). *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 143. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 48. Максимилиан Люс. «Дело рабочего» («Le facteur du prolo»). *La Sociale*. 1896 г. Vol. 2, № 35. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 49. Comin'Ache. «Капитализм» («Capitalisme»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 16, 2 сентября 1899 г. Литография, 56 x 45 см. National Gallery of Australia.

Илл. 50. Comin'Ache. «Капитализм» («Capitalismo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 43. С. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 51. Германн-Поль. «По газону нельзя ходить» («C’est défendu de marcher pas sur l'herbe»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 11, июля 1898 г. Литография, 56,5 x 45 см. The Annex Galleries.

Илл. 52. Германн-Поль. «По газону нельзя ходить» («Autoridad... !Está prohibido pisar el césped!»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 52. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 53. Шарль Морен. «Война» («La guerre»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 14, 1 апреля 1899 г. Литография, 56,5 x 45,4 см. Auction.fr

Илл. 54. Шарль Морен. «Война» («La guerra»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 69. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 55. Анри Лебаск. «Искушение» («Tentación»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 67. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 56. Анри Лебаск. «Искушение» («Provocation»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 20, 16 июня 1900 г. Литография, 57.5 × 46 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 57. Т.-А. Стейнлен. «Освободительница» («La Libératrice»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 30, 22 ноября 1902 г. Литография, 45 x 55 см. The Albertina Museum: DG1914/318

Илл. 58. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («La Revolución»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 73. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 59. Жюль Эно. «Ах, грязные вороны» («Ah, les sales corbeaux»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 15, 24 июня 1899 г. Литография, 56 x 45 см. Mutual Art.

Илл. 60. Жюль Эно. «Социальные чумы / Ах, вороны!» («Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 123. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 61. Ипполит Птижан (Jehannet). «Заря» («L'Aube»*)*. «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 5, 28 ноября 1896 г. Литография, 57,3 x 46,5 см. Catawiki.

Илл. 62. Ипполит Птижан (Jehannet). «Справедливость» («Justicia»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1930 г. Vol. 9, № 330. С. 188. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 63. Л. Чевалер. «Пугала» («Espantapájaros»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 158. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 64. Аристид Деланнуа. «Социальные сутенеры» («Souteneurs sociaux»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 19, 3 февраля 1900 г. Литография, 46 x 57 см. Mutual Art.

Илл. 65. Аристид Деланнуа. «La 'virtud' escandalizada» («Возмущающаяся 'добродетель'»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 170. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 66. Л. С. Дисси. «Убитый» («L'Assassiné»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 23, 9 марта 1901 г. Литография, 45 x 57 см. SVV BÉRARD-PÉRON.

Илл. 67. Л. С. Дисси. «После забастовки» («Después de la huelga»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 188. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 68. Феликс Лошар. «Молодой добычи» («La jeune proie»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 28, 22 декабря 1901 г. Литография, 57 × 44,5 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 69. Феликс Лошар. «Согласно буржуазной библии» («Según la biblia burguesa»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 168. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 70. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («Revolución»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 88. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 71. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («Revolution»). 1900 г. Литография. Режим доступа: https://www.gutenberg.org/files/65929/65929-h/65929-h.htm (дата обращения: 11.10.2021).

Илл. 72. Дж. Виллом. «Миссионер» («Le Missionnaire»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 29, 15 марта 1902 г. Литография, 45 x 57,8 см. Auction.fr.

Илл. 73. Ж.-Ф. Гранжуан. «Бунт» («L'Émeute»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 91. BnF, Gallica.

Илл. 74. Ж.-Ф. Гранжуан. «Человек народа» («l'homme du peuple»). *L'Assiette au beurre*. 1906 г. № 300. С. 1480. BnF, Gallica.

Илл. 75. Ж.-Ф. Гранжуан. «Первый мая будет очень спокойным в этом году в г. Курьере» («Le Premier Mai sera très calme, cette année, à Courrières»). *L'Assiette au beurre*. 1906 г. № 260. С. 819. BnF, Gallica.

Илл. 76. Ж.-Ф. Гранжуан. «Пролетариат» («Un proletario»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 101. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 77. Ж.-Ф. Гранжуан. «Парии» («Parias»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 151. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 78. Ж.-Ф. Гранжуан. «Война войне» («Guerra a la guerra»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 79. Бернар Нодан. «Сыновей народа» («Hijos del pueblo»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 80. Бернар Нодан. «Баррикада» («Barricada»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 81. Ж.-Ф. Гранжуан (*передано*). «Без названия». *Ideas y Figuras*. 1912 г. Vol. 4, № 71. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 82. Феликс Валлотон. «Преступления и наказания» («Crímenes y Castigos»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 7. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 83. Феликс Валлотон. «Преступления и наказания» («Crimes et Châtiments»). *L'Assiette au beurre*. 1902 г. № 48. С. 765. BnF, Gallica.

Илл. 84. Ж.-Ф. Гранжуан. «Локаут» («Lock-out»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 87. BnF, Gallica.

Илл. 85. Ж.-Ф. Гранжуан. «Локаут» («Lock-out»). *The Revolutionary Almanac*. 1914 г. С. 27. IISG An 230/50 fol

Илл. 86. Ж.-Ф. Гранжуан. «To the American comrades» («Американским товарищем»). *Mother Earth*. 1907 г. Vol. 2, № 9. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 87. Адольфо Беллок. «Промышленная улица» («Calle industrial»). 1920 г. Ксилография, 10 x 11 см. Режим доступа: http://grabados.org/bellocq/index.htm (дата обращения: 12.12.2021).

Илл. 88. Альберт Дэненс. «Игрушки» («Juguetes»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 57. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 89. Альберт Дэненс. «Игрушки I» («Speelgoed I»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 23. IISG 45698-1923

Илл. 90. Альберт Дэненс. «Игрушка» («Jouet»). 1925 г. «Альбом 20 лино-памфлетов», 1929 г. Линогравюра, лист 6.

Илл. 91. Альберт Дэненс. «Игрушки» («Juguetes»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 58. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 92. Альберт Дэненс. «Игрушки II» («Speelgoed II»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 25. IISG 45698-1923

Илл. 93. Альберт Дэненс. «Победа» («La Victoria»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 59. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 94. Альберт Дэненс. «Победа» («De overwinning»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 13. IISG 45698-1923

Илл. 95. Альберт Дэненс. «Триумфальный путь» («La voie triomphale»). *Haro!*. 1919 г. Vol. 2, № 2. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 96. Альберт Дэненс. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 164. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 97. Альберт Дэненс. «Верный до конца» («Treu bis in den Tod»). Альбом открыток «Кто хочет присоединиться к солдатам?» *Der Syndikalist*. Линогравюра, лист 6. Ок. 1930 г. IISG Bro 1884/23

Илл. 98. Альберт Дэненс. «Рождественский подарок» («Aguinaldo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 207. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 99. Альберт Дэненс. «В тени свободы» («A l'ombre de la liberté»). 1926 г. «Альбом 20 лино-памфлетов». 1929 г. Линогравюра, лист 12.

Илл. 100. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («El orden impera»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 67. С. 23. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 101. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («L'Ordre règne!...»). *Haro!*. 1920 г. Vol. 2, № 12. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 102. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («De orde regeert»). *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*, 1923 г. С. 47. IISG 45698-1923

Илл. 103. Антонио Баллестер (*после* А. Дэненса). «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 211. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 104. Анонимный автор (*после* А. Дэненса). «Без названия». *Ideas*. 1938 г. Vol. 1, № 4-5. С. 3. Группа *Вернуться на землю*, Темуко. Режим доступа: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (дата обращения: 13.07.2021).

Илл. 105. Илия Кастельнуово. «Во имя Христа» («En nombre de Cristo»). *Izquierda*. 1928 г. Vol. 1, № 3. С. 48. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 106. Антонио Баллестер (возможно). «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 229. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 107. Франс Мазерель. «Рождение, жизнь и смерть идеи» («Nacimiento, vida y muerte de una idea»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 52. С. 7. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 108. Франс Мазерель. «Страсть революционера» («La pasión de un revolucionario»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 89-90. С. 8/5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 109. Франс Мазерель (*после*). «Без названия». *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 1-2. IISG ZF 63356

Илл. 110. Франс Мазерель «Страсть человека» («La Pasión de un Hombre»). *Contra*. 1933 г. Vol. 1, № 3. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 111. Франс Мазерель. «Бесконечная идеологическая драма» («Eterna drama ideologica»). *Ideea Europeana*. 1921 г. Vol. 3, № 82. С. 5. Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden. Oostende: MuZEE.

Илл. 112. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 43. С. 11. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 113. Антонио Баллестер. «Маги бедных детей» («Los Magos de los niños pobres»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 1, № 51. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 114. Франс Мазерель. «25 изображений страстей человеческих» («Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte»). 1927 г. Ксилография, лист 9. Bei Kurt Wolff Munchen.

Илл. 115. Антонио Баллестер. «Одиссея рабочего» («La Odisea del Obrero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 119. С. 21. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 116. Антонио Баллестер. «Смерть героя» («La muerte del Héroe»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 75. С. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 117. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 96. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 118. Антонио Баллестер. «В ломбарде» («En la casa de empeño»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 81. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 119. Антонио Баллестер. «Без названия». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 1. С. 34. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 120. Антонио Баллестер. «Без названия». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 2. С. 9. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 121. Антонио Баллестер. «Виньетка». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 1. С. 5. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 122. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 194. С. 16. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 123. Антонио Баллестер. «Действие. Деревянный колокол» («Una acción. La Campana de Palo»). *La Campana de Palo*. 1927 г. № 13. С. 1. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 124. Антонио Баллестер. «Дела порядка» («Cosas del Orden»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1930 г. Vol. 9, № 319. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 125. Виктор Ребуффо. «Без названия». *Contra*. 1933 г. Vol. 1, № 3. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 126. Виктор Ребуффо. «Западные похороны в финальной развязке» («Funerales del poniente en el desenlace final»). 1979 г. Ксилография, роман без слов *Contraluz*. Режим доступа: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (дата обращения: 15.03.2021).

Илл. 127. Франс Мазерель. «Мой часослов» («Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte»). Ксилография, роман без слов. 1927 г. Bei Kurt Wolff Munchen.

Глава 3

Илл. 128. Анонимный автор. «Возстающая Украина». *Вольный голос труда*. 1918 г. № 4. С. 1. Вольные архивы; РГБ.

Илл. 129. Огюст Рубий. «Если подлые бандиты с вечера до утра погружаются в преступление» («Si d'ignobles bandits sont du soir au matin plongés dans le crime...»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 21. С. 3297. BnF, Gallica.

Илл. 130. Анонимный автор. «Запугать и обобрать». *Стрекоза*. 1917 г. № 24. Обложка. ГПИБ.

Илл. 131. В. А. Табурин. «Социал-революционер». *Серия рисунков «Дети-Политики»*. 1917 г. Открытка, 14 х 9 см. РНБ.

Илл. 132. В. А. Табурин. «Анархист». *Серия рисунков «Дети-Политики»*. 1917 г. Открытка, 14 х 9 см. РНБ.

Илл. 133. Анонимный автор. «Анархист». 1918-1920. Рисунок для календаря 1917 г. Госкаталог: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27708559 (дата обращения: 14.09.2021).

Илл. 134. Тьерк Боттема. «Анархисткий страх президента Тафта» («De anarchisten-vrees van president Taft»). *De Notenkraker*. 1909 г. № 12. С. 2. IISG BG C13/467

Илл. 135. Альберт Хан. «Фердинанд Домела Ньивенхёйс». *Zondagsblad van het Volk*. 1903 г. IISG BG PM1/26-48

Илл. 136. Альберт Хан. Иллюстрация из серии «Congres-zang». *Zondagsblad van het Volk*. 1905 г. IISG BG PM1/31-41

Илл. 137. Альберт Хан. «Анархист действием» («Anarchist van de daad»). *De Notenkraker*. 1908 г. IISG BG C13/649

Илл. 138. Роберто Амбросоли. «Анархик» («Anarchik»). *A rivista anarchica*. 2005 г. Vol. 35, № 305. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (дата обращения: 10.12.2021).

Илл. 139. Портрет поэта Георгия Шейтанова. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (дата обращения: 10.12.2021).

Илл. 140. Герхард Сейфрид. «Рогатка» («Zwille»). 1948 г. Режим доступа: https://cartoliste.ficedl.info/article942.html?lang=fr (дата обращения: 14.12.2021).

Илл. 141. Патрик Крон. «Как прусская полиция представляет себе Домелу» («Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt»). 1905 г. Рисунок, 11 x 11 см. IISG BG C1/120

Илл. 142. В. А. Табурин. «Анархия». *Каталог выставки «Да здравствует свобода!»*. 1917 г. Открытка, 14 x 9 см. РНБ.

Илл. 143. Е. Г. Соколов. «Анархист». 1906 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 144. Пете Льанусы. «Продолжайте танцевать» («On with the dance»). 1917 г. Library of Congress.

Илл. 145. Анонимный автор. «Это Анархизм (согласно свидетельству трусливого обывателя)» («Das ist der Anarchismus (Nach Angaben eines ängeblichen Spiesbürgers)»). *Freie Jugend*. 1919 г. № 5. С. 1. IISG ZF 63356

Илл. 146. Казимир Грус. «Жупелы». *Будильник*. 1917 г. № 13. С. 12. ГПИБ.

Илл. 147. Карл Хассман. «Самый маленький отец» («The littlest father»). *Puck*. 1905 г. Vol. 58, № 1484. Library of Congress.

Илл. 148. Вальтер Шнакенберг. «Большевизм провоцирует войну, безработицу и голод» («Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot»). 1918 г. Плакат, 11,7 x 84 см. Library of Congress.

Илл. 149. Антонио Гауди. «Искушение человека». Портал «Девы Марии Розарии» «Искупительного храма Святого Семейства» в Барселоне. Режим доступа: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/01/24122017-miradas-la-sagrada-familia.html (дата обращения: 12.06.2022).

Илл. 150. Анонимный автор. «Никогда подумать не могла я, что-бъ вскормилась бестия такая». Карикатура на анархистов. 1905-1907 гг. Открытка, 9 x 14 см. Музей политической истории России: Ф.V-4355/1

Илл. 151. Ю. У. Энгельхард. «После анархии следует нищету и разрушение» («Elend und Untergang folgen der Anarchie»). 1918 г. Плакат, 106 x 90 см. Library of Congress.

Илл. 152. Н. В. Ремизов. «Анархия». *Новый Сатирикон*. 1917 г. № 19. Обложка. РНБ.

Илл. 153. Клиффорд Берримен. «Что делать с этой проблемой?» («What to do with him is the problem»). *The Washington Post*. 1898 г. National Archives Catalog.

Илл. 154. Ф. А. Нанкивелл. «Что касается исключения японцев» («As to Japanese exclusion»). *Puck*. 1907 г. Vol. 61, № 1567. Обложка. Library of Congress.

Илл. 155. Рохас. «Закон о проживании – Социальная защита» («Ley de residencia – Defensa Social»). *La Obra*. 1915 г. Vol. 1, № 4. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 156. Макая. «На борту – Депортированные» («A bordo - Deportados»). *La Obra*. 1915 г. Vol. 1, № 4. С. 9. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 157. Альберт Хан. «Анархизм как рулевой» («Het anarchisme als stuurman»). *De Notenkraker*. 26 августа 1911 г. IISG BG C4/508

Илл. 158. Фотография под документом на арест Феликса Фенеона. 1894 г. Режим доступа: https://www.christies.com/features/felix-feneon-anarchist-and-aesthetic-visionary-9952-1.aspx (дата обращения: 15.08.2021).

Илл. 159. Анри Мейер. «Арест Равашоля» («L'Arrestation de Ravachol»). *Le Petit Journal*. 1892 г. № 73. Обложка. BnF, Gallica.

Илл. 160. Феликс Валлоттон. «Анархист» («Аиarchiste»). 1892 г. Ксилография, 17 х 25 см. Cleveland Museum of Art.

Илл. 161. Н. А. Ярошенко. «Студент». 1881 г. Холст, Масло. 62,3 х 88,8 см. ГТГ.

Илл. 162. А. А. Веснин. «Эскиз мужского костюма. Анархист. "Человек, который был четвергом"». 1923 г. Гуашь. 39,7 х 27 см. Москва. Режим доступа: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1485118 (дата обращения: 15.09.2021).

Илл. 163. С. Н. Грузенберг. «Типаж анархиста». 1910-1920 гг. Рисунок. 19,2 х 13,4 см. Режим доступа: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21833022 (дата обращения: 15.09.2021).

Илл. 164. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Борец» («Combatiente»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 165. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Юность» («Juventud»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 166. Бальтасар Лобо. «32 дня Революции» («32 días de Revolución»). *Mujeres Libres*. 19 сентября 1936 г. Журнал-мураль, 32 х 46 см. Confederación General del Trabajo.

Илл. 167. Кати Орна. «Милиция фронта Аскасо». 1937 г. Фотография. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Илл. 168. Антони Кампанья. «Милиция в казарме Бакунина (Казармы Брука)». 27 августа 1936 г. Фотография. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Илл. 169. Антони Кампанья. «Милиция в казарме Бакунина (Казармы Брука)». 27 августа 1936 г. Фотография. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Илл. 170. Энрико Касси. «И еще больше» («¡Et Ultra!»). *La Obra*. 1917 г. № 10. AméricaLEE/ AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 171. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *Freie Jugend*. 1921 г. № 5. IISG ZF 63356

Илл. 172. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *Junge Anarchisten*. 1925 г. № 8. IISG Microf./P 2748

Илл. 173. Луис Моро. «Индивидуалистские цитаты Ф. Ницше, Дж. Г. Маккей, Ж. де Лаказ-Дютье и Э. Арман» («Citations individualistes de F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers et d'E. Armand»). *L'En dehors*. 1922 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 174. Герхард Рибике. Иллюстрация к обложке *Iniciales*. 1933 г. № 6. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027

Илл. 175. Альберт Дэненс. «Солнцестояние» («Solstice»). *Haro!*. 3 декабря 1927 г. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 176. Альберт Дэненс. «Без названия». *Haro!*. 6-7 января 1914 г. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 177. Рокуэлл Кент. «Сверхчеловек» («Superman»). *Wilderness: a journal of quiet adventure in Alaska*. 1920 г. С. 129.

Илл. 178. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Humanidad*. 1928 г. Vol. 2, № 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 179. Поль Синьяк. «Разрушители» («Les Démolisseurs»). 1896 г. Литография, 56,5 x 45 см. The Metropolitan Museum of Art.

Илл. 180. Франтишек Купка. «Прогресс (Конец)» («Progress (The End)»). *L'Homme et la Terre*. 1908 г. Том 6. С. 541. BnF, Gallica.

Илл. 181. Артур Штрайтер (возможно). «Молодость, поднимись на крыльях!» («Jugend, schwinge dich auf!»). *Junge Anarchisten*. 1925 г. № 1. IISG Microf./P 2748

Илл. 182. Мартин Висенте. Иллюстрация к обложке *Culmine*. 1925 г. № 1. IISG Microf./P 920

Илл. 183. Ферми Сагриста. «Капитал и труд» («El capital y el trabajo»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. С. 14. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 184. Блэйз, Л. Э. «Рабочий – владелец мира» («El trabajador es el dueño del mundo»). *Fuerza Consciente*. 1913 г. № 1. С. 5. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 185. Анонимный автор. «Борьба пролетариата» («A lucta de proletariado»). *A Plebe*. 1922 г. Vol. 5, № 177. С. 1. CEDEM.

Илл. 186. П. Ларивьер. «Новый Лаокоон» («Le nouveau Laocoon»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1914 г. Vol. 19, № 35. Обложка. ArchivesAutonomies.

Илл. 187. Поль Сизок. Иллюстрация к заголовку *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 94. ArchivesAutonomies.

Илл. 188. Анонимный автор. «Трамонтана». *La Tramontana*. 1882 г. № 45. С. 4. Cedall.

Илл. 189. Лидия Гибсон. «Если бы он только захотел» («If he only would»). *The Blast*. 1916 г. № 3. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 190. Анонимный автор. «Если-бы он только захотел». *Буревестник*. 1917 г. № 11. С. 1. Вольные Архивы; РНБ.

Илл. 191. Анонимный автор. «Государство» («Staat»). *Junge Anarchisten*. 1924 г. № 2. С. 1. IISG Microf./P 2748

Илл. 192. Анонимный автор. «Без названия». Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1929 г. Vol. 8, № 32. С. 151. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 193. Анонимный автор. «Долой оружия» («A bas les armes. Die Waffen nieder»). 1918 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 194. Анонимный автор. «Без названия». *Le Père Peinard*. 1898 г. Vol 9, № 63. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 195. Санс Мираллес. «Мы должны нанести окончательный удар» («Hay que dar el golpe definitivo»»). 1937 г. Плакат, 100 x 70 см. IISG BG E5/202

Илл. 196. Габриэль Коуртис. «Геркулес и Лика: перемодернизированная группа Кановы» («Hércules y Lica: el grupo de Canova remodernado»). *El Burro*. 1918 г. № 5. IISG ZDF 28839.x

Илл. 197. Сиксто Л. Осуна. «Победитель» («Triunfador»). *Martin Fierro*. 1904 г. № 19. С 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 198. Анонимный автор. «Сила» («Fuerza»). *La Antorcha*. 1926 г. № 207. С. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 199. Студентка «Современной школы». «Поднимая мир» («Levantando el mundo»). *Fuerza Consciente*. 1914 г. № 6. С. 6. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 200. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Il Pensiero*. 1921 г. № 1. Biblioteca Franco Serantini.

Илл. 201. Огюст Рубий. Иллюстрация к открытке. *Les Temps nouveaux*. 1895 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 202. Ферми Сагриста. Иллюстрация к обложке *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 203. Артур Хёгстен. Иллюстрация к обложке *Brand*. 1899 г. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Илл. 204. Анонимный автор. «Восстание» («La Rebelión»). *La Antorcha*. 1927 г. № 249. С. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 205. Анонимный автор. Иллюстрация к песне «Chant International». *Le Père Peinard*. 1893 г. Vol. 5, № 246. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 206. Ферми Сагриста. Иллюстрация к обложке *Almanaque de Tierra y Libertad*. 1912 г. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive.

Илл. 207. Максимильен Люс. «Поджигатель» («L'Incendiaire»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 1, 25 апреля 1896 г. Литография, 56,8 x 47 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 208. Анонимный автор. «Прикованный гигант» («El gigante encadenado»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. № 15. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 209. Анонимный автор. «Высшее усилие» («Supremo esfuerzo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. № 93. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 210. Хуан Хоманн. Иллюстрация к обложке *Martín Fierro*. 1904 г. № 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 211. Пелеле. «Без названия». *Martín Fierro*. 1904 г. № 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 212. Анонимный автор. «Без названия». *Martín Fierro*. 1904 г. № 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 213. Анонимный автор. «Советы старого Вискача» («Consejos de un viejo Viscacha»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 214. Пелеле. Иллюстрация к рассказу *Месть*. *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 215. Пелеле. «Поощрение иммиграции» («Fomentando la inmigración»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 216. Баррабас. «На пути в сады Америки» («Rumbo a los jardines de América»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 217. Пелеле. Иллюстрация к статье *Paria*. *Martín Fierro*. 1904 г. № 44. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 218. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 219. Джордж Беллоуз. Иллюстрация к обложке *The Blast*. 1917 г. № 3. HathiTrust Digital Library.

Илл. 220. Герман Фогель. «Искупление» («Rédemption»). *L'Assiette au beurre*. 1903 г. № 106. С. 1804. BnF, Gallica.

Илл. 221. Габриэль Коуртис. «Министры господа?» («¿Ministros del señor?»). *El Peludo*. 1926 г. Vol. 7, № 316. Обложка. IISG ZF 28067.x

Илл. 222. Франтишек Купка. «Без названия». *Les Temps nouveaux*. 1906 г. Vol. 12, № 32. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 223. Анонимный автор. «Рабочий – истинный Христос» («El verdadero Cristo es el obrero»). *El Peludo*. 1922 г. Vol. 3, № 89. IISG ZF 28067.x

Илл. 224. Ангел Лескабоура. «Память не стирается» («La memoria no se borra»). *Tierra y Libertad*. 1936 г. № 3. С. 1. Cedall.

Илл. 225. Анонимный автор. «Новая страсть» («Una nova passió»). *Tramontana*. 1887 г. № 303. Обложка. Cedall.

Илл. 226. Анонимный автор. «Равенство» («Igualtat»). *Tramontana*. 1895 г. № 651. Обложка. Cedall.

Илл. 227. Анонимный автор. «Мученичество Святого Себастьяна» («Lo martiri de San Sebastiá»). *Tramontana*. 1889 г. № 396. Обложка. Cedall.

Илл. 228. Анонимный автор. «Наше анархистское слово против диктаторского порождения» («Nuestra palabra anarquista frente al enjendro dictatorial»). *Verba Roja*. 1923 г. № 50. С. 1. IISG ZDF 28232.x

Илл. 229. Анонимный автор. «Государство» («El Estado»). *La Antorcha*. 1926 г. № 207. С. 7. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 230. Анонимный автор. «Всегда хорошо убивать пролетария!» («Un Prolo, c'est toujours bon á tuer!»). *La Sociale*. 1895 г. Vol. 1, № 31. Обложка. ArchivesAutonomies.

Илл. 231. Боурдмен Робинсон. «Перебежчик» («Desertoren»). *Brand*. 1917 г. № 1. С. 3. IISG ZF 67369

Илл. 232. Уильям Бальфур Кер. «Путь прогресса» («El camino del progreso»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. С. 27. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 233. Анонимный автор. Иллюстрация к открытке «Франсиско Феррер и Гуардия» («Francisco Ferrer y Guardia»). 1909 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 234. Пионьоньо. «Кто сказал, что он умер?» («¿Quién dijo que había muerto?»). *El Azote*. 1911 г. № 66. С. 1. IISG Microfilm 5113

Илл. 235. Ферми Сагриста. «Идеал» («Ideal»). *Renovación*. 1911 г. № 19-20. Обложка. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 236. Анонимный автор. «Феррер и «Модернистская школа» (Проект памятника Франсиско Ферреру в Лиссабоне)» («Ferrer y la "Escuela Moderna" (Proyecto de monumento a Ferrer en Lisboa)»). *Ideas y Figuras*. 1910 г. № 25. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 237. Шарль Морен. «Равашоль» («Ravachol»). *Almanach du Père Peinard*. 1894 г. С. 45. BnF, Gallica.

Глава 4

Илл. 238. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Волна*. 1922 г. № 32. Вольные архивы.

Илл. 239. Уилсон. «Его ищейки» («His bloodhounds»). *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 11. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 240. Карло Карра. «Портрет Ницше». *La Rivolta*. 1910 г. № 31. С. 4. IISG ZF 15072

Илл. 241. Роберт Майнор. Иллюстрация к обложке *The Blast*. 1917 г. Vol. 2, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 242. Анонимный автор. «… если овца разозлилась» («... si les moutons devenaient enragés»). *Le Libertaire*. 1899 г. Vol. 5, № 9. Обложка. ArchivesAutonomies.

Илл. 243. Анонимный автор. «Жесткие ребята! Лопнем мешок с монетами...» («Hardi les gas! Crevons le sac aux écus...»). *Le Père Peinard*. 1890 г. Vol. 2, № 83. С. 9. ArchivesAutonomies.

Илл. 244. Анонимный автор. «Казнь Ватрина» («L'exécution de Watrin»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 149. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 245. Анонимный автор. «Ахой, Вильгельм Хитрый, это только начало, ты увидишь еще много, когда мы прочистим тебе ухо» («Ohé, Guillaume le Teigneux, c'est le coomencement, t'en verras bien d'autres d'ici qu'on te recure... l'oreille»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 155. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 246. Анонимный автор. «Святая Гильотина, молись о нас, Святая Гильотина, избавь нас!» («Sainte Guillotine, priez pour nous, Sainte Guillotine, délivrez-nous!»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 158. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 247. Анонимный автор. «В 1789 г. – Казнь накопителей Бертье и Фулона» («En 1789 – Exécution des accapareurs Berthier et Foulon»). *Le Père Peinard*. 1897 г. Vol. 2, № 46. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 248. Анонимный автор. «... виселицы, гильотины и жгуты – это грязные аргументы!» («Ohé, les chameaucrates! potences, guillotines, et garrots, c'est de sales arguments !»). *Le Père Peinard*. 1897 г. Vol. 2, № 48. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 249. Эмиль Хинар. «Подожди, вредитель! ... Подожди...» («Attends, vermine! ... Attends...»). *Le Père Peinard*. 1900 г. Vol. 10, № 1. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 250. Бенито Реболледо. Иллюстрация к заголовку *La Ajitación*. 1905 г. Vol. 1, № 4. IISG ZDF 28005.x

Илл. 251. Рихард Зевальд. «Революция» («Revolution»). 1913 г. Vol. 1, № 1. С. 1. University of Iowa Libraries.

Илл. 252. Альберт Дэненс. «Бронеавтомобиль» («L'automitrailleuse»). 1919 г. «Альбом 20 лино-памфлетов», 1929 г. Линогравюра, лист 1.

Илл. 253. Поль Эйкмайер. «Дорога свободна!» («Strasse frei!»). *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 9. С. 4. IISG ZF 63356

Илл. 254. Ж.-Ф. Гранжуан. «Революция» («Révolution»). 1906 г. Плакат, 12,4 x 8,5 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина: Г.105411

Илл. 255. Эмиль Лиодель. «Солнцестояние-Поворот на запад» («Sonnenwende-Westenwende»). *Junge Anarchisten*. 1925 г. Vol. 2, № 1. IISG Microf./P 2748

Илл. 256. Эмиль Лиодель. «Солнцестояние-Поворот на запад» («Sonnenwende-Westenwende»). *Freie Jugend*. 1923 г. Vol. 5, № 5-6. IISG ZF 63356

Илл. 257. Инес Ветцель. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 3, № 10-11. IISG ZF 63356

Илл. 258. Анонимный автор. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 3, № 9. IISG ZF 63356

Илл. 259. Поль Синьяк. «Либертарианский золотой век завтрашнего дня» («L'Âge d'or libertaire de demain»). 1895-1896 гг. Пятицветная литография, 37,5 x 50,2 см. BnF.

Илл. 260. Элиос Гомес. «Солдат» («El Soldado»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1935 г. Vol. 9, № 327. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 261. Элиос Гомес. «Солдат» («El Soldado»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 18. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 262. Элиос Гомес. «Религия» («La religión»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 7. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 263. Элиос Гомес. «Соматен» («El somatén»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 10. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 264. Александр Беркман. «Демонстрация анархистов на Юнион-сквер». Нью-Йорк. 1914 г. Фотография. Libcom.

Илл. 265. Адольф Вольф. «Убитые / июль 4 / 1912 / Кэрон, Хансон, Берг» («Killed / July 4 / 1914 / Caron / Hanson / Berg»). *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 5. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 266. Адольф Вольф. «Похороны Сакко и Ванцетти» («The Funerals of Sacco and Vanzetti»). *The Labor Defender*. 1927 г. Vol. 2, № 10. С. 147. Марксистский интернет-архив.

Илл. 267. Луиджи Руссоло и Карло Карра. «Революция» / «Похороны анархиста Галли» («Revolution» / «Funeral of anarchist Galli»). *Revolutionary Almanac*. 1914 г. С. 39. IISG An 230/50 fol

Илл. 268. Луиджи Руссоло. «Восстание» («La Rivolta»). 1911 г. Холст, Масло. 150,8 x 230,7 см. Kunstmuseum Den Haag.

Илл. 269. Хельмут Фрицше. «Без названия». *Freie Jugend*. 1923 г. Vol. 5, № 8. IISG ZF 63356

Илл. 270. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Видно, как он упал» («Lo vió caer»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 271. Кете Кольвиц. «Крестьянская война» («Bauernkrieg»). *Freie Jugend*. 1925 г. Vol. 7, № 20. IISG ZF 63356

Илл. 272. Карло Карра. «Похороны анархиста Галли» («Il Funerale dell'anarchico Galli»). 1911 г. Холст, Масло. 198,7 x 259,1 см. MoMA.

Илл. 273. Ханс Аден. Иллюстрация к обложке *Le Libertaire*. 1899 г. Vol. 5, № 3. ArchivesAutonomies.

Илл. 274. Анонимный автор. «Всеобщая забастовка-ВКТ» («Grève Générale! - C. G. T»). 1906 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 275. Анонимный автор. «Сон президента» («Le Rêve du Président»). *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 129. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 276. Франс Мазерель. «25 изображений страстей человеческих» («Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte»). 1927 г. Ксилография, лист 22. Bei Kurt Wolff Munchen.

Илл. 277. Ж.-Ф. Гранжуан. «Забастовка» («La Grève»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. Обложка. BnF, Gallica.

Илл. 278. Элиос Гомес. «Но испанский пролетариат, наученный опытом октября, идет…» («Mais le proletariat espagnol, instruit par l'experience d'octubre, marche...»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 19. IISG Sp 11/25

Илл. 279. Элиос Гомес. «... под флагом рабочих и крестьянских союзов к решительному захвату власти» («... sous le drapeau des alliances ouvriers et paysannes vers la prise decisive du pouvoir»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 20. IISG Sp 11/25

Илл. 280. Элиос Гомес (*после*). «Абель Пас-Барселона 1936» («Abel Paz - Barcelone 1936»). 2001 г. Открытка, 15,2 x 10,5 см. Cartoliste.

Илл. 281. Анонимный автор. «1 мая» («1 mai»). *Freie Jugend*. 1926 г. Vol. 8, № 10. IISG ZF 63356

Илл. 282. Альберт Дэненс. «Что, если бы у меня не было министров-социалистов?» («Que serait-ce si je n'avais des ministres socialistes?»). *Haro!*. 1920 г. Vol. 2, № 10. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 283. Анонимный автор. «Молодежь, разворачивайте знамя борьбы и свободы!» («Jugend, entfalte die Fahne des Kampfes und der Freiheit!»). *Junge Anarchisten*. 1924 г. Vol. 1, № 3-4. IISG Microf./P 2748

Илл. 284. Хельмут Фрицше. «Прямое действие» («Direkte Aktion»). *Junge Anarchisten*. 1931 г. Vol. 8, № 2. IISG Microf./P 2748

Илл. 285. Хельмут Фрицше. «Борьба с капитализмом / Фашизм – это угроза войны» («Faschismus kriegsgefahr / Kampf gegen Kapitalismus»). *Junge Anarchisten*. 1931 г. Vol. 8, № 3. IISG Microf./P 2748

Илл. 286. Анонимный автор. «Голод» («Hunger»). *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 2. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 287. Агата Лоу. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 2, № 24-25. IISG ZF 63356

Илл. 288. К. С. Малевич. «Черный квадрат». Ок. 1930 г. Холст, Масло. 53,5 x 53,5 см. ГЭ: 10620

Илл. 289. Романо. «DAS: Помогите испанским рабочим! Против фашизма Гитлера и Муссолини!» («DAS: Helpu la hispanajn laboristojn! Kontrau la Hitler-Musolino-fasismo!»). 1936 г. Открытка. Cartoliste.

Илл. 290. Рольф Тилман. «Без названия». *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 1-2. IISG ZF 63356

Илл. 291. Рольф Тилман. Эмблема для финансирования издательской деятельности. *Junge Anarchisten*. 1926 г. Vol. 3, № 7-8. IISG Microf./P 2748

Илл. 292. Ферми Сагриста. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 235. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 293. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *La Tramontana*. 1881 г. Vol. 1, № 1. Cedall.

Илл. 294. Лидия Гибсон. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 295. Лидия Гибсон. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 5. HathiTrust Digital Library.

Илл. 296. Роберт Майнор. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 21. HathiTrust Digital Library.

Илл. 297. Бен Бенн. Иллюстрация к обложке *Revolt*. 1916 г. Vol. 1, № 1. Libcom; IISG ZK 6186

Илл. 298. О. В. Розанова. Иллюстрация к обложке книги *Взорваль*. Под ред. А. Е. Кручёных. 1913 г. Литография. Art Institute of Chicago.

Илл. 299. Бернар Нодан. «Баррикада» («La Barricade»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 88-89. BnF, Gallica.

Илл. 300. Бернар Нодан. «Бунт» («L'Émeute»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 93. BnF, Gallica.

Илл. 301. Ж.-Ф. Гранжуан. «Баррикада» («La Barricade»). *La Voix du Peuple*. 1908 г. Vol. 8, № 417. С. 2. IISG BG D23/495

Илл. 302. Тони Видал. «19 июля 1936 г., НКТ-ФАИ» («19 julio 1936, CNT-FAI»). 1936 г. Открытка, 10 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 303. Элиос Гомес. «Они защищают землю, свой хлеб и свою свободу» («Face a la garde civile. Ils defendent la terre, leur pain et leur liberté»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 5. IISG Sp 11/25

Илл. 304. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Не пройдут!» («¡No pasarán!»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 305. Бальтасар Лобо. «Женщины будут защищать свободу народа» («Defensorem les dones la llibertar del poble»). *Mujeres Libres*. 1936 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 306. Огюст Рубий. «Что касается рабочего, если он иногда неблагороден» («Quant a l'ouvrier s'il est quelquefois ignobles…»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 21. С. 3302. BnF, Gallica.

Илл. 307. Гюстав Курбе. Иллюстрация к заголовку *Le Salut public*. 1848 г. № 2. Черный карандаш на бумаге. 9,5 x 12,5 см. Musée Carnavalet. Режим доступа: https://books.openedition.org/psorbonne/1232 (дата обращения: 25.11.2021).

Илл. 308. Карло Карра. Иллюстрация к заголовку *La Barricata*. 1912 г. Vol. 1, № 2. IISG ZF 53565

Илл. 309. Анонимный автор. «Победители» («Los vencedores»). 1936 г. Фотоколлаж. L'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Илл. 310. Дж. Сайнс де Корелла. «Без названия». 1936 г. Фотография. IISG BG A39/996

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Глава 1

Илл. 1. Ж.-Ф. Гранжуан. «Вопрос искусства» («Question d'art»). *Le Rire*. 1902 г. № 406. BnF, Gallica.

Илл. 2. Ферми Сагриста. «Выставка скульптуры» («Exposición de escultura»). *Fuerza consciente*. 1913 г. Vol. 1, № 4. С. 7. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 3. Анонимный автор. «Стенгазета» («Periódico mural»). «CNT» («Национальная конфедерация труда Барселоны»). Дивизия 26 (Колонна Дуррути). Фотография. 1936 г. IISG BG A39/540

Илл. 4. Уильям Белфоур Кер. «Высшая точка социальных притязаний» («El momento supremo de las reivindicaciones sociales»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. Vol. 1, № 2. С. 4. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 5. Уильям Белфоур Кер. «Путь прогресса – Франсиско Феррер, мученик XX века» («The path of progress - Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr»). Конец XIX в. Открытка, 9 x 14 см. ГЭ: ОГ-374897

Илл. 6. Карло Абате. Иллюстрация к заголовку *Cronaca Sovversiva*. 1908 г. Vol. 6, № 28. Library of Congress.

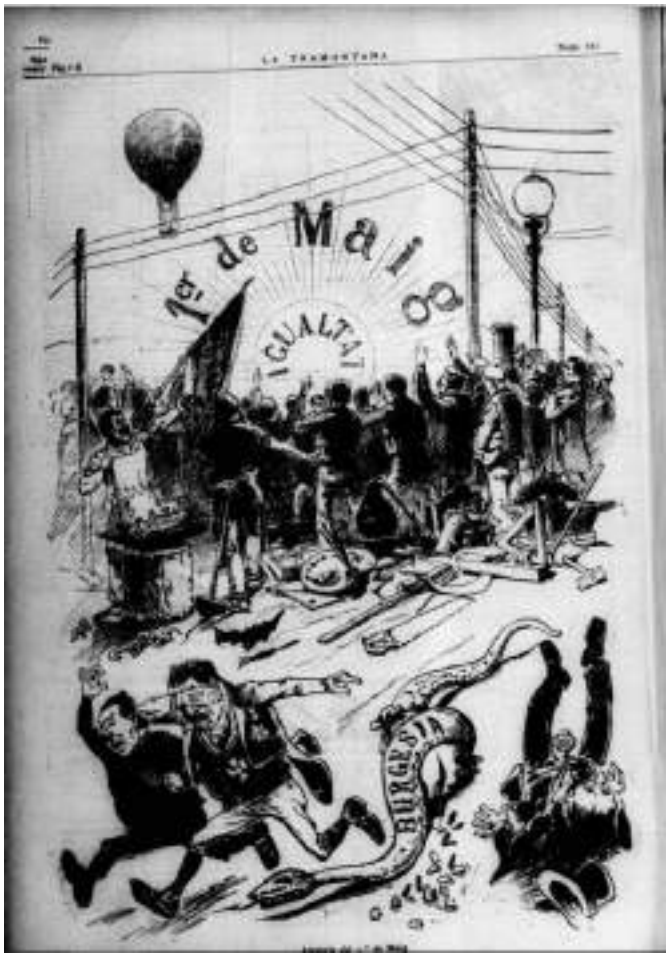
Илл. 7. Роберт Майнор. «Золотое правило» («The Golden Rule»). *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 1. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 8. Антонио Баллестер. «Буржуазное правосудие и его жертвы». *Голос труда*. 1925 г. Vol. 8, № 251. Обложка. ГПИБ.

Илл. 9. Роберт Майнор (*после*). «Буржуазный порядок». *Коммуна*. 1917 г. № 6. Обложка. Вольные архивы; РНБ.

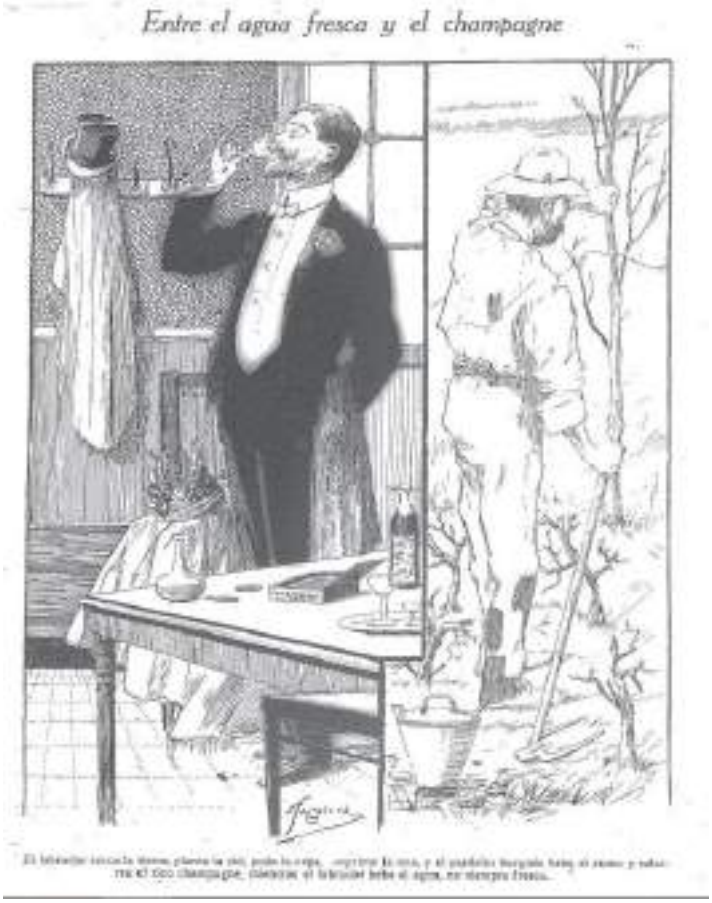
Илл. 10. Камиль Писсарро. «Бродяги» («Les Trimardeurs» или «Les Sans-gîte»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 9, апреля 1898 г. Литография, 45,5 x 57 см. BnF, Gallica.

Илл. 11. Франтишек Купка. «Интернациональный» («Internationales»). *L'Homme et la Terre*. 1905 г. Том. 5. С. 227. BnF, Gallica.

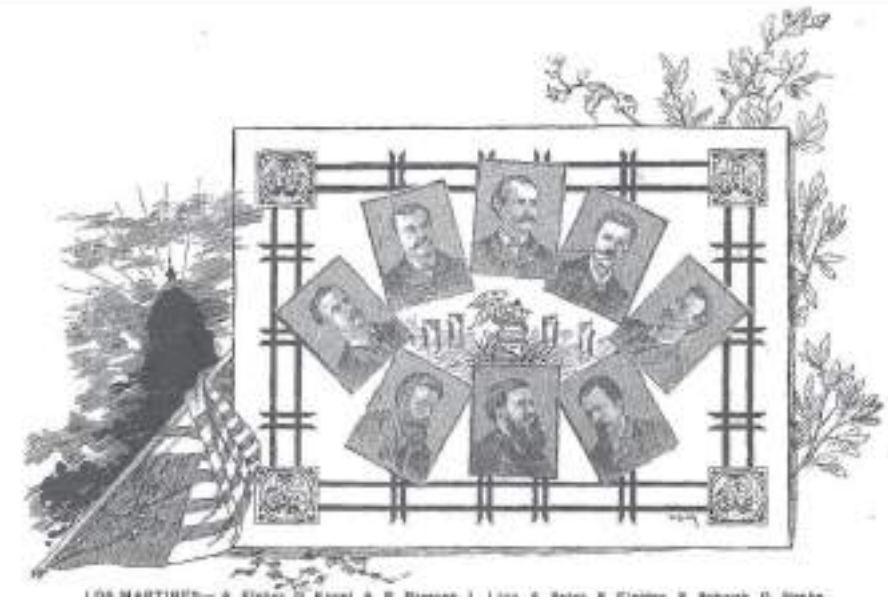


Илл. 12. Анонимный автор. «Аллегория 1 мая» («Alegoría del 1 de Maig»). *La Tramontana*. 1892 г. Vol. 12, № 561. С. 7. Cedall.

Илл. 13. Анонимный автор. «Бог их растит, они собираются вместе» («Dios los cría y ellos se juntan»). *El Peludo*. 1922 г. Vol. 3, № 76. С. 7. IISG ZF 28067.x



Илл. 14. Ферми Сагриста. «Между водой и шампанским» («Entre el agua y el champagne»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. Vol. 1, № 1. С. 24. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.



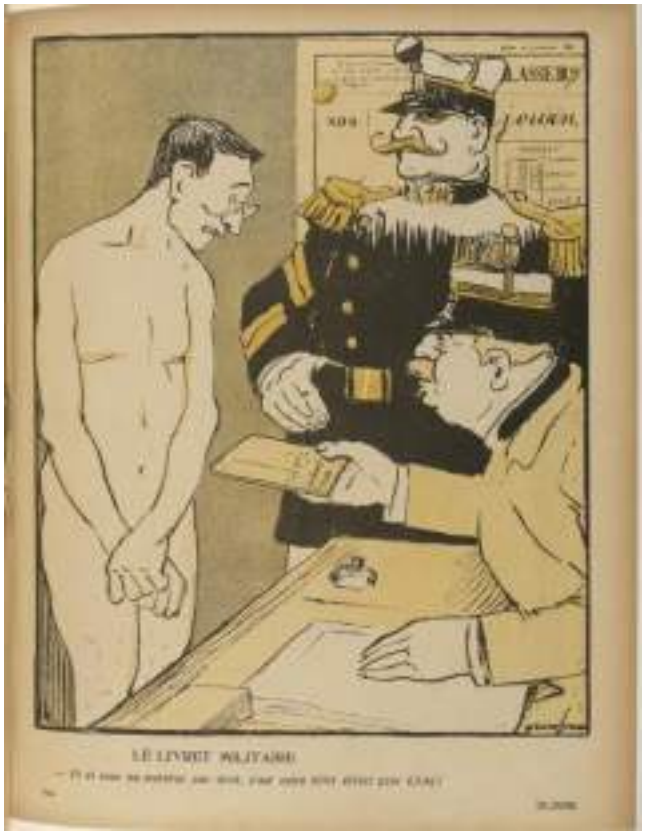
Илл. 15. Анонимный автор. «Портрет Чикагских мучеников». *Fuerza Consciente*. 1913 г. Vol. 1, № 4. С. 1. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 16. Ман Рэй. Иллюстрация к обложке *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 7. HathiTrust Digital Library.

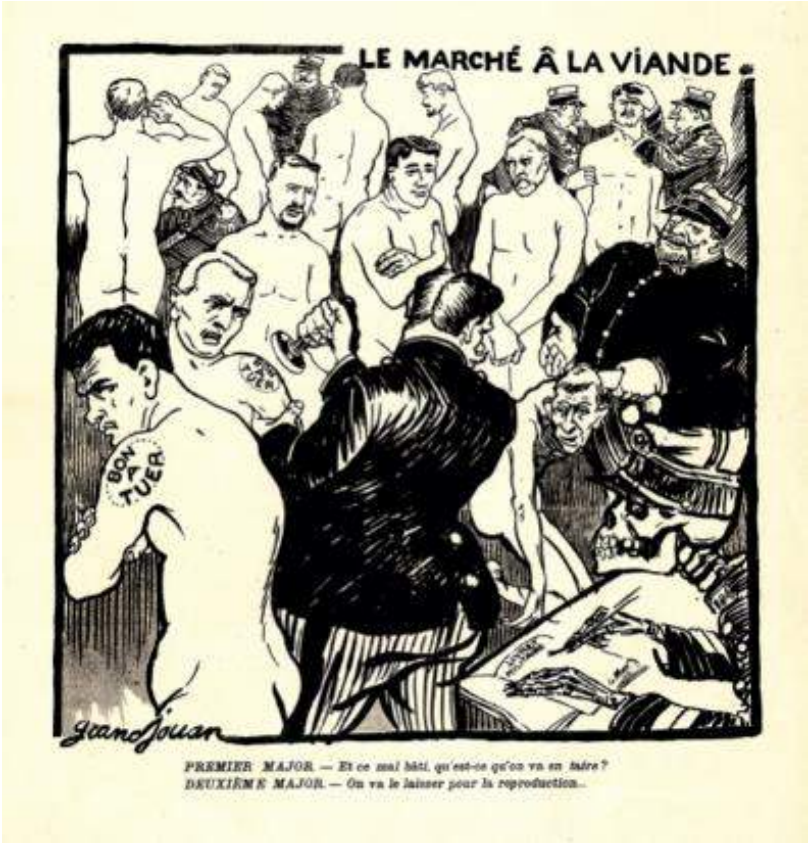
Глава 2

Илл. 17. Анонимный автор. «Без названия». *La Antorcha*. 1927 г. Vol. 7, № 237. С. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

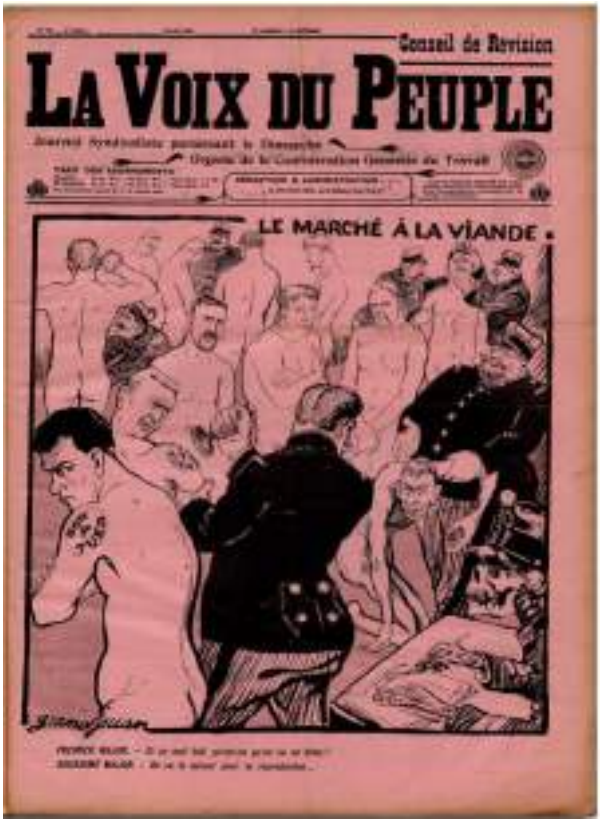
Илл. 18. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Военный позор» («La Infamia Militar»). *La Antorcha*. 1927 г. Vol. 7, № 237. С. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.



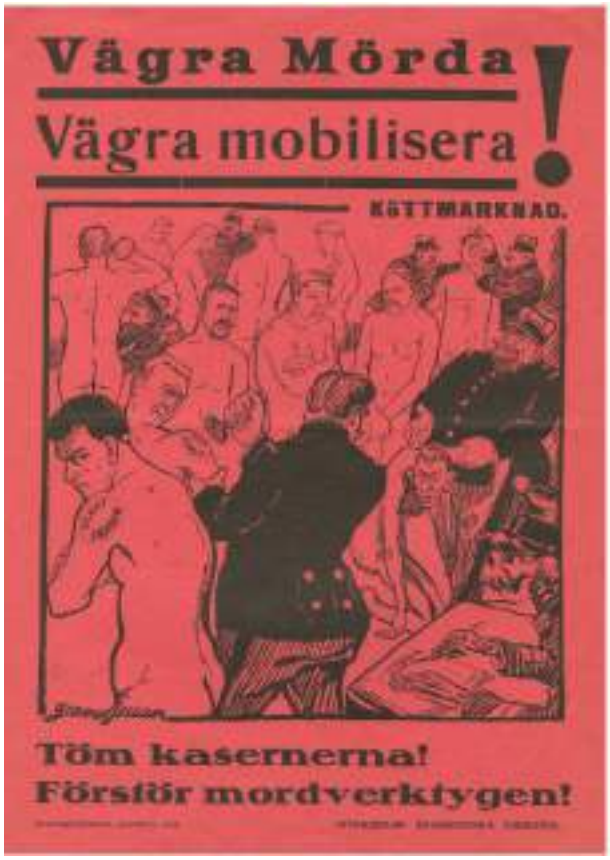
Илл. 19. Ж.-Ф. Гранжуан. «Военная книжка» («Le livret militaire»). *L'Assiette au beurre*. 1906 г. Vol. 279. C. 1133. BnF, Gallica.



Илл. 20. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). 1906 г. Литография, 60,5 x 45 см. IISG BG D23/498



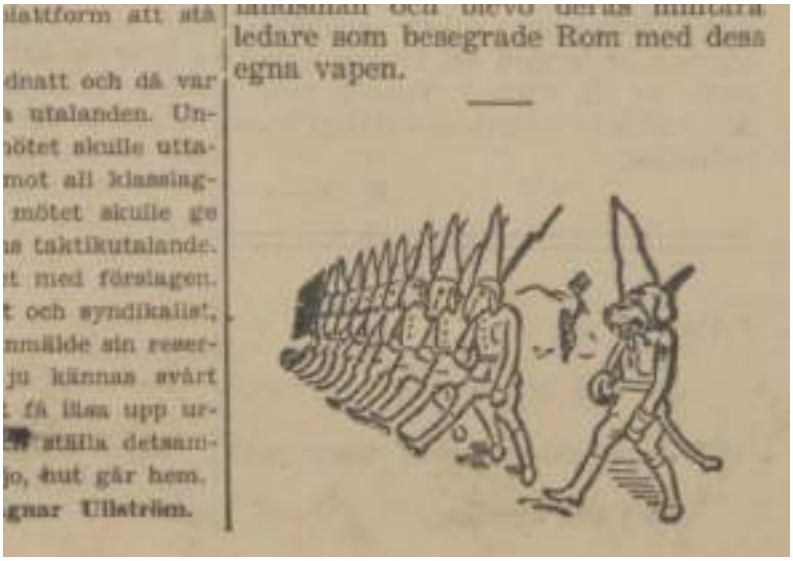
Илл. 21. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906 г. Vol. 6, № 279. Обложка. IISG BG D23/493



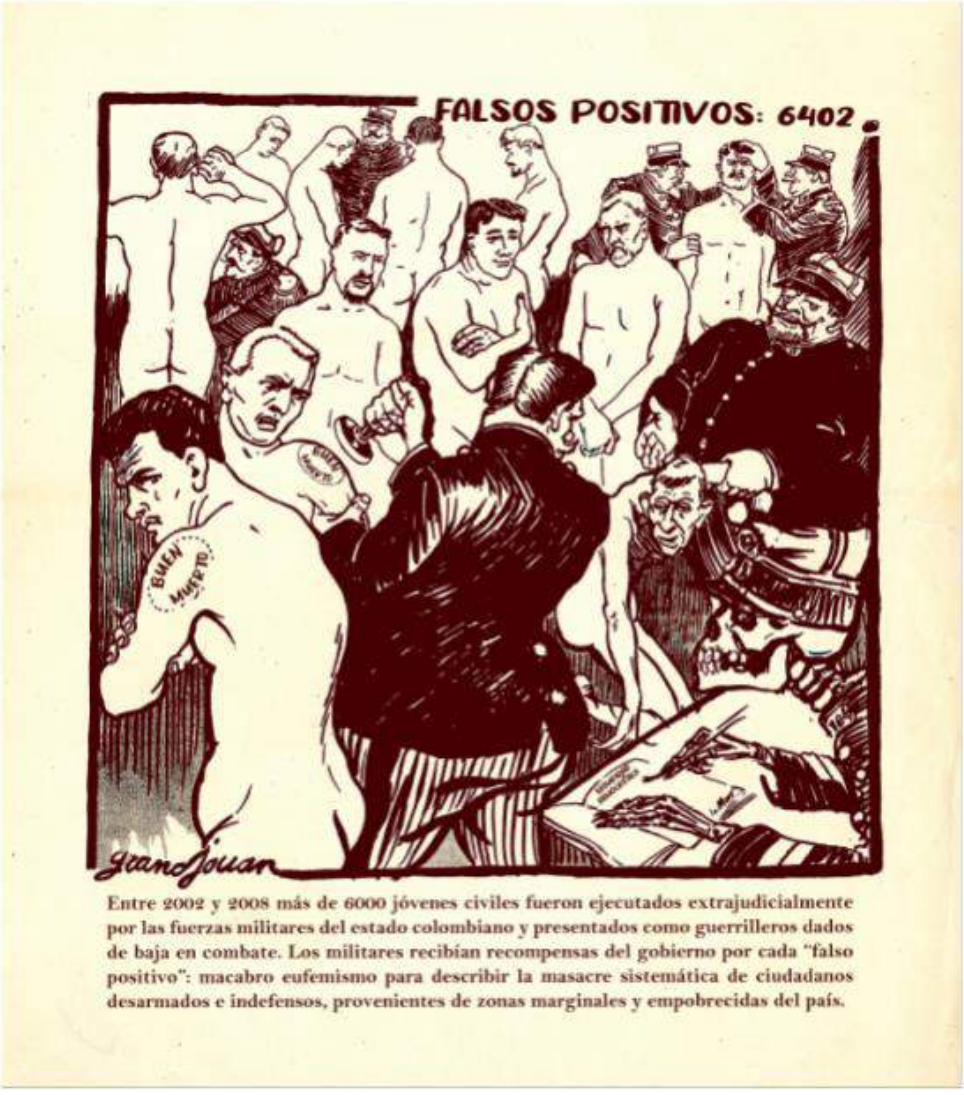
Илл. 22. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Откажись от убийства / Откажись от мобилизации!» («Vägra Mörda / Vägra mobilisera!»). 1935 г. Плакат, 33 x 24 см. IISG BG C18/32

Илл. 23. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Vägra Mönstra / Vägra mobilisera!» («Откажись от освидетельствование! / Откажись от мобилизации!». 1913 г. Плакат, 33 x 24 см. Stockholmskällan.

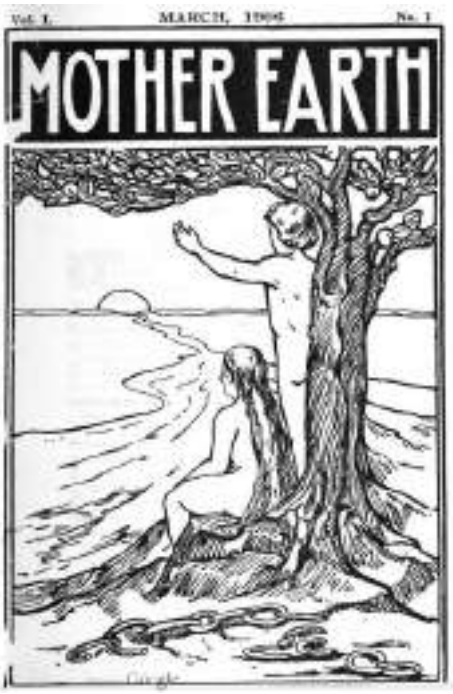
Илл. 24. Ж.-Ф. Гранжуан. «Мясной рынок» («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906 г. Vol. 6, № 312. Обложка. IISG ZF 10330



Илл. 25. Анонимный автор. «Без названия». *Brand: anarkistisk tidning*. 1935 г. № 9. С. 3. IISG ZF 67369



Илл. 26. Ж.-Ф. Гранжуан (*после*). «Ложные срабатывания: 6402» («Falsos positivos: 6402»). *Entre Diálogos*. 2021 г. Vol. 5, № 5. С. 61. Entre Diálogos.



Илл. 27. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Mother Earth*. 1906 г. Vol. 1, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 28. Анонимный автор. «Понемногу умирать» («Morir un poco»). Иллюстрация памфлета. 2014 г. Чилийская анархистская группа *Volver a la tierra*. Режим доступа: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/2014/09/25/morir-un-poco-temuco-1-mayo/ (дата обращения: 04.06.2019).

Илл. 29. Тео ван Рейссельберге. «Бродяги» («Les errants»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1905 г. Vol. 11, № 25. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 30. Л. Чевалер. «Будущая панорама» («Framtidsbild»). *Brand: illustrerad socialistisk tidning*. 1908 г. № 6. С. 7. IISG ZF 26012

Илл. 31. Л. Чевалер. «Пугала» («Epouvantails»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 17, 16 сентября 1899 г. Литография, 56,5 x 45,8 см. Mutual Art.

Илл. 32. Тео ван Рейссельберге. «Без названия». *Brand: anarkistisk tidning*. 1935 г. № 8. С. 1. IISG ZF 67369

Илл. 33. Тео ван Рейссельберге. «Бродяги» («Les errants»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 7, 6 февраля 1897 г. Литография, 61 x 47 см. Mutual Art.

El calvario del minero

¡Tiros canallas, y le aborrado una vida a la primera explosión de grisú!

Meunier ha sido uno de los más grandes escultores del mundo. Como la de Millet, su obra está inspirada en un sentimiento profundo de amor hacia los que trabajan y sufren. En la Asociación Alcoar existe una copia de su célebre "Sembrador", obra extraordinaria por todo concepto.

Илл. 34. Константин Менье (*передано*). «Мучение шахтера» («El calvario del minero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 39. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 35. Эдуар Кутюрье. «Мучение шахтера» («Le calvaire du mineur»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 24, мая 1901 г. Литография, 56,5 х 45,5 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 36. Константин Менье. «Шахтеры из Боринажа» («Mineurs, borinage»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 13, 10 декабря 1898 г. Литография, 56,5 х 45,5 см. National Gallery of Australia.

Илл. 37. Проспект Альвеара. Буэнос-Айрес. Открытка. Режим доступа: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (дата обращения: 10.07.2021).

Илл. 38. Константин Менье. «Шахтер» («Minero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 121. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 39. Максимилиан Люс (*после К. Менье*). «Шахтер присел на карточки, рисунок Макс. Люса, после Константина Менье» («Mineur accroupi, dessin de Max. Luce, d'après Constantin Meunier»). *La Sociale*. 1896 г. Vol. 2, № 54. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 40. Эдуар Кутюрье. «Мучение шахтера» («Le Calvaire du Mineur»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1906 г. Vol. 11, № 47. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 41. Эдуар Кутюрье. «Стреляйте, сволочи!» («Disparai, canalhas!»). *O Cosmopolita*. 1917 г. Vol. 2, № 15. С. 1. CEDEM.

Илл. 42. Эдуар Кутюрье. «Крик» («La Clameur»). *Le Libertaire*. 1901 г. Vol. 8, № 3. С. 1. ArchivesAutonomies.

Илл. 43. Максимилиан Люс. «Истина на военном суде» («La vérité au conseil de guerre»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 12, 22 октября 1898 г. Литография, 57 x 46 см. Mutual Art.

Илл. 44. Максимилиан Люс. «Истина на суде» («La verdad ante el tribunal»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 61. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 45. Максимилиан Люс. «Его величество голод, королева Сицилии» («Sa majesté la famine, reine de Sicile»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 10, 22 мая 1898 г. Литография, 57 x 45,8 см. Mutual Art.

Илл. 46. Максимилиан Люс. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 176. С. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 47. Максимилиан Люс. «Отчество» («Patrie»). *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 143. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 48. Максимилиан Люс. «Дело рабочего» («Le facteur du prolo»). *La Sociale*. 1896 г. Vol. 2, № 35. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 49. Comin'Ache. «Капитализм» («Capitalisme»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 16, 2 сентября 1899 г. Литография, 56 x 45 см. National Gallery of Australia.

Илл. 50. Comin'Ache. «Капитализм» («Capitalismo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 43. С. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 51. Германн-Поль. «По газону нельзя ходить» («C’est défendu de marcher pas sur l'herbe»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 11, июля 1898 г. Литография, 56,5 x 45 см. The Annex Galleries.

Илл. 52. Германн-Поль. «По газону нельзя ходить» («Autoridad... !Está prohibido pisar el césped!»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 52. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

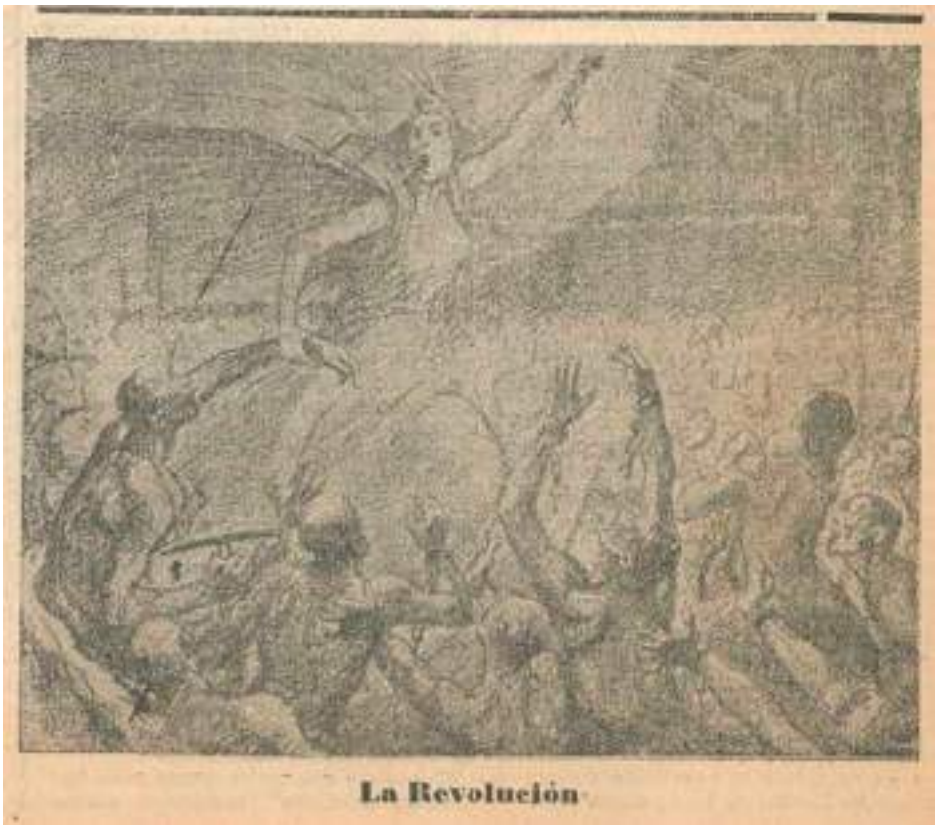
Илл. 53. Шарль Морен. «Война» («La guerre»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 14, 1 апреля 1899 г. Литография, 56,5 x 45,4 см. Auction.fr

Илл. 54. Шарль Морен. «Война» («La guerra»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 69. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 55. Анри Лебаск. «Искушение» («Tentación»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 67. C. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 56. Анри Лебаск. «Искушение» («Provocation»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 20, 16 июня 1900 г. Литография, 57.5 × 46 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 57. Т.-А. Стейнлен. «Освободительница» («La Libératrice»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 30, 22 ноября 1902 г. Литография, 45 x 55 см. The Albertina Museum: DG1914/318



Илл. 58. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («La Revolución»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 73. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 59. Жюль Эно. «Ах, грязные вороны» («Ah, les sales corbeaux»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 15, 24 июня 1899 г. Литография, 56 x 45 см. Mutual Art.

Илл. 60. Жюль Эно. «Социальные чумы / Ах, вороны!» («Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 123. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 61. Ипполит Птижан (Jehannet). «Заря» («L’Aube»*)*. «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 5, 28 ноября 1896 г. Литография, 57,3 x 46,5 см. Catawiki.

Илл. 62. Ипполит Птижан (Jehannet). «Справедливость» («Justicia»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1930 г. Vol. 9, № 330. С. 188. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 63. Л. Чевалер. «Пугала» («Espantapájaros»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 158. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 64. Аристид Деланнуа. «Социальные сутенеры» («Souteneurs sociaux»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 19, 3 февраля 1900 г. Литография, 46 x 57 см. Mutual Art.

Илл. 65. Аристид Деланнуа. «La ‘virtud’ escandalizada» («Возмущающаяся ‘добродетель’»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 170. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 66. Л. С. Дисси. «Убитый» («L'Assassiné»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 23, 9 марта 1901 г. Литография, 45 x 57 см. SVV BÉRARD-PÉRON.

Илл. 67. Л. С. Дисси. «После забастовки» («Después de la huelga»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 188. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 68. Феликс Лошар. «Молодой добычи» («La jeune proie»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 28, 22 декабря 1901 г. Литография, 57 × 44,5 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 69. Феликс Лошар. «Согласно буржуазной библии» («Según la biblia burguesa»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 168. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 70. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («Revolución»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 88. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 71. Т.-А. Стейнлен. «Революция» («Revolution»). 1900 г. Литография. Режим доступа: https://www.gutenberg.org/files/65929/65929-h/65929-h.htm (дата обращения: 11.10.2021).

Илл. 72. Дж. Виллом. «Миссионер» («Le Missionnaire»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 29, 15 марта 1902 г. Литография, 45 x 57,8 см. Auction.fr.

Илл. 73. Ж.-Ф. Гранжуан. «Бунт» («L’Émeute»). *L’Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 91. BnF, Gallica.

Илл. 74. Ж.-Ф. Гранжуан. «Человек народа» («l’homme du peuple»). *L’Assiette au beurre*. 1906 г. № 300. С. 1480. BnF, Gallica.

Илл. 75. Ж.-Ф. Гранжуан. «Первый мая будет очень спокойным в этом году в г. Курьере» («Le Premier Mai sera très calme, cette année, à Courrières»). *L'Assiette au beurre*. 1906 г. № 260. С. 819. BnF, Gallica.

Илл. 76. Ж.-Ф. Гранжуан. «Пролетариат» («Un proletario»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 101. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 77. Ж.-Ф. Гранжуан. «Парии» («Parias»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 151. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 78. Ж.-Ф. Гранжуан. «Война войне» («Guerra a la guerra»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Hijos del pueblo

Илл. 79. Бернар Нодан. «Сыновей народа» («Hijos del pueblo»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

La barricada

Илл. 80. Бернар Нодан. «Баррикада» («Barricada»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 81. Ж.-Ф. Гранжуан (*передано*). «Без названия». *Ideas y Figuras*. 1912 г. Vol. 4, № 71. AméricaLEE/ CeDInCI.

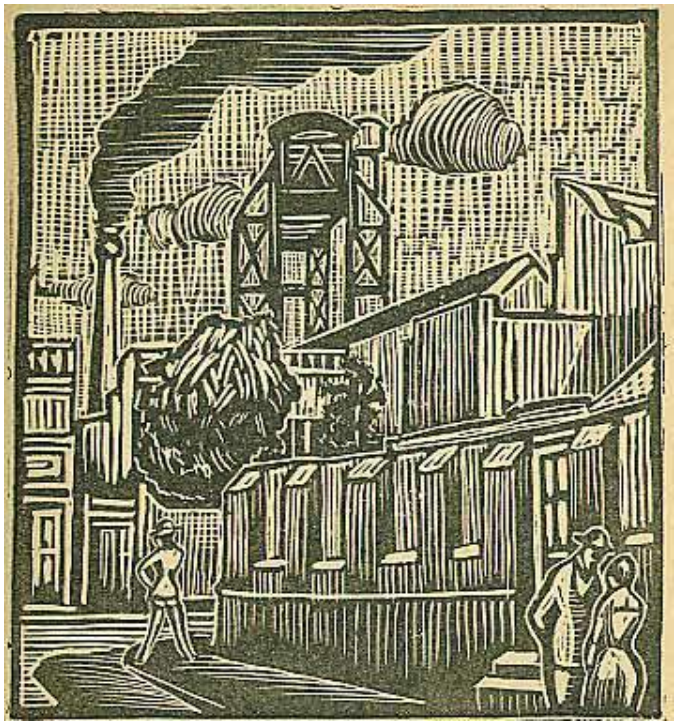
Илл. 82. Феликс Валлотон. «Преступления и наказания» («Crímenes y Castigos»). *Ideas y Figuras*. 1909 г. Vol. 1, № 7. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 83. Феликс Валлотон. «Преступления и наказания» («Crimes et Châtiments»). *L'Assiette au beurre*. 1902 г. № 48. С. 765. BnF, Gallica.

Илл. 84. Ж.-Ф. Гранжуан. «Локаут» («Lock-out»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 87. BnF, Gallica.

Илл. 85. Ж.-Ф. Гранжуан. «Локаут» («Lock-out»). *The Revolutionary Almanac*. 1914 г. С. 27. IISG An 230/50 fol

Илл. 86. Ж.-Ф. Гранжуан. «To the American comrades» («Американским товарищем»). *Mother Earth*. 1907 г. Vol. 2, № 9. Обложка. HathiTrust Digital Library.



Илл. 87. Адольфо Беллок. «Промышленная улица» («Calle industrial»). 1920 г. Ксилография, 10 x 11 см. Режим доступа: http://grabados.org/bellocq/index.htm (дата обращения: 12.12.2021).

Илл. 88. Альберт Дэненс. «Игрушки» («Juguetes»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 57. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 89. Альберт Дэненс. «Игрушки I» («Speelgoed I»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 23. IISG 45698-1923

Илл. 90. Альберт Дэненс. «Игрушка» («Jouet»). 1925 г. «Альбом 20 лино-памфлетов», 1929 г. Линогравюра, лист 6.

Илл. 91. Альберт Дэненс. «Игрушки» («Juguetes»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 58. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 92. Альберт Дэненс. «Игрушки II» («Speelgoed II»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 25. IISG 45698-1923

Илл. 93. Альберт Дэненс. «Победа» («La Victoria»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 59. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

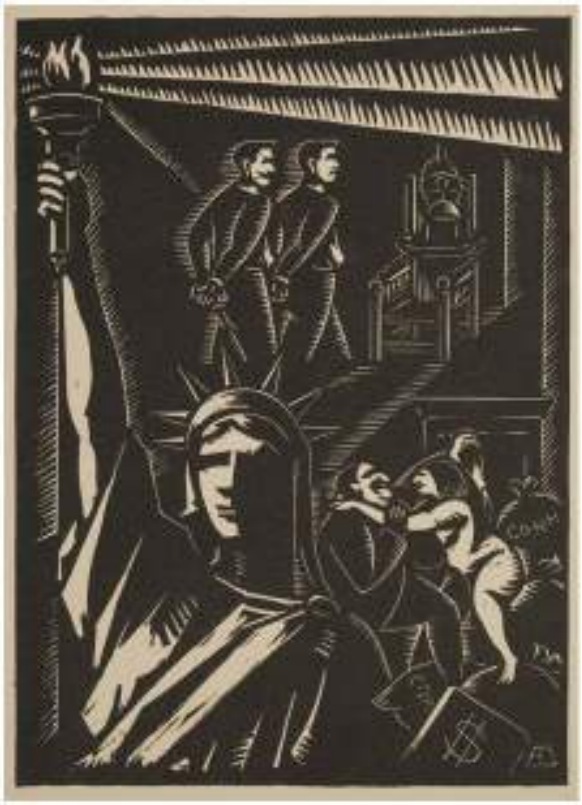
Илл. 94. Альберт Дэненс. «Победа» («De overwinning»). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923 г. С. 13. IISG 45698-1923

Илл. 95. Альберт Дэненс. «Триумфальный путь» («La voie triomphale»). *Haro!*. 1919 г. Vol. 2, № 2. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 96. Альберт Дэненс. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 164. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 97. Альберт Дэненс. «Верный до конца» («Treu bis in den Tod»). Альбом открыток «Кто хочет присоединиться к солдатам?» *Der Syndikalist*. Линогравюра, лист 6. Ок. 1930 г. IISG Bro 1884/23

Илл. 98. Альберт Дэненс. «Рождественский подарок» («Aguinaldo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 207. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.



Илл. 99. Альберт Дэненс. «В тени свободы» («A l’ombre de la liberté»). 1926 г. «Альбом 20 лино-памфлетов». 1929 г. Линогравюра, лист 12.

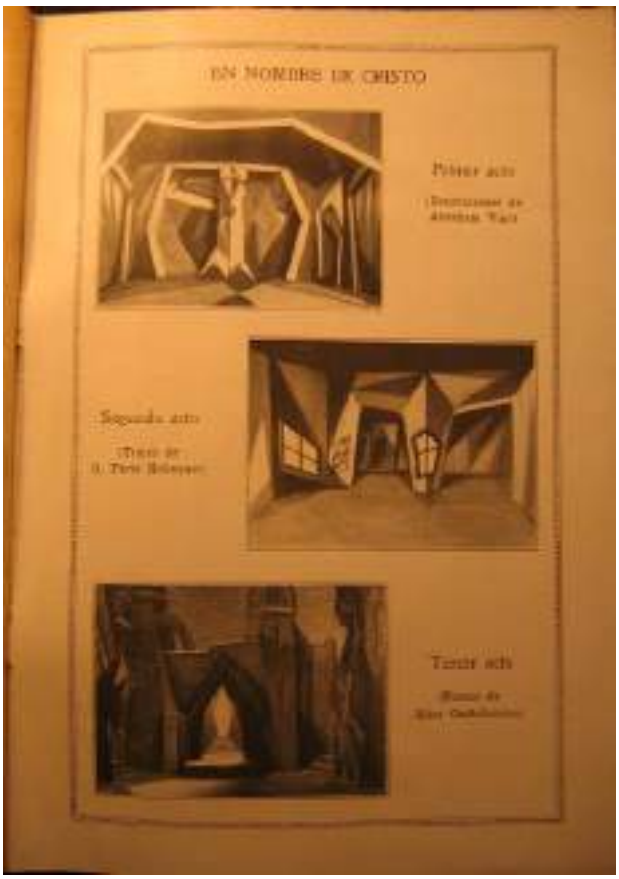
Илл. 100. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («El orden impera»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 67. С. 23. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 101. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («L’Ordre règne!...»). *Haro!*. 1920 г. Vol. 2, № 12. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 102. Альберт Дэненс. «Порядок царит» («De orde regeert»). *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*, 1923 г. С. 47. IISG 45698-1923

Илл. 103. Антонио Баллестер (*после* А. Дэненса). «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 211. С. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 104. Анонимный автор (*после* А. Дэненса). «Без названия». *Ideas*. 1938 г. Vol. 1, № 4-5. С. 3. Группа *Вернуться на землю*, Темуко. Режим доступа: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (дата обращения: 13.07.2021).



Илл. 105. Илия Кастельнуово. «Во имя Христа» («En nombre de Cristo»). *Izquierda*. 1928 г. Vol. 1, № 3. С. 48. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 106. Антонио Баллестер (возможно). «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 229. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 107. Франс Мазерель. «Рождение, жизнь и смерть идеи» («Nacimiento, vida y muerte de una idea»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 52. C. 7. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 108. Франс Мазерель. «Страсть революционера» («La pasión de un revolucionario»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 89-90. C. 8/5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 109. Франс Мазерель (*после*). «Без названия». *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 1-2. IISG ZF 63356

Илл. 110. Франс Мазерель «Страсть человека» («La Pasión de un Hombre»). *Contra*. 1933 г. Vol. 1, № 3. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 111. Франс Мазерель. «Бесконечная идеологическая драма» («Eterna drama ideologica»). *Ideea Europeana*. 1921 г. Vol. 3, № 82. С. 5. Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden. Oostende: MuZEE.

Илл. 112. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. Vol. 1, № 43. С. 11. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 113. Антонио Баллестер. «Маги бедных детей» («Los Magos de los niños pobres»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 1, № 51. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 114. Франс Мазерель. «25 изображений страстей человеческих» («Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte»). 1927 г. Ксилография, лист 9. Bei Kurt Wolff Munchen.

Илл. 115. Антонио Баллестер. «Одиссея рабочего» («La Odisea del Obrero»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1924 г. Vol. 3, № 119. С. 21. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 116. Антонио Баллестер. «Смерть героя» («La muerte del Héroe»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 75. С. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 117. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 96. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 118. Антонио Баллестер. «В ломбарде» («En la casa de empeño»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. Vol. 2, № 81. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 119. Антонио Баллестер. «Без названия». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 1. С. 34. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 120. Антонио Баллестер. «Без названия». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 2. С. 9. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 121. Антонио Баллестер. «Виньетка». *La Campana de Palo*. 1925 г. Vol. 1, № 1. С. 5. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 122. Антонио Баллестер. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, № 194. С. 16. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 123. Антонио Баллестер. «Действие. Деревянный колокол» («Una acción. La Campana de Palo»). *La Campana de Palo*. 1927 г. № 13. С. 1. Federación Libertaria Argentina.

Илл. 124. Антонио Баллестер. «Дела порядка» («Cosas del Orden»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1930 г. Vol. 9, № 319. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

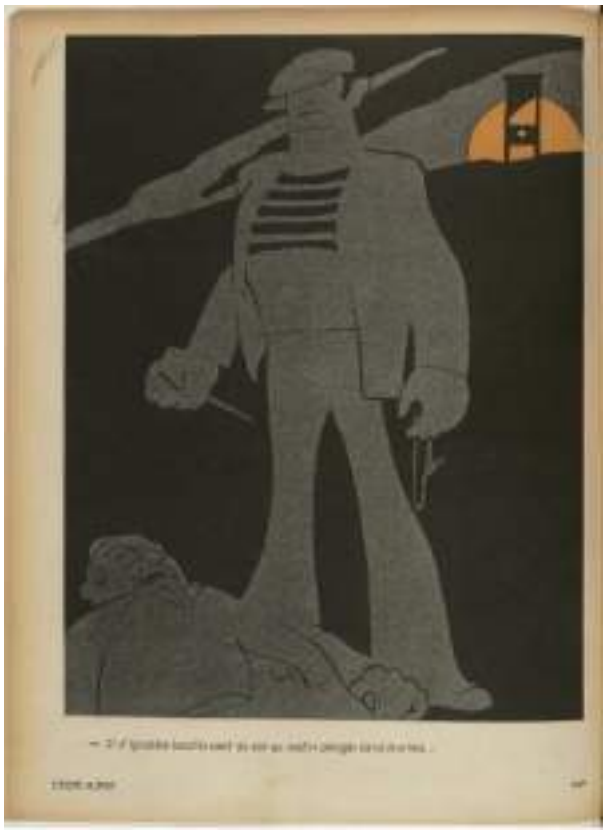
Илл. 125. Виктор Ребуффо. «Без названия». *Contra*. 1933 г. Vol. 1, № 3. С. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 126. Виктор Ребуффо. «Западные похороны в финальной развязке» («Funerales del poniente en el desenlace final»). 1979 г. Ксилография, роман без слов *Contraluz*. Режим доступа: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (дата обращения: 15.03.2021).

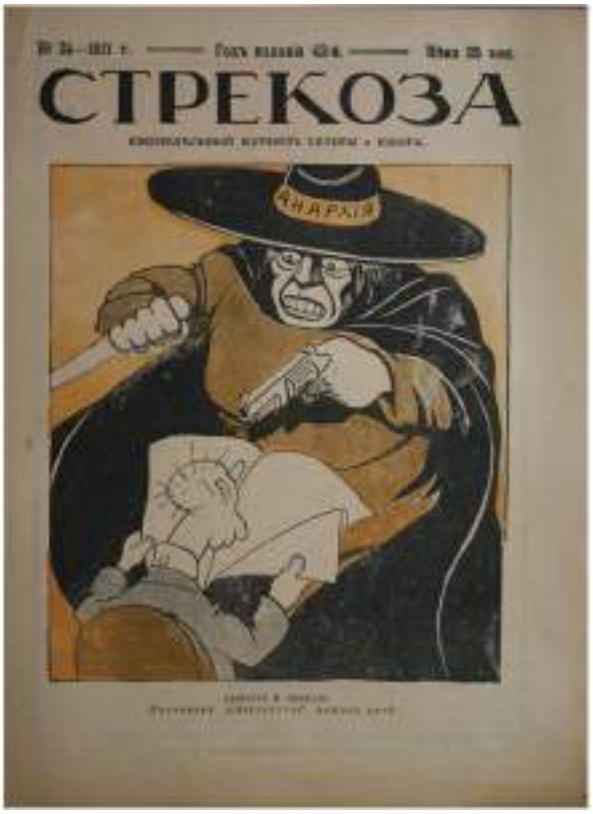
Илл. 127. Франс Мазерель. «Мой часослов» («Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte»). Ксилография, роман без слов. 1927 г. Bei Kurt Wolff Munchen.

Глава 3

Илл. 128. Анонимный автор. «Возстающая Украина». *Вольный голос труда*. 1918 г. № 4. С. 1. Вольные архивы; РГБ.



Илл. 129. Огюст Рубий. «Если подлые бандиты с вечера до утра погружаются в преступление» («Si d’ignobles bandits sont du soir au matin plongés dans le crime...»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 21. С. 3297. BnF, Gallica.



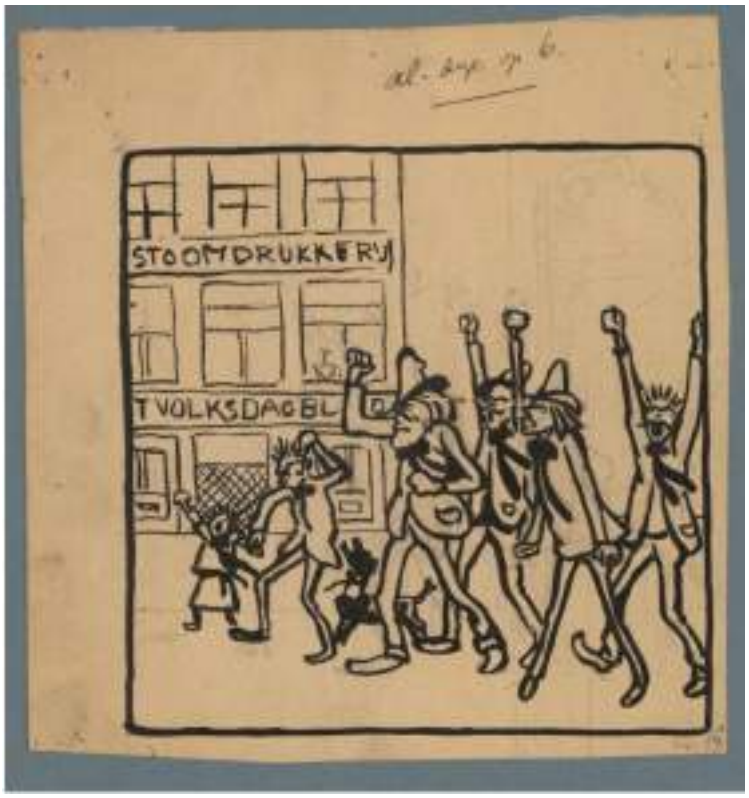
Илл. 130. Анонимный автор. «Запугать и обобрать». *Стрекоза*. 1917 г. № 24. Обложка. ГПИБ.

Илл. 131. В. А. Табурин. «Социал-революционер». *Серия рисунков «Дети-Политики»*. 1917 г. Открытка, 14 х 9 см. РНБ.

Илл. 132. В. А. Табурин. «Анархист». *Серия рисунков «Дети-Политики»*. 1917 г. Открытка, 14 х 9 см. РНБ.

Илл. 133. Анонимный автор. «Анархист». 1918-1920. Рисунок для календаря 1917 г. Госкаталог: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27708559 (дата обращения: 14.09.2021).

Илл. 134. Тьерк Боттема. «Анархисткий страх президента Тафта» («De anarchisten-vrees van president Taft»). *De Notenkraker*. 1909 г. № 12. С. 2. IISG BG C13/467



Илл. 135. Альберт Хан. «Фердинанд Домела Ньивенхёйс». *Zondagsblad van het Volk*. 1903 г. IISG BG PM1/26-48

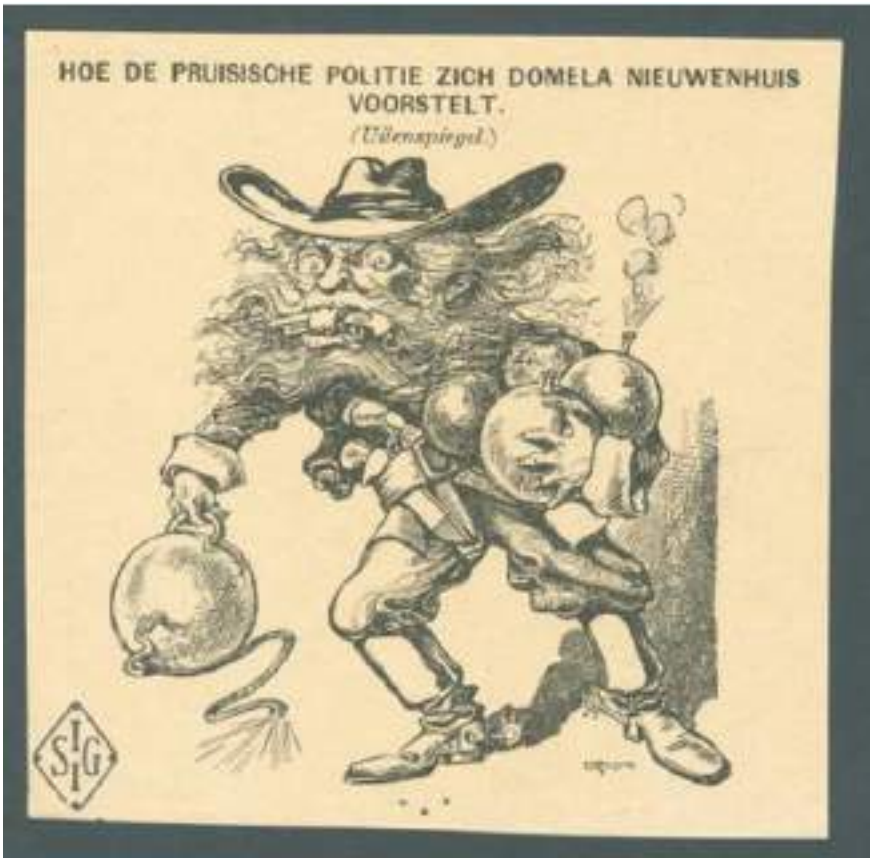
Илл. 136. Альберт Хан. Иллюстрация из серии «Congres-zang». *Zondagsblad van het Volk*. 1905 г. IISG BG PM1/31-41

Илл. 137. Альберт Хан. «Анархист действием» («Anarchist van de daad»). *De Notenkraker*. 1908 г. IISG BG C13/649

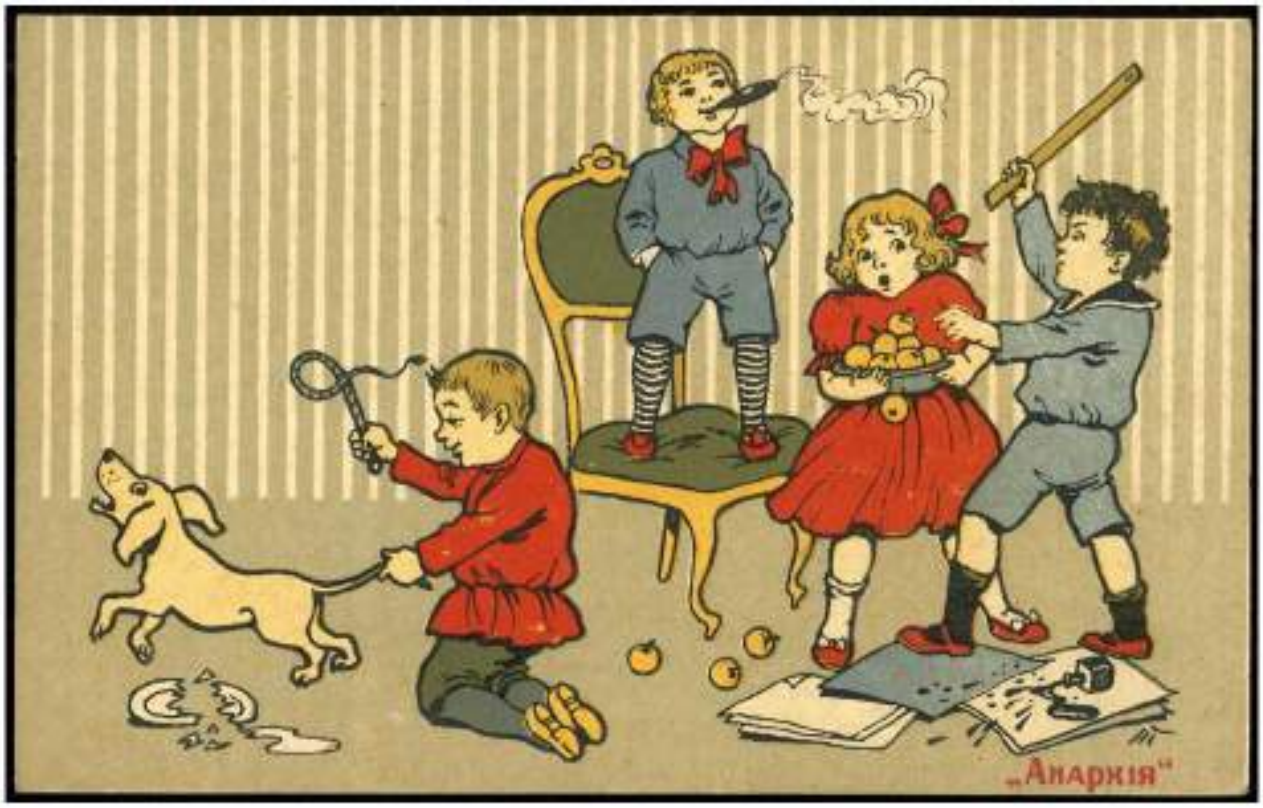
Илл. 138. Роберто Амбросоли. «Анархик» («Anarchik»). *A rivista anarchica*. 2005 г. Vol. 35, № 305. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (дата обращения: 10.12.2021).

Илл. 139. Портрет поэта Георгия Шейтанова. Режим доступа: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (дата обращения: 10.12.2021).

Илл. 140. Герхард Сейфрид. «Рогатка» («Zwille»). 1948 г. Режим доступа: https://cartoliste.ficedl.info/article942.html?lang=fr (дата обращения: 14.12.2021).



Илл. 141. Патрик Крон. «Как прусская полиция представляет себе Домелу» («Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt»). 1905 г. Рисунок, 11 x 11 см. IISG BG C1/120



Илл. 142. В. А. Табурин. «Анархия». *Каталог выставки «Да здравствует свобода!»*. 1917 г. Открытка, 14 x 9 см. РНБ.

Илл. 143. Е. Г. Соколов. «Анархист». 1906 г. Открытка, 14 х 9 см. Cartoliste.

Илл. 144. Пете Льянусы. «Продолжайте танцевать» («On with the dance»). 1917 г. Library of Congress.

Илл. 145. Анонимный автор. «Это Анархизм (согласно свидетельству трусливого обывателя)» («Das ist der Anarchismus (Nach Angaben eines ängeblichen Spiesbürgers)»). *Freie Jugend*. 1919 г. № 5. С. 1. IISG ZF 63356

Илл. 146. Казимир Грус. «Жупелы». *Будильник*. 1917 г. № 13. С. 12. ГПИБ.

Илл. 147. Карл Хассман. «Самый маленький отец» («The littlest father»). *Puck*. 1905 г. Vol. 58, № 1484. Library of Congress.

Илл. 148. Вальтер Шнакенберг. «Большевизм провоцирует войну, безработицу и голод» («Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot»). 1918 г. Плакат, 11,7 x 84 см. Library of Congress.

Илл. 149. Антонио Гауди. «Искушение человека». Портал «Девы Марии Розарии» «Искупительного храма Святого Семейства» в Барселоне. Режим доступа: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/01/24122017-miradas-la-sagrada-familia.html (дата обращения: 12.06.2022).

Илл. 150. Анонимный автор. «Никогда подумать не могла я, что-бъ вскормилась бестия такая». Карикатура на анархистов. 1905-1907 гг. Открытка, 9 х 14 см. Музей политической истории России: Ф.V-4355/1

Илл. 151. Ю. У. Энгельхард. «После анархии следует нищету и разрушение» («Elend und Untergang folgen der Anarchie»). 1918 г. Плакат, 106 x 90 см. Library of Congress.

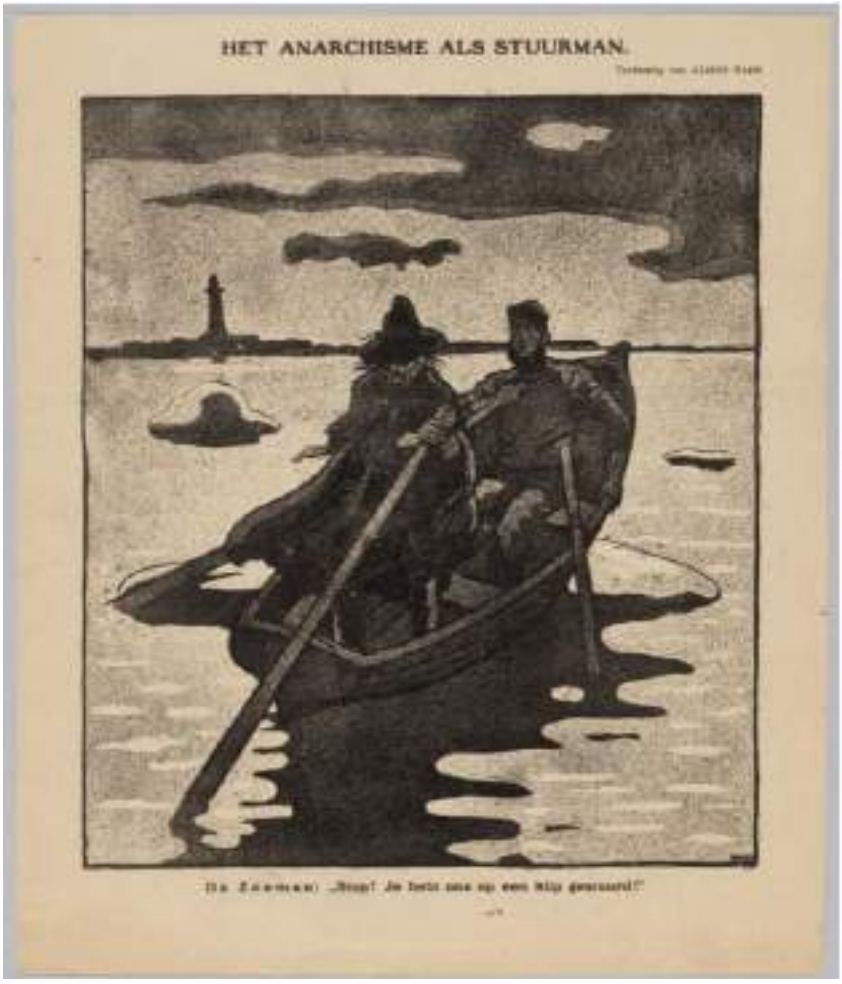
Илл. 152. Н. В. Ремизов. «Анархия». *Новый Сатирикон*. 1917 г. № 19. Обложка. РНБ.

Илл. 153. Клиффорд Берримен. «Что делать с этой проблемой?» («What to do with him is the problem»). *The Washington Post*. 1898 г. National Archives Catalog.

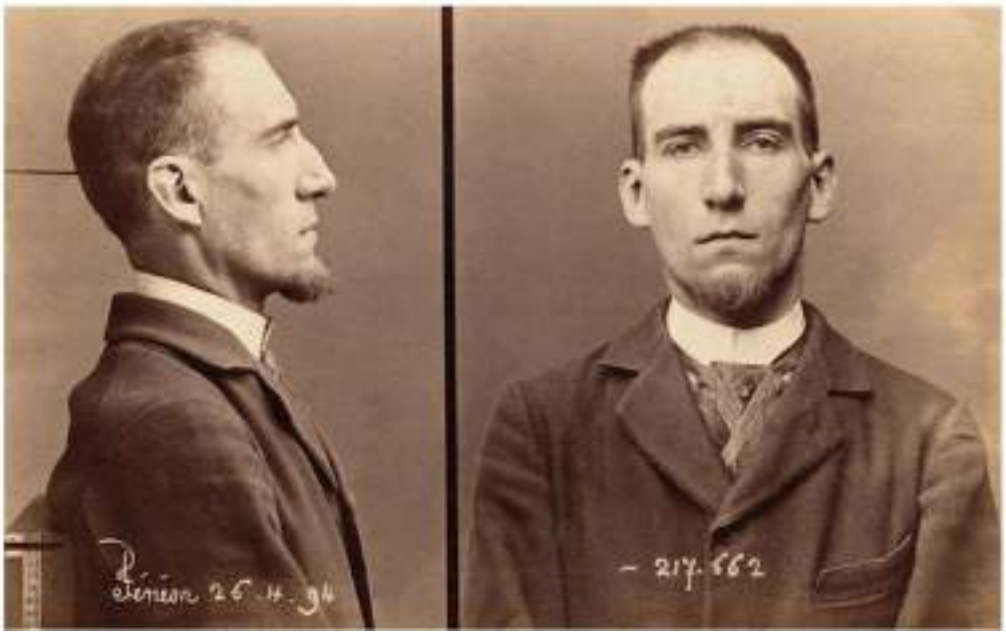
Илл. 154. Ф. А. Нанкивелл. «Что касается исключения японцев» («As to Japanese exclusion»). *Puck*. 1907 г. Vol. 61, № 1567. Обложка. Library of Congress.

Илл. 155. Рохас. «Закон о проживании – Социальная защита» («Ley de residencia – Defensa Social»). *La Obra*. 1915 г. Vol. 1, № 4. С. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 156. Макая. «На борту – Депортированные» («A bordo - Deportados»). *La Obra*. 1915 г. Vol. 1, № 4. С. 9. AméricaLEE/ CeDInCI.



Илл. 157. Альберт Хан. «Анархизм как рулевой» («Het anarchisme als stuurman»). *De Notenkraker*. 26 августа 1911 г. IISG BG C4/508



Илл. 158. Фотография под документом на арест Феликса Фенеона. 1894 г. Режим доступа: https://www.christies.com/features/felix-feneon-anarchist-and-aesthetic-visionary-9952-1.aspx (дата обращения: 15.08.2021).

Илл. 159. Анри Мейер. «Арест Равашоля» («L'Arrestation de Ravachol»). *Le Petit Journal*. 1892 г. № 73. Обложка. BnF, Gallica.

Илл. 160. Феликс Валлоттон. «Анархист» («Anarchiste»). 1892 г. Ксилография, 17 x 25 см. Cleveland Museum of Art.

Илл. 161. Н. А. Ярошенко. «Студент». 1881 г. Холст, Масло. 62,3 х 88,8 см. ГТГ.

Илл. 162. А. А. Веснин. «Эскиз мужского костюма. Анархист. "Человек, который был четвергом"». 1923 г. Гуашь. 39,7 х 27 см. Москва. Режим доступа: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1485118 (дата обращения: 15.09.2021).

Илл. 163. С. Н. Грузенберг. «Типаж анархиста». 1910-1920 гг. Рисунок. 19,2 х 13,4 см. Режим доступа: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21833022 (дата обращения: 15.09.2021).

Илл. 164. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Борец» («Combatiente»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 165. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Юность» («Juventud»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 166. Бальтасар Лобо. «32 дня Революции» («32 días de Revolución»). Mujeres Libres. 19 сентября 1936 г. Журнал-мураль, 32 x 46 см. Confederación General del Trabajo.

Илл. 167. Кати Орна. «Милиция фронта Аскасо». 1937 г. Фотография. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Илл. 168. Антони Кампанья. «Милиция в казарме Бакунина (Казармы Брука)». 27 августа 1936 г. Фотография. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Илл. 169. Антони Кампанья. «Милиция в казарме Бакунина (Казармы Брука)». 27 августа 1936 г. Фотография. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Илл. 170. Энрико Касси. «И еще больше» («¡Et Ultra!»). *La Obra*. 1917 г. № 10. AméricaLEE/ AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 171. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *Freie Jugend*. 1921 г. № 5. IISG ZF 63356

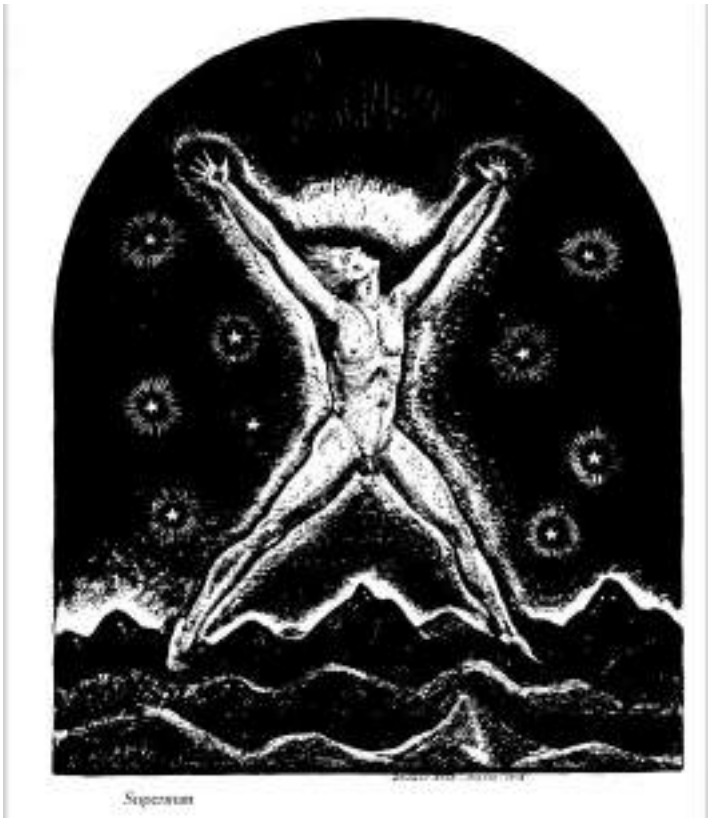
Илл. 172. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *Junge Anarchisten*. 1925 г. № 8. IISG Microf./P 2748

Илл. 173. Луис Моро. «Индивидуалистские цитаты Ф. Ницше, Дж. Г. Маккей, Ж. де Лаказ-Дютье и Э. Арман» («Citations individualistes de F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers et d'E. Armand»). *L'En dehors*. 1922 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 174. Герхард Рибике. Иллюстрация к обложке *Iniciales*. 1933 г. № 6. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027

Илл. 175. Альберт Дэненс. «Солнцестояние» («Solstice»). *Haro!*. 3 декабря 1927 г. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 176. Альберт Дэненс. «Без названия». *Haro!*. 6-7 января 1914 г. Обложка. IISG ZF 1615



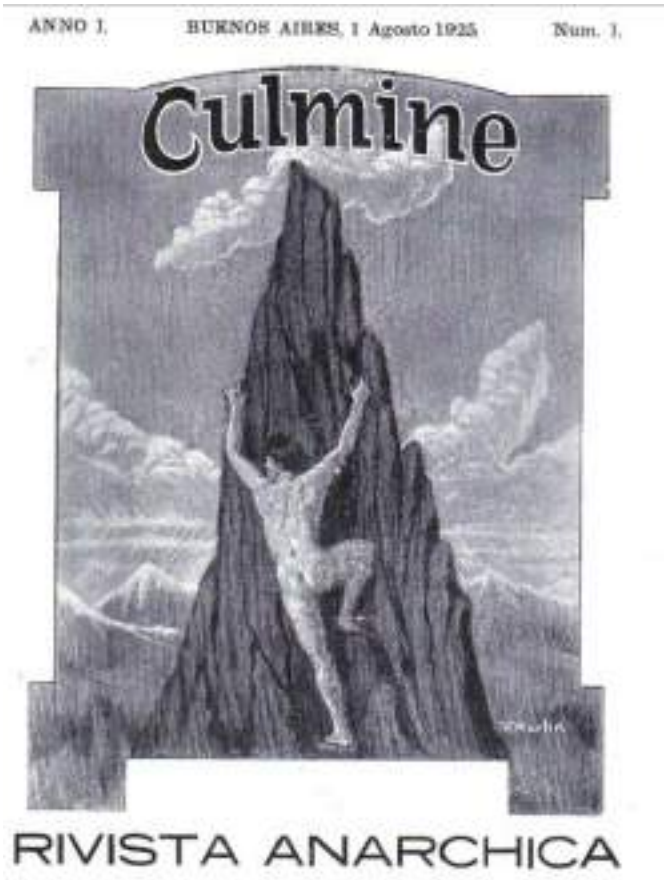
Илл. 177. Рокуэлл Кент. «Сверхчеловек» («Superman»). *Wilderness: a journal of quiet adventure in Alaska*. 1920 г. С. 129.

Илл. 178. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Humanidad*. 1928 г. Vol. 2, № 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 179. Поль Синьяк. «Разрушители» («Les Démolisseurs»). 1896 г. Литография, 56,5 x 45 см. The Metropolitan Museum of Art.

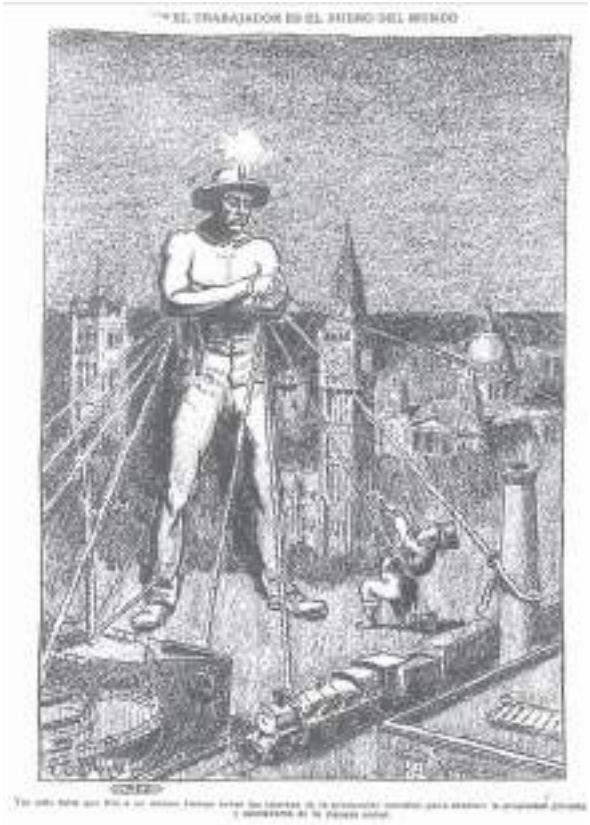
Илл. 180. Франтишек Купка. «Прогресс (Конец)» («Progress (The End)»). *L'Homme et la Terre*. 1908 г. Том 6. С. 541. BnF, Gallica.

Илл. 181. Артур Штрайтер (возможно). «Молодость, поднимись на крыльях!» («Jugend, schwinge dich auf!»). *Junge Anarchisten*. 1925 г. № 1. IISG Microf./P 2748



Илл. 182. Мартин Висенте. Иллюстрация к обложке *Culmine*. 1925 г. № 1. IISG Microf./P 920

Илл. 183. Ферми Сагриста. «Капитал и труд» («El capital y el trabajo»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. С. 14. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.



Илл. 184. Блэйз, Л. Э. «Рабочий – владелец мира» («El trabajador es el dueño del mundo»). *Fuerza Consciente*. 1913 г. № 1. С. 5. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 185. Анонимный автор. «Борьба пролетариата» («A lucta de proletariado»). *A Plebe*. 1922 г. Vol. 5, № 177. С. 1. CEDEM.

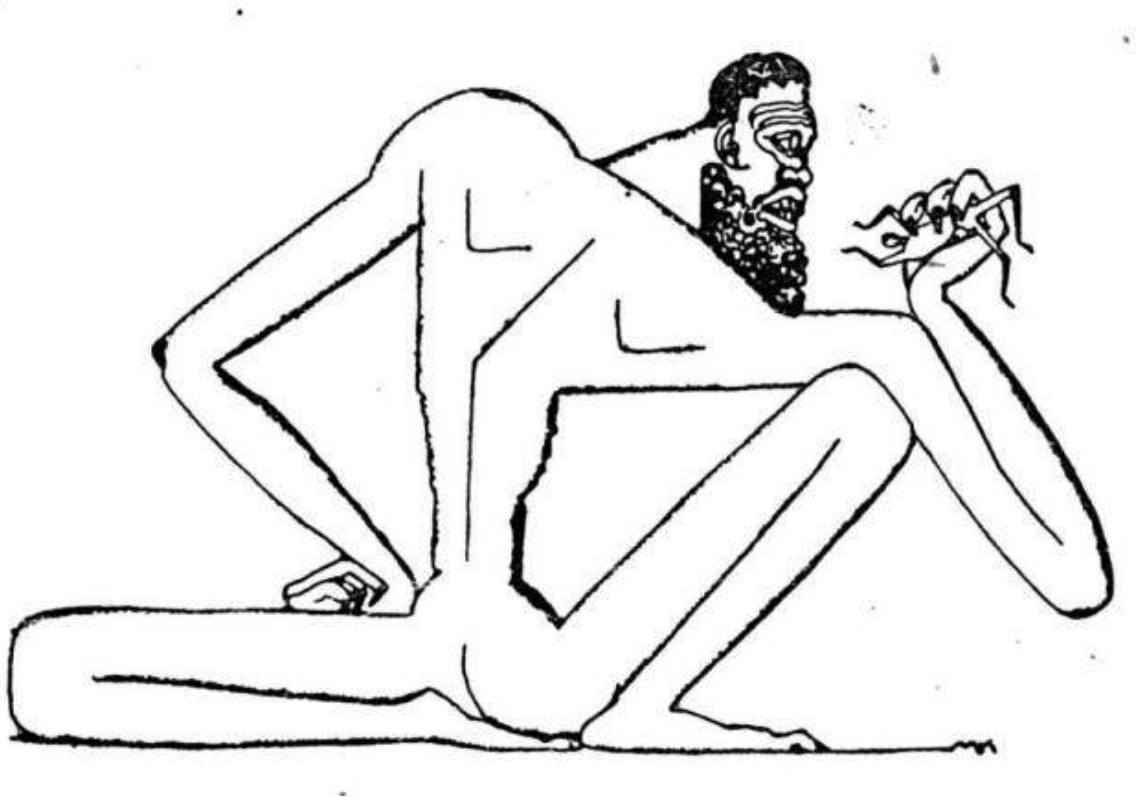
Илл. 186. П. Ларивьер. «Новый Лаокоон» («Le nouveau Laocoon»). Иллюстрированное литературное дополнение *Les Temps nouveaux*. 1914 г. Vol. 19, № 35. Обложка. ArchivesAutonomies.

Илл. 187. Поль Сизок. Иллюстрация к заголовку *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 94. ArchivesAutonomies.

Илл. 188. Анонимный автор. «Трамонтана». *La Tramontana*. 1882 г. № 45. С. 4. Cedall.

Илл. 189. Лидия Гибсон. «Если бы он только захотел» («If he only would»). *The Blast*. 1916 г. № 3. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 190. Анонимный автор. «Если-бы он только захотел». *Буревестник*. 1917 г. № 11. С. 1. Вольные Архивы; РНБ.



Илл. 191. Анонимный автор. «Государство» («Staat»). *Junge Anarchisten*. 1924 г. № 2. С. 1. IISG Microf./P 2748

Илл. 192. Анонимный автор. «Без названия». Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1929 г. Vol. 8, № 32. С. 151. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 193. Анонимный автор. «Долой оружия» («A bas les armes. Die Waffen nieder»). 1918 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 194. Анонимный автор. «Без названия». *Le Père Peinard*. 1898 г. Vol 9, № 63. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 195. Санс Мираллес. «Мы должны нанести окончательный удар» («Hay que dar el golpe definitivo»»). 1937 г. Плакат, 100 x 70 см. IISG BG E5/202

Илл. 196. Габриэль Коуртис. «Геркулес и Лика: перемодернизированная группа Кановы» («Hércules y Lica: el grupo de Canova remodernado»). *El Burro*. 1918 г. № 5. IISG ZDF 28839.x

Илл. 197. Сиксто Л. Осуна. «Победитель» («Triunfador»). *Martin Fierro*. 1904 г. № 19. С 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 198. Анонимный автор. «Сила» («Fuerza»). *La Antorcha*. 1926 г. № 207. С. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 199. Студентка «Современной школы». «Поднимая мир» («Levantando el mundo»). *Fuerza Consciente*. 1914 г. № 6. С. 6. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 200. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Il Pensiero*. 1921 г. № 1. Biblioteca Franco Serantini.

Илл. 201. Огюст Рубий. Иллюстрация к открытке. *Les Temps nouveaux*. 1895 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 202. Ферми Сагриста. Иллюстрация к обложке *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Илл. 203. Артур Хёгстен. Иллюстрация к обложке *Brand*. 1899 г. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Илл. 204. Анонимный автор. «Восстание» («La Rebelión»). *La Antorcha*. 1927 г. № 249. С. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 205. Анонимный автор. Иллюстрация к песне «Chant International». *Le Père Peinard*. 1893 г. Vol. 5, № 246. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 206. Ферми Сагриста. Иллюстрация к обложке Almanaque de Tierra y Libertad. 1912 г. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive.

Илл. 207. Максимильен Люс. «Поджигатель» («L'Incendiaire»). «Альбом литографий» *Les Temps nouveaux*. № 1, 25 апреля 1896 г. Литография, 56,8 x 47 см. Yale University Art Gallery.

Илл. 208. Анонимный автор. «Прикованный гигант» («El gigante encadenado»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1922 г. № 15. С. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 209. Анонимный автор. «Высшее усилие» («Supremo esfuerzo»). Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1923 г. № 93. С. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 210. Хуан Хоманн. Иллюстрация к обложке *Martín Fierro*. 1904 г. № 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Melancolías pampeanas

Canta gaucho, que las penas
Que te destrozan el alma,
Como un eco diamantino
Repercutirá en la Pampa.

Canta gaucho, que el sonido
Vibrador de tu guitarra,
Con sus tiernas languideces
Semejará canto de arpa.

Canta, canta, que tu voz
Armoniosa y bien templada
Lleva ritmos y cadencias
Como música sagrada.

Canta, canta, que nosotros
Llevamos también grabada
Esa laxitud ondeante
De la inmensidad pampeana.

FAMOR CRUZ.

Илл. 211. Пелеле. «Без названия». *Martín Fierro*. 1904 г. № 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 212. Анонимный автор. «Без названия». *Martín Fierro*. 1904 г. № 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 213. Анонимный автор. «Советы старого Вискача» («Consejos de un viejo Viscacha»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 214. Пелеле. Иллюстрация к рассказу *Месть*. *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 215. Пелеле. «Поощрение иммиграции» («Fomentando la inmigración»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 216. Баррабас. «На пути в сады Америки» («Rumbo a los jardines de América»). *Martín Fierro*. 1904 г. № 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 217. Пелеле. Иллюстрация к статье *Paria*. *Martín Fierro*. 1904 г. № 44. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 218. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Martín Fierro*. 1904 г. № 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

THIS man subjected himself to imprisonment and probably to being shot or hanged under the new Espionage Bill

THE prisoner used language tending to discourage men from enlisting in the United States Army

IT is proven and indeed admitted that among his incendiary statements were —

THOU shalt not kill

and

PEACE on earth good will to men

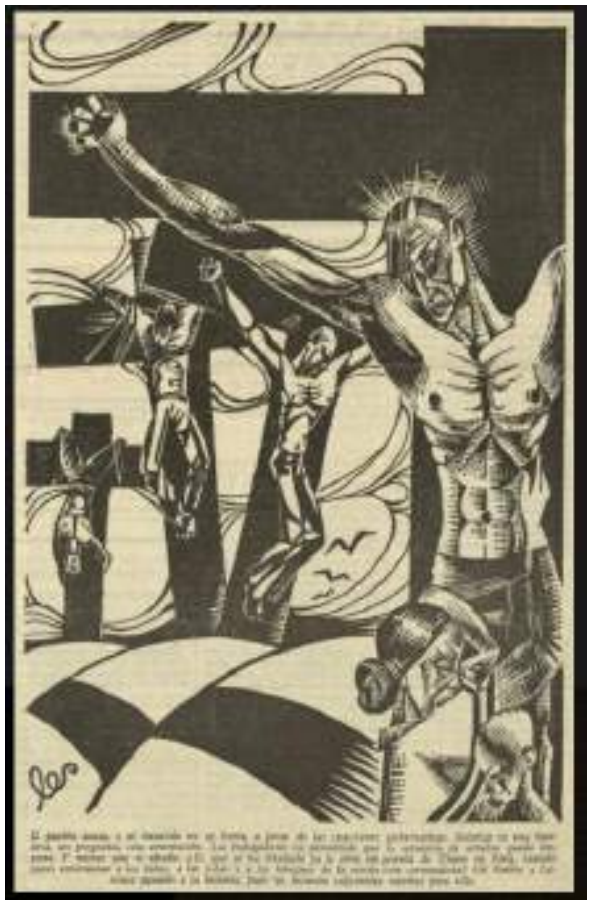
Илл. 219. Джордж Беллоуз. Иллюстрация к обложке *The Blast*. 1917 г. № 3. HathiTrust Digital Library.

Илл. 220. Герман Фогель. «Искупление» («Rédemption»). *L'Assiette au beurre*. 1903 г. № 106. С. 1804. BnF, Gallica.

Илл. 221. Габриэль Коуртис. «Министры господа?» («¿Ministros del señor?»). *El Peludo*. 1926 г. Vol. 7, № 316. Обложка. IISG ZF 28067.x

Илл. 222. Франтишек Купка. «Без названия». *Les Temps nouveaux*. 1906 г. Vol. 12, № 32. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 223. Анонимный автор. «Рабочий – истинный Христос» («El verdadero Cristo es el obrero»). *El Peludo*. 1922 г. Vol. 3, № 89. IISG ZF 28067.x

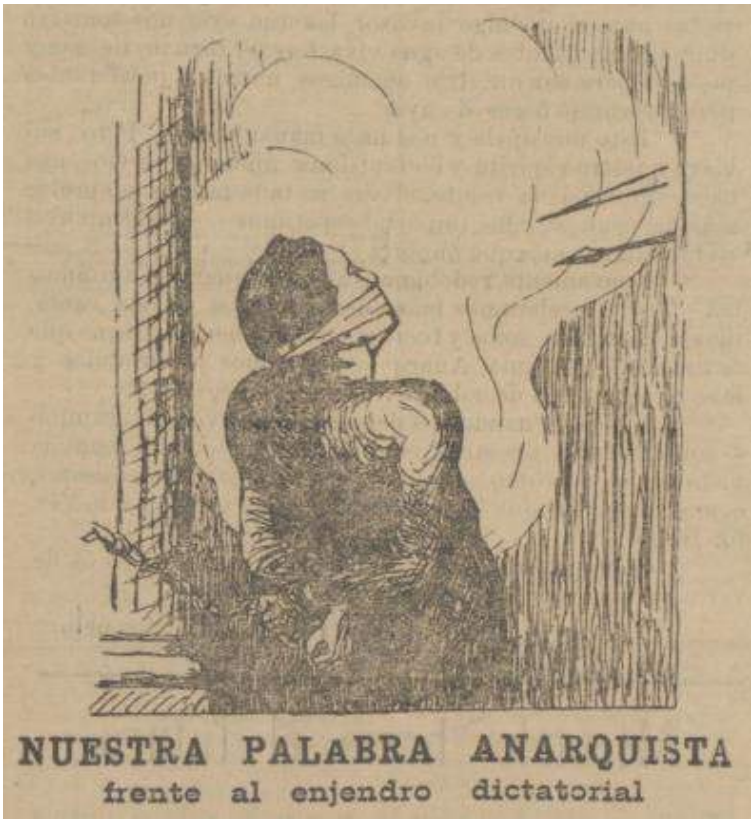


Илл. 224. Ангел Лескабоура. «Память не стирается» («La memoria no se borra»). *Tierra y Libertad*. 1936 г. № 3. С. 1. Cedall.

Илл. 225. Анонимный автор. «Новая страсть» («Una nova passió»). *Tramontana*. 1887 г. № 303. Обложка. Cedall.

Илл. 226. Анонимный автор. «Равенство» («Igualtat»). *Tramontana*. 1895 г. № 651. Обложка. Cedall.

Илл. 227. Анонимный автор. «Мученичество Святого Себастьяна» («Lo martiri de San Sebastiá»). *Tramontana*. 1889 г. № 396. Обложка. Cedall.



Илл. 228. Анонимный автор. «Наше анархистское слово против диктаторского порождения» («Nuestra palabra anarquista frente al enjendro dictatorial»). *Verba Roja*. 1923 г. № 50. С. 1. IISG ZDF 28232.x

Илл. 229. Анонимный автор. «Государство» («El Estado»). *La Antorcha*. 1926 г. № 207. С. 7. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Илл. 230. Анонимный автор. «Всегда хорошо убивать пролетария!» («Un Prolo, c'est toujours bon á tuer!»). *La Sociale*. 1895 г. Vol. 1, № 31. Обложка. ArchivesAutonomies.

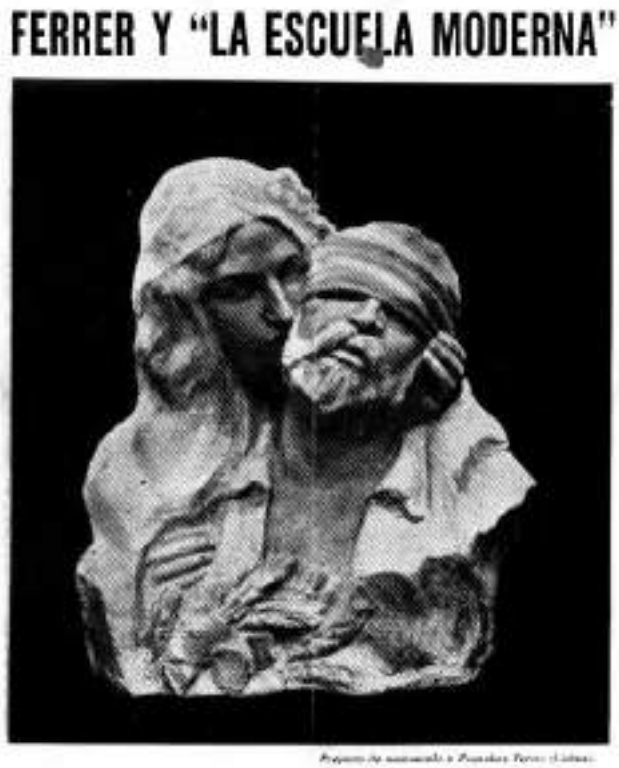
Илл. 231. Боурдмен Робинсон. «Перебежчик» («Desertoren»). *Brand*. 1917 г. № 1. С. 3. IISG ZF 67369

Илл. 232. Уильям Бальфур Кер. «Путь прогресса» («El camino del progreso»). *Brazo y Cerebro*. 1912 г. № 2. С. 27. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

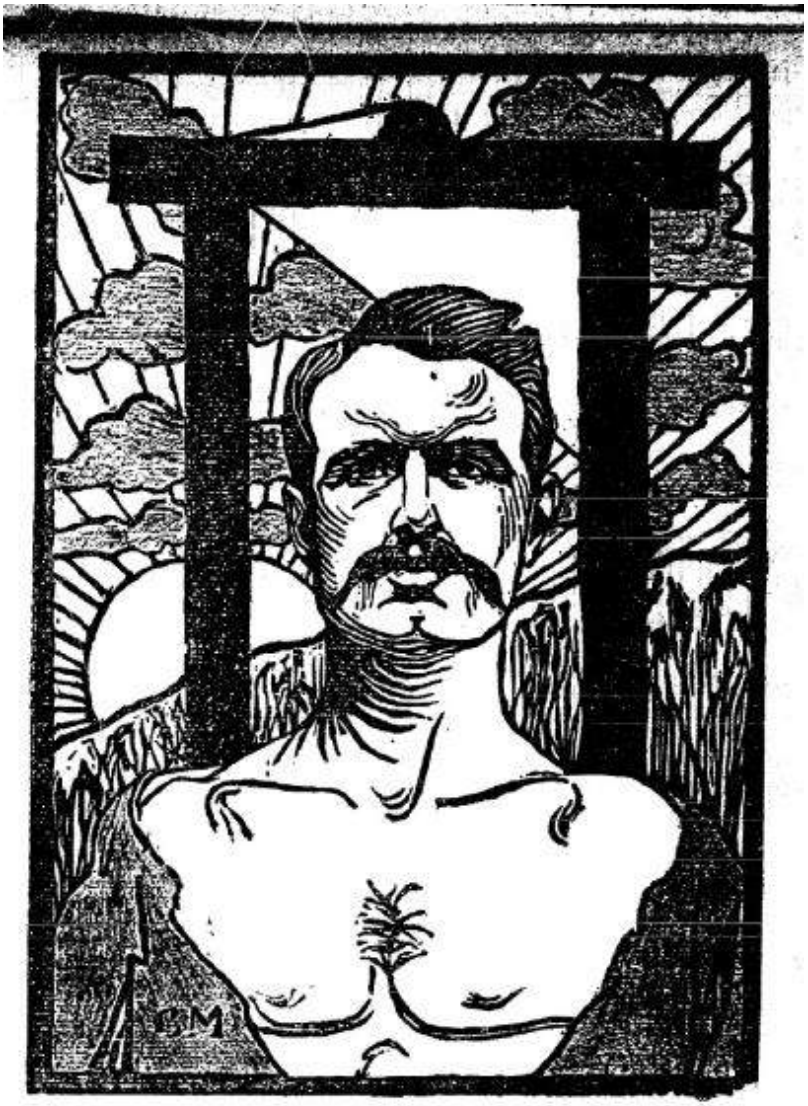
Илл. 233. Анонимный автор. Иллюстрация к открытке «Франсиско Феррер и Гуардия» («Francisco Ferrer y Guardia»). 1909 г. Открытка, 9 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 234. Пионьоньо. «Кто сказал, что он умер?» («¿Quién dijo que había muerto?»). *El Azote*. 1911 г. № 66. С. 1. IISG Microfilm 5113

Илл. 235. Ферми Сагриста. «Идеал» («Ideal»). *Renovación*. 1911 г. № 19-20. Обложка. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.



Илл. 236. Анонимный автор. «Феррер и «Модернистская школа» (Проект памятника Франсиско Ферреру в Лиссабоне)» («Ferrer y la “Escuela Moderna” (Proyecto de monumento a Ferrer en Lisboa)»). *Ideas y Figuras*. 1910 г. № 25. AméricaLEE/ CeDInCI.



Илл. 237. Шарль Морен. «Равашоль» («Ravachol»). *Almanach du Père Peinard*. 1894 г. С. 45. BnF, Gallica.

Глава 4

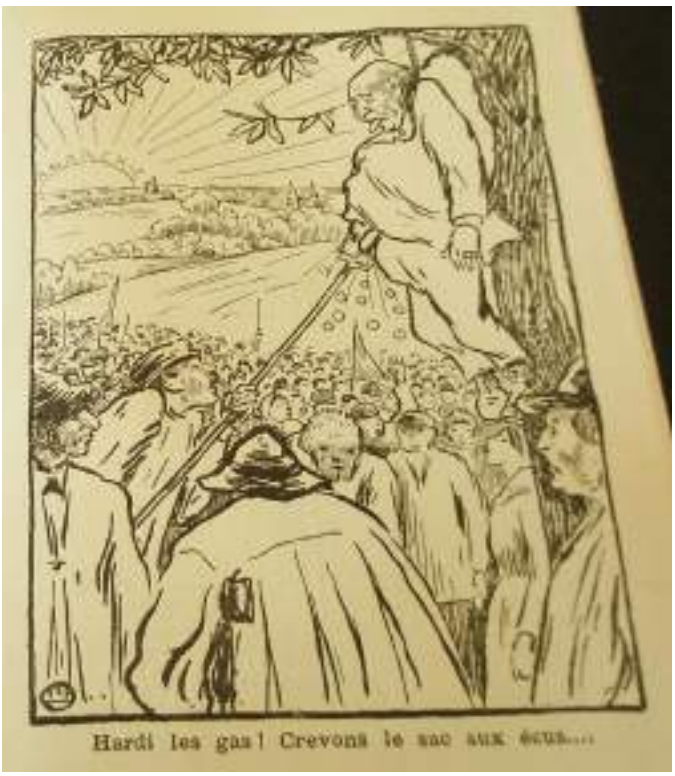
Илл. 238. Анонимный автор. Иллюстрация к обложке *Волна*. 1922 г. № 32. Вольные архивы.

Илл. 239. Уилсон. «Его ищейки» («His bloodhounds»). *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 11. Обложка. HathiTrust Digital Library.

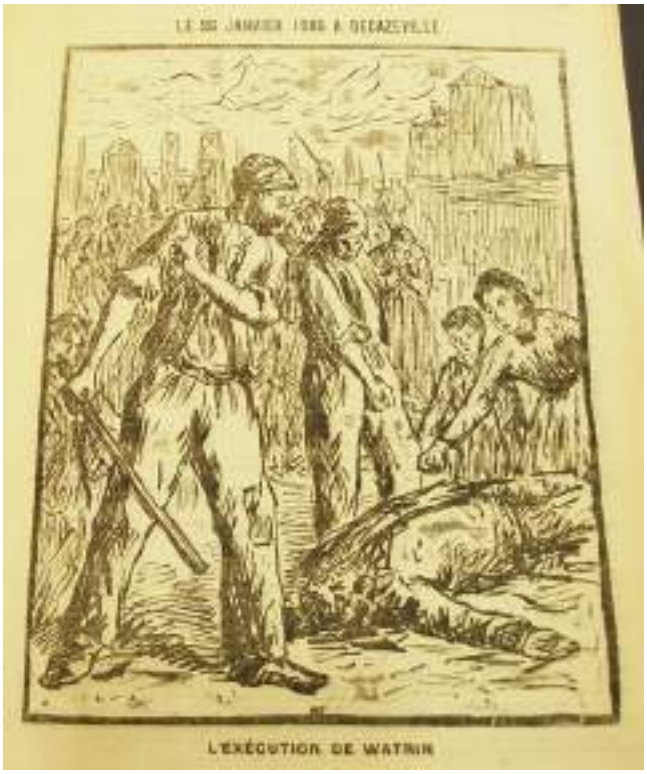
Илл. 240. Карло Карра. «Портрет Ницше». *La Rivolta*. 1910 г. № 31. С. 4. IISG ZF 15072

Илл. 241. Роберт Майнор. Иллюстрация к обложке *The Blast*. 1917 г. Vol. 2, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 242. Анонимный автор. «… если овца разозлилась» («... si les moutons devenaient enragés»). *Le Libertaire*. 1899 г. Vol. 5, № 9. Обложка. ArchivesAutonomies.



Илл. 243. Анонимный автор. «Жесткие ребята! Лопнем мешок с монетами...» («Hardi les gas! Crevons le sac aux écus...»). *Le Père Peinard*. 1890 г. Vol. 2, № 83. С. 9. ArchivesAutonomies.

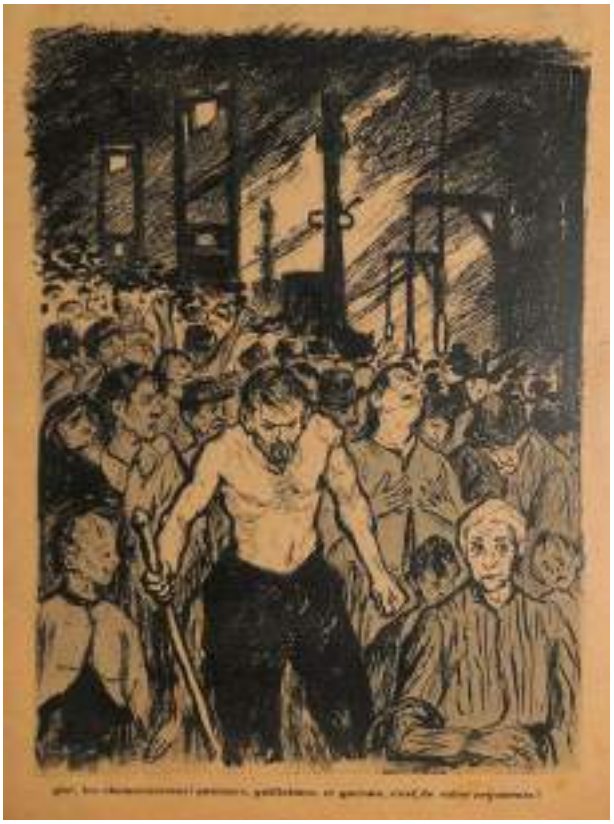


Илл. 244. Анонимный автор. «Казнь Ватрина» («L'exécution de Watrin»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 149. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 245. Анонимный автор. «Ахой, Вильгельм Хитрый, это только начало, ты увидишь еще много, когда мы прочистим тебе ухо» («Ohé, Guillaume le Teigneux, c'est le coomencement, t'en verras bien d'autres d'ici qu'on te recure... l'oreille»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 155. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 246. Анонимный автор. «Святая Гильотина, молись о нас, Святая Гильотина, избавь нас!» («Sainte Guillotine, priez pour nous, Sainte Guillotine, délivrez-nous!»). *Le Père Peinard*. 1892 г. Vol. 4, № 158. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 247. Анонимный автор. «В 1789 г. – Казнь накопителей Бертье и Фулона» («En 1789 – Exécution des accapareurs Berthier et Foulon»). *Le Père Peinard*. 1897 г. Vol. 2, № 46. С. 8. ArchivesAutonomies.



Илл. 248. Анонимный автор. «... виселицы, гильотины и жгуты – это грязные аргументы!» («Ohé, les chameaucrates! potences, guillotines, et garrots, c’est de sales arguments !»). *Le Père Peinard*. 1897 г. Vol. 2, № 48. С. 8. ArchivesAutonomies.

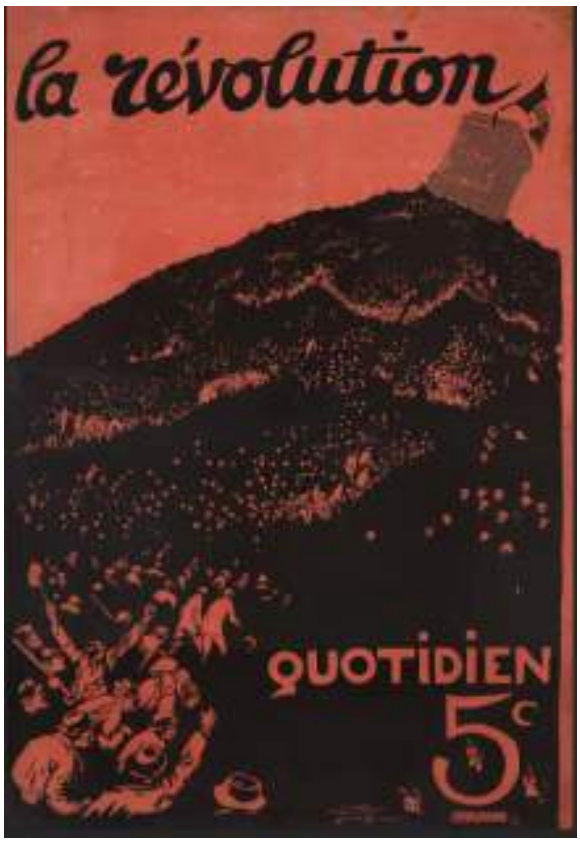
Илл. 249. Эмиль Хинар. «Подожди, вредитель! ... Подожди...» («Attends, vermine! ... Attends...»). *Le Père Peinard*. 1900 г. Vol. 10, № 1. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 250. Бенито Реболледо. Иллюстрация к заголовку *La Ajitación*. 1905 г. Vol. 1, № 4. IISG ZDF 28005.x

Илл. 251. Рихард Зевальд. «Революция» («Revolution»). 1913 г. Vol. 1, № 1. С. 1. University of Iowa Libraries.

Илл. 252. Альберт Дэненс. «Бронеавтомобиль» («L’automitrailleuse»). 1919 г. «Альбом 20 лино-памфлетов», 1929 г. Линогравюра, лист 1.

Илл. 253. Поль Эйкмайер. «Дорога свободна!» («Strasse frei!»). *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 9. С. 4. IISG ZF 63356



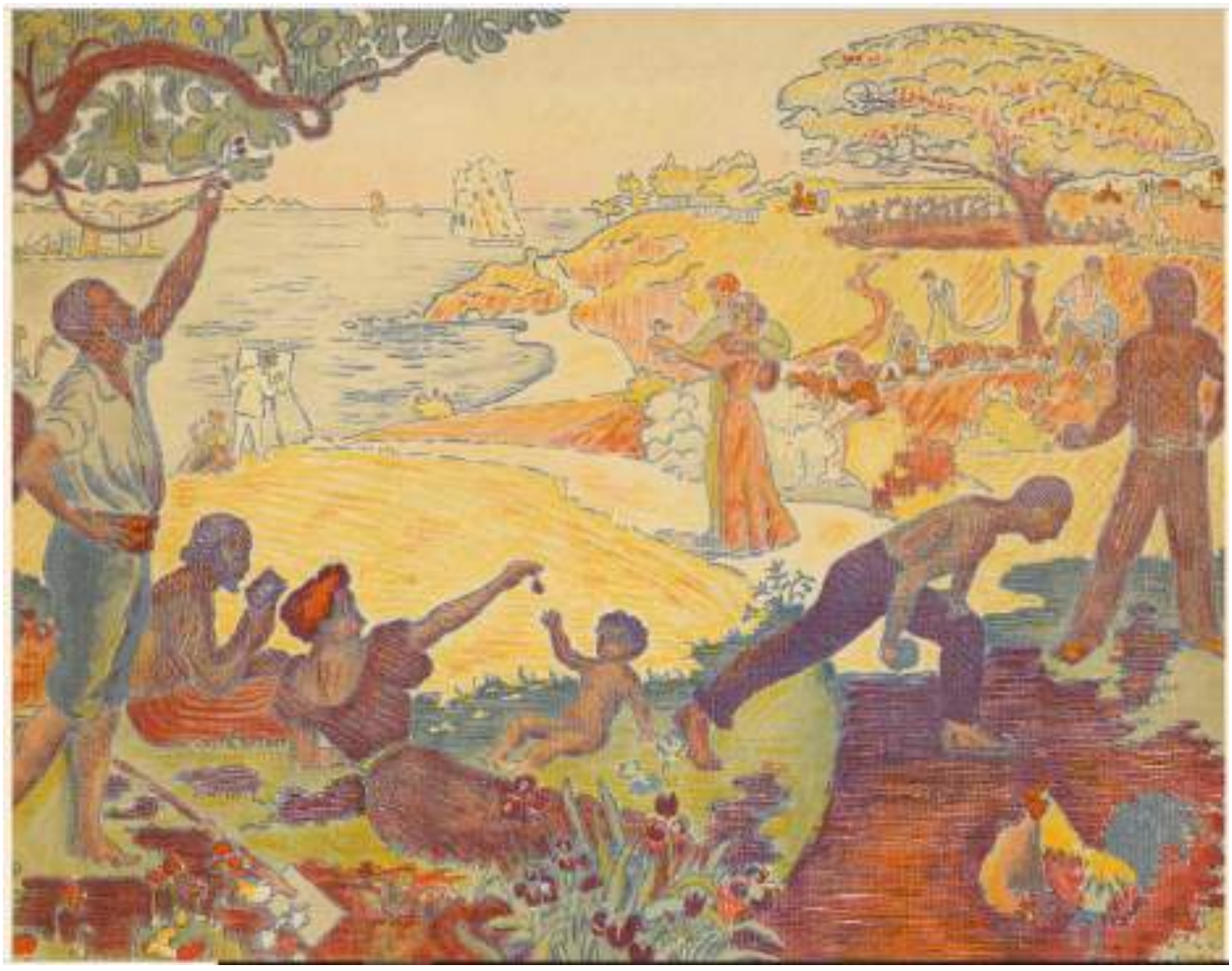
Илл. 254. Ж.-Ф. Гранжуан. «Революция» («Révolution»). 1906 г. Плакат, 12,4 x 8,5 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина: Г.105411.

Илл. 255. Эмиль Лиодель. «Солнцестояние-Поворот на запад» («Sonnenwende-Westenwende»). *Junge Anarchisten*. 1925 г. Vol. 2, № 1. IISG Microf./P 2748

Илл. 256. Эмиль Лиодель. «Солнцестояние-Поворот на запад» («Sonnenwende-Westenwende»). *Freie Jugend*. 1923 г. Vol. 5, № 5-6. IISG ZF 63356

Илл. 257. Инес Ветцель. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 3, № 10-11. IISG ZF 63356

Илл. 258. Анонимный автор. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 3, № 9. IISG ZF 63356



Илл. 259. Поль Синьяк. «Либертарианский золотой век завтрашнего дня» («L'Âge d'or libertaire de demain»). 1895-1896 гг. Пятицветная литография, 37,5 x 50,2 см. BnF.

Илл. 260. Элиос Гомес. «Солдат» («El Soldado»). Двухнедельное дополнение *La Protesta*. 1935 г. Vol. 9, № 327. Обложка. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 261. Элиос Гомес. «Солдат» («El Soldado»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 18. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 262. Элиос Гомес. «Религия» («La religión»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 7. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 263. Элиос Гомес. «Соматен» («El somatén»). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930 г. С. 10. IISG Sp 11/23 fol

Илл. 264. Александр Беркман. «Демонстрация анархистов на Юнион-сквер». Нью-Йорк. 1914 г. Фотография. Libcom.

Илл. 265. Адольф Вольф. «Убитые / июль 4 / 1912 / Кэрон, Хансон, Берг» («Killed / July 4 / 1914 / Caron / Hanson / Berg»). *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 5. Обложка. HathiTrust Digital Library.

Илл. 266. Адольф Вольф. «Похороны Сакко и Ванцетти» («The Funerals of Sacco and Vanzetti»). The Labor Defender. 1927 г. Vol. 2, № 10. С. 147. Марксистский интернет-архив.

Илл. 267. Луиджи Руссоло и Карло Карра. «Революция» / «Похороны анархиста Галли» («Revolution» / «Funeral of anarchist Galli»). *Revolutionary Almanac*. 1914 г. С. 39. IISG An 230/50 fol

Илл. 268. Луиджи Руссоло. «Восстание» («La Rivolta»). 1911 г. Холст, Масло. 150,8 x 230,7 см. Kunstmuseum Den Haag.

Илл. 269. Хельмут Фрицше. «Без названия». *Freie Jugend*. 1923 г. Vol. 5, № 8. IISG ZF 63356

Илл. 270. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Видно, как он упал» («Lo vió caer»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 271. Кете Кольвиц. «Крестьянская война» («Bauernkrieg»). *Freie Jugend*. 1925 г. Vol. 7, № 20. IISG ZF 63356

Илл. 272. Карло Карра. «Похороны анархиста Галли» («Il Funerale dell’anarchico Galli»). 1911 г. Холст, Масло. 198,7 x 259,1 см. MoMA.

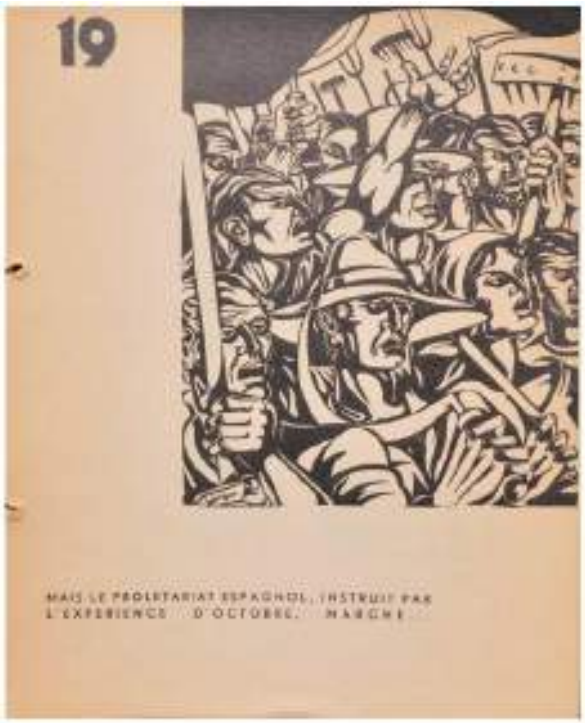
Илл. 273. Ханс Аден. Иллюстрация к обложке *Le Libertaire*. 1899 г. Vol. 5, № 3. ArchivesAutonomies.

Илл. 274. Анонимный автор. «Всеобщая забастовка-ВКТ» («Grève Générale! - C. G. T»). 1906 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

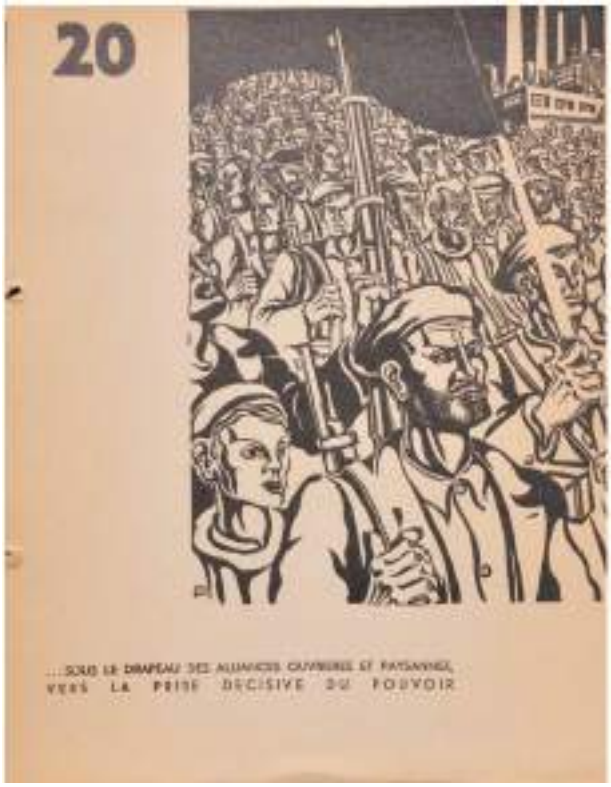
Илл. 275. Анонимный автор. «Сон президента» («Le Rêve du Président»). *Le Père Peinard*. 1891 г. Vol. 3, № 129. С. 8. ArchivesAutonomies.

Илл. 276. Франс Мазерель. «25 изображений страстей человеческих» («Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte»). 1927 г. Ксилография, лист 22. Bei Kurt Wolff Munchen.

Илл. 277. Ж.-Ф. Гранжуан. «Забастовка» («La Grève»). L'Assiette au beurre. 1905 г. № 214. Обложка. BnF, Gallica.



Илл. 278. Элиос Гомес. «Но испанский пролетариат, наученный опытом октября, идет…» («Mais le proletariat espagnol, instruit par l'experience d'octubre, marche...»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 19. IISG Sp 11/25



Илл. 279. Элиос Гомес. «... под флагом рабочих и крестьянских союзов к решительному захвату власти» («... sous le drapeau des alliances ouvriers et paysannes vers la prise decisive du pouvoir»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 20. IISG Sp 11/25

Илл. 280. Элиос Гомес (*после*). «Абель Пас-Барселона 1936» («Abel Paz - Barcelone 1936»). 2001 г. Открытка, 15,2 x 10,5 см. Cartoliste.

Илл. 281. Анонимный автор. «1 мая» («1 mai»). *Freie Jugend*. 1926 г. Vol. 8, № 10. IISG ZF 63356

Илл. 282. Альберт Дэненс. «Что, если бы у меня не было министров-социалистов?» («Que serait-ce si je n'avais des ministres socialistes?»). *Haro!*. 1920 г. Vol. 2, № 10. Обложка. IISG ZF 1615

Илл. 283. Анонимный автор. «Молодежь, разворачивайте знамя борьбы и свободы!» («Jugend, entfalte die Fahne des Kampfes und der Freiheit!»). *Junge Anarchisten*. 1924 г. Vol. 1, № 3-4. IISG Microf./P 2748

Илл. 284. Хельмут Фрицше. «Прямое действие» («Direkte Aktion»). *Junge Anarchisten*. 1931 г. Vol. 8, № 2. IISG Microf./P 2748

Илл. 285. Хельмут Фрицше. «Борьба с капитализмом / Фашизм – это угроза войны» («Faschismus kriegsgefahr / Kampf gegen Kapitalismus»). *Junge Anarchisten*. 1931 г. Vol. 8, № 3. IISG Microf./P 2748

Илл. 286. Анонимный автор. «Голод» («Hunger»). *Mother Earth*. 1914 г. Vol. 9, № 2. Обложка. HathiTrust Digital Library.

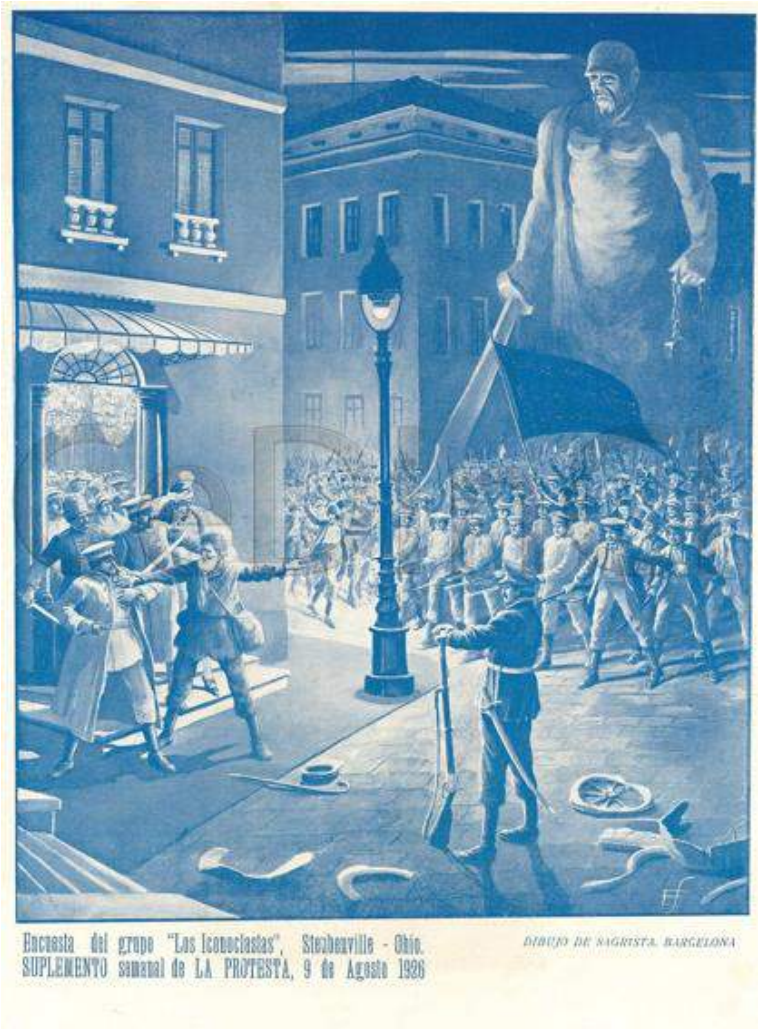
Илл. 287. Агата Лоу. «Без названия». *Freie Jugend*. 1921 г. Vol. 2, № 24-25. IISG ZF 63356

Илл. 288. К. С. Малевич. «Черный квадрат». Ок. 1930 г. Холст, Масло. 53,5 x 53,5 см. ГЭ: 10620

Илл. 289. Романо. «DAS: Помогите испанским рабочим! Против фашизма Гитлера и Муссолини!» («DAS: Helpu la hispanajn laboristojn! Kontrau la Hitler-Musolino-fasismo!»). 1936 г. Открытка. Cartoliste.

Илл. 290. Рольф Тилман. «Без названия». *Freie Jugend*. 1924 г. Vol. 6, № 1-2. IISG ZF 63356

Илл. 291. Рольф Тилман. Эмблема для финансирования издательской деятельности. *Junge Anarchisten*. 1926 г. Vol. 3, № 7-8. IISG Microf./P 2748



Илл. 292. Ферми Сагриста. «Без названия». Еженедельное дополнение *La Protesta*. 1926 г. Vol. 5, № 235. AméricaLEE/ CeDInCI.

Илл. 293. Анонимный автор. Иллюстрация к заголовку *La Tramontana*. 1881 г. Vol. 1, № 1. Cedall.

Илл. 294. Лидия Гибсон. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 1. HathiTrust Digital Library.

Илл. 295. Лидия Гибсон. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 5. HathiTrust Digital Library.

Илл. 296. Роберт Майнор. «Взрыв» («The Blast»). Иллюстрация к заголовку *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, № 21. HathiTrust Digital Library.

Илл. 297. Бен Бенн. Иллюстрация к обложке *Revolt*. 1916 г. Vol. 1, № 1. Libcom; IISG ZK 6186

Илл. 298. О. В. Розанова. Иллюстрация к обложке книги *Взорваль*. Под ред. А. Е. Кручёных. 1913 г. Литография. Art Institute of Chicago.

Илл. 299. Бернар Нодан. «Баррикада» («La Barricade»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 88-89. BnF, Gallica.

Илл. 300. Бернар Нодан. «Бунт» («L'Émeute»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 214. С. 93. BnF, Gallica.

Илл. 301. Ж.-Ф. Гранжуан. «Баррикада» («La Barricade»). *La Voix du Peuple*. 1908 г. Vol. 8, № 417. C. 2. IISG BG D23/495

Илл. 302. Тони Видал. «19 июля 1936 г., НКТ-ФАИ» («19 julio 1936, CNT-FAI»). 1936 г. Открытка, 10 x 14 см. Cartoliste.

Илл. 303. Элиос Гомес. «Они защищают землю, свой хлеб и свою свободу» («Face a la garde civile. Ils defendent la terre, leur pain et leur liberté»). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l'Image. 1936 г. С. 5. IISG Sp 11/25

Илл. 304. Хосе Луис Рей Вила (Sim). «Не пройдут!» («¡No pasarán!»). *Estampas de la Revolución Española*. 19 июля 1936 г. IISG L 11/464

Илл. 305. Бальтасар Лобо. «Женщины будут защищать свободу народа» («Defensorem les dones la llibertar del poble»). *Mujeres Libres*. 1936 г. Открытка, 14 x 9 см. Cartoliste.

Илл. 306. Огюст Рубий. «Что касается рабочего, если он иногда неблагороден» («Quant a l’ouvrier s’il est quelquefois ignobles…»). *L'Assiette au beurre*. 1905 г. № 21. С. 3302. BnF, Gallica.

Илл. 307. Гюстав Курбе. Иллюстрация к заголовку *Le Salut public*. 1848 г. № 2. Черный карандаш на бумаге. 9,5 x 12,5 см. Musée Carnavalet. Режим доступа: https://books.openedition.org/psorbonne/1232 (дата обращения: 25.11.2021).

Илл. 308. Карло Карра. Иллюстрация к заголовку *La Barricata*. 1912 г. Vol. 1, № 2. IISG ZF 53565

Илл. 309. Анонимный автор. «Победители» («Los vencedores»). 1936 г. Фотоколлаж. L’Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Илл. 310. Дж. Сайнс де Корелла. «Без названия». 1936 г. Фотография. IISG BG A39/996

SAINT-PETERSBURG UNIVERSITY

as manuscript

Velasquez Sabogal Paul Marcelo

THE GRAPHIC ART OF THE ANARCHIST PERIODICALS AT THE TURN OF THE 20th CENTURY: MAIN PROBLEMS AND DIRECTIONS

Scientific specialty 5.10.1. Theory and History of Culture and Art

Dissertation is submitted for the degree of Candidate of Art History

Translation from Russian

Academic supervisor:

Full Doctor of Cultural Studies,

PhD in Art History, Associate Professor

Morozova Anna Valentinovna

Saint-Petersburg – 2023

CONTENTS

Introduction 5

Chapter 1. Historiography of the Problem of the Interrelations Between Anarchism and Art at the Turn of the 20th Century 16

1.1. The Archive of Anarchism as a Graphic Source: Key Problems 16

1.2. The Place of Anarchism in the History of the Avant-Garde Art at the Turn of the 20th Century … 29

1.3. The Main Problems in the Study of the Graphic Art of the Anarchist Periodicals in Contemporary Art History Studies 43

1.3.1. Local and Transnational Approaches: The Problem of Migration 47

1.3.2. Beyond the Iconographic Canon: The Images of the Anarchist, the Crowd, and the Barricade in the Graphic Art of the Anarchist Periodicals 50

Chapter 2. The Problem of the Migration of Images: The Formation of a Common Visual Culture and a Transatlantic Modernism 61

2.1. Introduction: The Anarchist Periodicals as a Cross-Border Medium at the Turn of the 20th Century 61

2.2. Indirect Migration of Images: The Drift and Transformations of the Lithograph "Meat Market" by J.-F. Grandjouan 64

2.3. Direct Migration of Images: Borrowing Strategies and the Problem of Authorship Against the Background of the Reception of the "Album of Lithographs" by *Les Temps nouveaux* and *L'Assiette au beurre*'s graphics 76

2.4. The Formation of a Transatlantic Modernism in the Anarchist Magazine Culture of Argentina and Belgium 91

2.4.1. A. Daenens and F. Masereel at the Crossroads of Anarchism and Artistic Avant-Garde 94

2.4.2. Reception Conditions and Strategies: Cultural and Artistic Panorama, "Recycling" and "Comic Strip" 99

2.4.3. A. Ballester and V. Rebuffo: Genre-Stylistic and Thematic-Iconographic Assimilation 105

2.5. Conclusions 113

Chapter 3. The Main Directions in the Iconographic Interpretation of the Image of the Anarchist in the Print Culture at the Turn of the 20th Century 117

3.1. Introduction: A Typology of the Image of the Anarchist 117

3.2. The Abject Creature: Features of the Negative Interpretation of the Image of the Anarchist 120

3.2.1. The Apache: The Common and Political Criminal 120

3.2.2. The Mentally Ill: The Irrational, Infantile, and Dancing Anarchist 123
3.2.3. Demon, Beast, and Giant: The Anarchist from the Point of View of Criminology and Religious Tradition 126
3.2.4. The Immigrant and the Deported: The Law Before the "Anarchist Threat" 130
3.2.5. Intellectual, Artist, and Student: Towards the Humanization of the Anarchist 133
3.3. The Purified Anarchist: His Physical, Moral, and Cosmic Exaltation 136
3.3.1. The Anarchist-Militiaman: Towards the Social Redemption of the Anarchist Being 136
3.3.2. Virility, Youth, and Nudism: Models for Anarchist Hygiene and Regeneration 140
3.3.3. Cosmic Ascension: The Path to Human Liberation and the Pinnacle of Human Development 144
3.4. The Problem of Interpretation of the Image of the Anarchist in Light of Mythology 148
3.4.1. Giants and Kronos: Allegories of the "Purifying Strength" of the Working Mass 148
3.4.2. Heracles: The Anarchist as a Carrier of Physical and Moral Virtue 154
3.4.3. Prometheus: The Anarchist as the Savior and Redeemer of Mankind 156
3.4.4. The Anarchist as "Gaucho": Rethinking a National Myth 159
3.5. The Problem of Interpretation of the Image of the Anarchist in Light of Martyrology 161
3.5.1. Jesus Christ: The Model of the Revolutionary and Social Reformer 161
3.5.2. St. Sebastian: The Anarchist Before the Censorship of Freedom of Speech and the Press 165
3.5.3. Francisco Ferrer: Symbol of Freedom of Thought 167
3.5.4. Ravachol: "A Saint Is Born to Us" 170
3.6. Conclusions 172
Chapter 4. The Concept of Violence in the Graphic Art of Anarchist Print Culture in Light of the Images of the Crowd and the Barricade 176
4.1. Introduction: The Problem of Anarchist Violence at the Crossroads of Destruction and Creation 176
4.2. The Interpretation of the Image of the Crowd: Social and Aesthetic Revival 180
4.2.1. Features of the Crowd as a Metaphor in the Aspect of the Image of "Mass-Lava" 180
4.2.2. The Problem of Representing the "Vital Crowd": Fire, Anarchy, and Authority 184
4.2.3. The "Crowd-Volcano": Modernist Aesthetics and Social Revolution 190
4.3. The Image of the Crowd Through the Prism of Mob Psychology, Futurism, and Anarcho-Syndicalism 195
4.3.1. Anarchism and the Crowd in the Aspect of the Concepts of the "Sect" and the "Proletarian Violence" 195

4.3.2. The Representation of the Syndicalist Crowd: The Myth of the "General Strike" and "Revolutionary Gymnastics" ……..……. 201
4.3.3. The Black Flag as Symbol of the Crowd: An Appeal to Revolt and Avant-Garde Modernism ……... 207
4.3.4. Images of the Giant: The Crowd as an Allegory and a Medium of Saving Cataclysm ……. 209
4.4. Destruction and Sacrifice: The Iconography and Stylistics of the Image of the Barricade …..... 214
4.5. Conclusions ……... 222
Conclusion ……..... 226
Reference List ……. 232
Works and Memoirs of the Representatives of the Anarchist Movement …… 251
List of Primary Sources ……. 253
List of Illustrations ……..... 261
Illustrations 280

INTRODUCTION

The relevance of the research. The interrelation of anarchism and art is one of the most important cultural phenomena at the turn of the 20th century. Between the 1880s and 1930s anarchism was a key impulse for cultural and artistic development both in Europe and the American continent. The different directions of anarchism interacted with a wide range of artistic, ideological, and spiritual trends of that epoch, revealing its plural, decentralized, and antiauthoritarian nature. From the second half of the 20th century, the growing number of international conferences, dissertations, special issues of journals, and art exhibitions devoted to the multifaceted role of anarchism in the cultural and artistic space of modernism testifies the gradual consolidation of the study of art through the prism of the history, philosophy, and practice of anarchism as one of the current trends in contemporary art history.

The turn of the century constitutes the heyday of the mass media, taking into account the blossoming of periodical publications and new technologies for image reproducibility. This unprecedented process contributed, on the one hand, to the formation and wide dissemination of anarchist ideology through a transboundary editorial activity, and, on the other, to the development of the interaction between anarchists and artists in the field of newspaper illustration. Graphic art, far more than painting and sculpture, played a key role in the process of convergence between politics and aesthetics within the anarchist magazine culture of such countries as Russia, Argentina, Chile, Brazil, Mexico, USA, France, Belgium, Germany, Spain, Italy, Sweden, etc. Many prominent masters, as well as little-known or forgotten graphic artists of diverse styles and trends, actively participated as illustrators of anarchist-oriented newspapers, magazines, pamphlets, albums, and leaflets.

In the European context, we can mention P. Signac, J. Gris, F. Kupka, K. van Dongen, L. and C. Pissarro, F. Vallotton, Th.-A. Steinlen, J.-F. Grandjouan, B. Naudin, A. Roubille, A. Delannoy, Ch, Maurin, M. Luce, H.-E. Cross, É. Couturier, C. Meunier, R. G. Hermann-Paul, H. Lebasque, J. Hénault, Hippolyte Petitjean, F. Lochard, Th. van Rysselberghe, M. de Vlaminck, A. Derain, F. Masereel, A. Daenens, J. L. Rey Vila ("Sim"), B. Lobo, K. Horna, A. Campañà, F. Sagristà, S. Miralles, Á. Lescarboura, H. Gómez, T. Vidal, C. Carrà, V. Gozzoli, K. Kollwitz, R. Seewald, P. Eickmeier, E. Liodel, I. Wetzel, H. Fritzsche, A. Loewe, R. Tillman, and others. In the context of the American continent, A. Ballester, V. Rebuffo, M. Vicente, G. Courtis, J. Hohmann, B. Rebolledo, M. de Zayas, N. Reveles, M. Ray, R. Kent, B. Benn, A. Wolff, L. Gibson, R. Minor, G. Bellows, W. Balfour Ker, and others. For many of them, graphic art was not an auxiliary or secondary medium, intended exclusively for socio-political denunciation, but the most important form of art in their artistic practice, becoming a significant instrument for both social critique and aesthetic innovations.

The graphics of the anarchist magazine culture introduce us with complex historical-philosophical and cultural-artistic connotations that reflect the most actual problems of the modernity in the social, political, and aesthetic aspects. As demonstrated in this dissertation, anarchist graphic art was developed at the crossroads of the philosophy of "classical anarchism"[1], the processes of transcontinental migration, and the genre and stylistic innovations of the artistic avant-garde. This developmental feature, which we do not find in the study of painting or sculpture under the influence of anarchist ideas, makes graphics an ideal medium to consider and reconstruct the anarchist visual culture of the turn of the century. It is no coincidence that graphic art has become one of the most studied aspects of the interrelations between anarchism and art at the turn of the 20th century, as evidenced by contemporary foreign historiography, especially by those works published over the past two decades in Brazil, Argentina, Spain, and France.

In Russian historiography, however, the graphic art of the anarchist periodicals has not aroused significant interest, which only emphasizes the relevance of the research topic. Moreover, the relevance of this scientific work lies in the growing interest in the study of the place of anarchist ideology in the

[1] The periodization of anarchism is a controversial problem in contemporary historiography. The term "classical anarchism" usually refers to "a quite diverse group of ideas developed by anarchists in the nineteenth and early twentieth centuries", among which stand out primarily such representatives as W. Godwin, M. Stirner, P.-J. Proudhon, M. A. Bakunin, and P. A. Kropotkin. "Classical anarchism" is often presented as a trend in conflict with "post-anarchism", which has its roots in post-structuralism. See Wilson M., Kinna R. Key Terms // The Continuum Companion to Anarchism / ed. R. Kinna. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2012. P. 334. Paul McLaughlin also argues that there is not only a "new anarchism" corresponding to the reflections of E. Malatesta, E. Goldman, and N. Chomsky, but also a "neoclassical anarchism", which can be seen in the example of Murray Bookchin. See McLaughlin P. Anarchism and Authority: a philosophical introduction to classical anarchism. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 167.

As you can guess, there is no a generally accepted definition of what "classical anarchism" is. According to Matthew Wilson and Ruth Kinna, it is about the "diverse beginnings of anarchist thought, some of which continues to inspire anarchism to this day, and some of which is no longer relevant". Wilson M., Kinna R. Key Terms. P. 334. In this sense, we approach "classical anarchism" as a set of ideas developed during the period from the 1880s to 1930s around the general problems of freedom, equality, power, authority, open to their assimilation, adaptation, transformation, and even their rejection by various representatives of anarchism who acted at the turn of the century in different geographical contexts. Moreover, our conception of anarchism is based on the reflections of the historian Süreyyya Evren, who wrote: "Contrary to the standard accounts, anarchism is not an idea founded by Proudhon or Bakunin and then carried to other places; rather anarchism is a certain set of ideas and practices formed with and through a specific network of radical reformists/revolutionaries in different parts of the world. Anarchism is multi-centred, fluid and it operates through temporary centres – hubs, extra functioning nodes of a network. And in describing the history of anarchism, it is this movement that historians need to capture.". Evren S. There Ain't No Black in the Anarchist Flag! Race, Ethnicity and Anarchism // The Continuum Companion to Anarchism. P. 303. In this regard, in this study we consider a large number of non-canonical authors, whose thoughts were developed mainly on the pages of anarchist newspapers, sometimes under pseudonyms.

art of the avant-garde at the turn of the century, both in domestic and foreign science by the late 20th century. The relevance of the research topic of this dissertation work, in addition, is attributable to the fact that graphics occupy a key role in the restoration and discussion on the main problems and directions of anarchist visual culture at the turn of the 20th century, as well as in the understanding of the latter's place in the overall picture of the history of art of that period. Finally, the themes, motifs, images, and concepts discussed by us acquire special significance against the backdrop of the social, political, cultural, and artistic panorama at the turn of the 21st century, becoming a common language for a person of our time and the world around him.

The level of scientific elaboration of the problem is revealed within the framework of a multilingual historiography written in Russian, English, Spanish, French, Portuguese, German, and Italian. Two trends in the study of the relationship between anarchism and art at the turn of the 20th century stand out.

The first trend focuses on the analysis of the place of anarchist ideology in the formation and development of avant-garde art, on the example of such movements as symbolism, neoimpressionism, fauvism, cubism, Dadaism, expressionism, futurism, surrealism, decadent movement, and Russian avant-garde, as well as modernist aesthetics in the USA, Mexico, and Argentina. In Russian art history studies, this topic is explored in the works of O. D. Burenina-Petrova (2016; 2019; 2021), L. M. Geller (2019), M. Yu. Martynov (2013; 2017). The work "The Aesthetics of Anarchy Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde" (2012) by N. A. Gurianova is currently in the process of being translated from English into Russian. In foreign art history studies, there is a greater interest in the topic, as evidenced by the investigations of B. Rosenthal (1977), A. Ciampi (1989), P. Leighten (1989; 2013), J. Hutton (1994), D. Weir (1997), M. Antliff (1998), H. van den Berg (1999), A. Antliff (2001; 2007), P. Ferrua (2005), R. Roslak (2007), P. McGuinness (2009), T. Papanikolas (2010; 2013), L. Iotti (2010), S. Streeby (2013), A. Schwarz (2014), S. Dolinko (2016), R. Romero (2019), R. Hernández (2022), and others. These authors extensively examine the translation of politics into aesthetics and vice versa, materialized in antiacademic reactions encouraging stylistic, thematic, and linguistic experimentations, as well as innovations of artistic genres. The realization of the liberation of creativity not only echoed the theories and practices of the representatives of various anarchist movements at the turn of the century (individualist, communist, syndicalist, mutualist, collectivist, and others), but also materialized in the contacts and cooperation between artists and anarchists in cafes, libraries, public events, but especially in the editorial activities.

The second trend is devoted to the study of the graphic art of the anarchist magazine culture, its historical-philosophical, technical-technological, and aesthetic-artistic features. In Russian historiography, only three articles by the author of this dissertation stand out (2021, 2022, 2022). On the

contrary, in foreign historiography one can list the works of L. Litvak (1981; 1988), A. Dardel (1987), J. Cohn (2007; 2014), A.-M. Bouchard (2009), E. Buelinckx (2010), L. Moroziuk (2010), J. Sago (2012), P. Navarro (2012), K. Ferguson (2013), J. Mateus (2015), M. Peixoto (2016), J. Godard-Davant (2017), C. Poletto (2017), F. de la Rosa (2019), A. Núñez (2021), and others. These researchers provide different approaches to study the graphics of the anarchist periodicals. On the one hand, most of them consider graphic images as a medium to represent the theoretical and philosophical ideas of "classical anarchism", focusing their analysis on a certain group of images and concepts, the study of which is far from completed by reason of the formation of an "iconographic canon" and still unanalyzed images. On the other hand, although quite a few authors interpret graphic art in light of the genre and stylistic innovations of avant-garde art, they concentrate on a particular country, periodical, artist, or illustration, missing out on the international dissemination of modernist aesthetics in the anarchist illustrated press. In addition, most of these authors tend to study graphics against the background of local contexts, which impedes the reconstruction of the anarchist visual culture of the turn of the century as a transnational phenomenon in which common thematic-iconographic and genre-stylistic trends can be identified.

Thus, despite the extensive historiography, the interrelation between anarchism and art in the already indicated period remain understudied. To date, there are no monographs or extensive studies that simultaneously include in their analyses: the history and philosophy of anarchism as an iconographic source, the relationship between the politics of anarchism and the aesthetics of the avant-garde, and the development of a transnational space under the sign of migration. In turn, these three aspects are important components of the development of the graphic art in the anarchist magazine culture, and therefore play a crucial role in the comprehensive study of the problem posed. From this it follows that it necessary to integrate the above three aspects in this dissertation.

The chronological framework of the study includes the period of the 1880s-1930s, corresponding to the formation of "classical anarchism", its worldwide dissemination, its adaptation, and rethinking in different local contexts.

The territorial boundaries of the study are determined by a transcontinental panorama consisting of a broad range of countries (Russia, Argentina, Chile, Brazil, Costa Rica, USA, France, Belgium, Spain, Italy, Germany, and Sweden), in which the theories and practices of anarchism were widespread. This territorial frame provides a decentralized and heterogeneous approach to the problem under study.

The object of research in the thesis are different types of graphic art published within the framework of the anarchist magazine culture during the specified period in the countries under consideration.

The subject of research in the thesis is the artistic and aesthetic identity of the graphics of the anarchist periodicals, its thematic-iconographic and genre-stylistic specificity, the interaction and mutual influence of such graphics and the artistic avant-garde, as well as its dialogues with the history and philosophy of anarchism.

The purpose and objectives of the thesis. The main **aim** is to investigate the graphic art of the anarchist periodicals between the 1880s and 1930s at the crossroads of classical anarchism's history and philosophy, processes of transnational migration, and avant-garde art, providing a partial reconstruction of the anarchist visual culture.

To achieve this purpose, the following **objectives** are proposed:

1. To consider the archive of anarchist illustrated press as a graphic source in art history research, highlighting its canons and problems of representation.
2. To identify the main problems in the study of the relationship between art and anarchism, as well as of the graphics of the anarchist periodicals in contemporary art history studies.
3. To investigate the problem of the migration of images in anarchist periodicals, and also, having considered the main strategies for borrowing and re-signifying graphic art and the problems of its attribution, to identify the features of the formation of a common anarchist visual culture.
4. To restore the process of formation of a "transatlantic modernism" in the anarchist magazine culture, in particular, to trace the specifics of the genre-stylistic and thematic-iconographic assimilation that took place against the backdrop of expressionist aesthetics.
5. To establish a typology of the image of the anarchist in light of its main thematic and iconographic trends, having analyzed its visual interpretation in accordance with theories and practices of the turn of the century, as well as with Western European, world and specific local traditions.
6. To analyze the representation of the concept of "anarchist violence" using the example of the features of the images of the crowd and the barricade, and to identify the aspects of the relationship between anarchism, especially anarcho-syndicalism, and the artistic avant-garde.

The scientific novelty of the study is determined by the fact that this dissertation is the first work in Russian historiography devoted to a comprehensive investigation of the graphic art of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century. In the context of foreign historiography, this dissertation differs in that it examines the graphics of the anarchist periodicals in parallel in the frame of a transnational panorama and in light of the movements of the artistic avant-garde. The first point consists in the development of common thematic-iconographic and genre-stylistic trends in the visual culture of different anarchist contexts, separated by geography and time, but connected by migration

flows of anarchists, periodicals, and artistic images. In this panorama, for the first time in historiography on our research topic, attribution problems in anarchist periodicals are identified and discussed. The second moment materializes in the relationship between avant-garde artists and anarchist groups, periodicals, and representatives of various anarchist tendencies, based on artistic activism and the search for aesthetic innovations. The graphic art of the anarchist magazine culture as an autonomous and international phenomenon, developed within both avant-garde aesthetics and a transnational panorama, represents a major gap in contemporary historiography.

The scientific novelty of the study, in addition, lies in the fact that, on the basis of the identification of an iconographic canon, on which the interpretation of the graphics of the anarchist periodicals has been developed, its actualization is proposed through a detailed study of previously undiscussed aspects inherent in our research topic. Thus, this thesis explores for the first time the main trends in the iconographic interpretation of the image of the anarchist, as well as the features of the representation of the concept of "anarchist violence" in view of the images of the crowd and the barricade. To do this, we incorporated images that have not been previously considered in the study of the graphic art of the anarchist periodicals. Moreover, this investigation restores the figure and creativity of a number of little-known or forgotten graphic artists associated with the formation of anarchist visual culture. Consequently, this thesis actualizes and examines in detail the main problems and directions in the study of the graphics of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century.

Methodology and methods of the research. The research methodology consists of an interdisciplinary approach that contributes to the study of a voluminous corpus of graphic monuments and to the comprehensive analysis of the graphic art of the anarchist periodicals as an autonomous phenomenon in the artistic space of modernism. In the dissertation, along with archival work, internal criticism of the found materials, and such traditional art history methods as formal stylistic, iconographic, and iconological analysis, cultural, philosophical, historical, semiotic, and sociological approaches are also employed, which provide an opportunity to identify the relationship of the analyzed graphic images to socio-political panorama of the cross-border context of anarchism at the turn of the century, as well as to the historic, theoretical features of the anarchist ideology, and the various theories and practices of that epoch. Moreover, the present study has its roots in the interdisciplinary field of "visual studies"[2], the methodological resources of which, directly or indirectly, occupy an important

[2] This way art historian W. J. T. Mitchell reveals "visual culture" as a subject of "visual studies" in relation to art history in "Interdisciplinarity and Visual Culture" (1995): "To art history, for instance, visual culture is primarily an "inside-out" phenomenon. On the one hand, visual culture looks like an "outside" to art history, opening out the larger field of vernacular images, media, and everyday visual practices in which a "visual art" tradition is situated, and raising the question of the difference between high and low culture, visual art versus visual culture. On the other hand, visual culture may look like a

place in the leading publications on our research topic in contemporary domestic and foreign art history studies.

The sources of the research can be divided into two large groups. The first group consists of the following anarchist-oriented periodicals of the turn of the 20th century and the supplements to them, in which graphic images were constantly or spontaneously published: *Volnyi golos truda*, *Burevestnik*, *Kommuna* (Russia), weekly and biweekly supplements to *La Protesta*, *La Antorcha*, *Ideas y Figuras*, *Nervio*, *Contra*, *El Azote*, *El Peludo*, *El Burro*, *La Obra*, *Culmine*, *Humanidad*, *Martín Fierro*, *Acción de Arte*, *La Campana de Palo*, *Izquierda* (Argentina), *Ideas*, *Verba Roja*, *La Ajitación* (Chile), *A Plebe*, *A Lanterna* (Brazil), *Renovación* (Costa Rica), *Mother Earth*, *The Blast*, *Brazo y Cerebro*, *Fuerza Consciente*, *Revolutionary Almanac*, *Revolt*, *Volna* (USA), *La Voix du Peuple*, *La Sociale*, *Le Libertaire*, *L'Assiette au beurre*, literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*, *Le Père Peinard*, *La Mère Peinard, L'En dehors* (France), *Haro!* (Belgium), *Mujeres Libres*, *La Tramontana*, *Iniciales*, *Tierra y Libertad* (Spain), *Il Pensiero*, *La Rivolta*, *La Barricata* (Italy), *Freie Jugend*, *Junge Anarchisten* (Germany), *Brand* (Sweden). In addition, comparisons are made with non-anarchist periodicals: *Het volk*, *De Notenkraker* (Netherlands), *Le Petit Journal*, *Le Figaro*, *Les Entretiens politiques et littéraires* (France), *O Cosmopolita* (Brazil), *The Washington Post*, *Puck*, *The Labor Defender* (USA), *Strekoza*, *Budilnik*, *Novyi Satirikon* (Russia), and others.

The second group consists of posters, postcards, photographs, lithographs, pamphlets, almanacs, collections, and albums of drawings and engravings, as well as paintings and sculptures, directly or indirectly related to the anarchist ideology of the period under review. Prominent among these are the "Almanac of Le Père Peinard" ("Almanach du Le Père Peinard", 1894), "Almanac of Tierra y Libertad" ("Almanaque de Tierra y Libertad", 1911), "Album of Lithographs" *Les Temps nouveaux* ("L'Album des lithographies", 1896-1903), "International Anti-Militarist Yearbook" ("Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek", 1923), "25 Images of a Man's Passion" (F. Masereel, "Die passion eines Menschen", 1927), "My Book of Hours" (F. Masereel, "Mein Stundenbuch", 1927), "Album of 20 lino pamphlets" (A. Daenens, "20 linos pamphlétaires", 1929), postcard album "Who wants to join the soldiers?" (A. Daenens, "Wer will unter die Soldaten?", ca. 1930), "Long live October!" (H. Gómez, "¡Viva Octubre!", 1936), "Prints of the Spanish Revolution. July 19, 1936" (J. L. Rey Vila "Sim", "Estampas de la revolución española. 19 de junio de 1936", 1936), "Contraluz" (V. Rebuffo, 1979), etc.

---

deep "inside" to art history's traditional focus on the sensuous and semiotic peculiarity of the visual. Art history has always been necessarily more than a history of works of art; it has always had to rely on more or less well-theorized models of spectatorship, visual pleasure, and social, intersubjective relations in the scopic field". Mitchell W.J.T. Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin. 1995. Vol. 76, No. 4. P. 542.

Some of the auxiliary tools in the search and study of the after-mentioned materials were the archives of the International Institute of Social History in Amsterdam (IISG), the National Library of France (BnF-Gallica), the Russian State Library (NLR), the State Public Historical Library of Russia (SPHL), the Center for Documentation and Research on the Culture of the Left (CeDInCi, Argentina), the Digital Periodical Collection Antorcha (Argentina), the Center for Anti-Authoritarian and Libertarian Documentation (Cedall, Spain), the Center for Documentation and Memory (CEDEM, Brazil), the Ricardo Flores Magón Digital Archive (Mexico), and other domestic and foreign archives, which are described in detail in the first chapter of this dissertation. Moreover, the collections of such museums as The State Hermitage Museum, The Museum of Political History of Russia, The Pushkin State Museum of Fine Arts, and others, occupied an important place in the present investigation.

Basic provisions to be protected:

1. Graphic art occupied a paramount place in the development of anarchist visual culture, becoming a means of propaganda (anti-state, antimilitarist, anticapitalist, anticlerical, anticolonial) and education of the individual and the masses, as well as a carrier of aesthetic innovations, contributing to the fusion of anarchist ideology and artistic avant-garde.

2. Graphic art of the anarchist magazine culture is an independent phenomenon in the art of the turn of the 20th century, in which different genre and stylistic trends as well as Western European iconographic traditions converge, leading to the emergence of particular iconographic trends and diverse stylistics in anarchist visual culture. Moreover, within the framework of the development of the graphics of the anarchist periodicals, actual problems of attribution arise, which at the moment remain unexplored.

3. The migration of anarchists, periodicals, and graphic images was an impulse for the formation of a transnational visual space, on which the graphic art of the anarchist periodicals grounded. This space developed on the basis of common strategies of borrowing, resignification, and assimilation of foreign graphics in local contexts, leading to the emergence of common thematic-iconographic and genre-stylistic trends.

4. The most vivid expression of this transnational visual space takes place in the anarchist magazine culture of Argentina, France, and Belgium at the beginning of the 20th century, within which the formation of a "transatlantic modernism" based on the aesthetics of expressionism is identified.

5. The image of the anarchist is a unique and unprecedented phenomenon in the study and reconstruction of the graphic art of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century, in light of which one can trace the sources of anarchist visual culture and the peculiarities of the perception and representation of anarchist ideology by representatives of different socio-political trends.

6. The images of the crowd and the barricade circulating in anarchist magazine culture are key to updating and deepening the study of the concept of "anarchist violence" in consideration of the theory

and practice of anarcho-syndicalism, mob psychology, and avant-garde movements such as futurism and expressionism.

The theoretical value of the study lies in the coverage of previously unconsidered problems and directions in the study of the graphic art of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century, contributing to the formation of a multilateral understanding of the interrelation between art and ideology of that period on the example of "classical anarchism". The findings will expand the understanding in contemporary art history studies of the graphic images of visual anarchist culture as an independent phenomenon in the history of art, whose comprehensive reconstruction is far from being completed. The materials and main provisions presented in this dissertation serve as the basis for further research on the proposed topic in the framework of the field of art history studies, cultural studies, and history. **The practical value of the study** lies in the possibility of using the collected materials and the conclusions in the preparation of lecture courses, general works, and textbooks devoted to the history of art in general and to the graphic art at the turn of the 20th century in particular, as well as to the subject of the relationship between art and anarchism. Moreover, the chapters and paragraphs of the thesis can constitute the basis of scientific articles, reports ratified at conferences, and curatorial projects.

The reliability of the results of the study is determined by the wide coverage of archival materials of various types of printed media of the turn of the 20th century, directly or indirectly related to anarchism, the thorough search for scientific literature on the relationship between anarchism and art and on the graphic art of anarchist periodicals, as well as the use of an integrated approach to the problem under consideration, based on a combination of different scientific methods.

Approbation. The materials of the thesis were presented at scientific conferences: IX International Conference "Actual Problems of Theory and History of Art" (St. Petersburg State University, 2020); IV Annual Conference of Young Researchers "Forgotten Art 2.1" (HSE University, 2021); V Forum "Russia and Iberoamérica in a Globalizing World: History and Modernity" (St. Petersburg State University, 2021), International Scientific Conference for Undergraduate and Graduate Students and Young Scientists "Lomonosov-2021" and "Lomonosov-2022" (Moscow State University, 2021; 2022); Conference "Languages of History" ("Los lenguajes de la historia") (University of Cauca, 2021); Scientific Conference "Style of Art and Individuality of the Artist" (State Institute for Art Studies, 2022); "Second International St. Petersburg Historical Forum" (St. Petersburg State University, 2022); "First Digital Forum of Artists and Researchers of Latin American Art" (Autonomous University of Querétaro, 2022). Based on the materials of this dissertation, the lecture "Migration and Antimilitarism: Towards the Panorama of the Visual Culture of Classical Anarchism" was held ("Migración y antimilitarismo: una imagen de la cultura visual del anarquismo clásico") in the Conference Series of the Cultural Department of the "Bank of the Republic" (Ibague, 2022). The main results of this thesis

have been released in five publications in Russian and Spanish languages, of which 3 are in publications included in Web of Science, and 2 in publications recommended by the Higher Attestation Commission of the Russian Federation. Moreover, the author of the thesis published the translation from Russian into Spanish of two articles on the topic of anarchism and the Russian avant-garde in the art journal *Entre Diálogos* (2019, 2021).

Publications.

Articles:

1. Velásquez Sabogal, P. On the Typology of the Negative Image of the Anarchist in Graphic Art at the Turn of the 20th century (K tipologii negativnogo obraza anarhista v graficheskom iskusstve rubezha XIX-XX vv.) // Culture and Art. 2022. No. 8. P. 78-101.
2. Velásquez Sabogal, P. M. The wandering image. Jules-Félix Grandjouan: Transatlantic anarchism and antimilitarism in the early 20th century (La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX) // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 32. P. 237–253.
3. Velásquez Sabogal, P. The Problem of Classification of the Graphic Art of the Anarchist Periodicals at the Turn of the 20th century (Problema klassifikacii graficheskogo iskusstva anarhistskoj periodiki rubezha XIX–XX vv.) // Culture and Art. 2022. No. 6. P. 62-74.
4. Velásquez Sabogal, P. M. Art and anarchism: approaches to the artistic space at the turn of the 20th century (Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX) // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, № 31. P. 66-79.
5. Morozova, A. V., Velásquez Sabogal, P. M. The Work of Frans Masereel and its Role in the Formation of the Graphic Art in Argentine Modernism (Tvorchestvo Fransa Mazerelya i ego rol' v slozhenii grafiki argentinskogo modernizma) // Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2021. No. 44. P. 225-250.

Translations:

1. Burenina-Petrova, O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas (Bessmertie cheloveka i telesnye metamorfozy v tvorchestve anarho-biokosmistov) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, № 5. C. 42-55.
2. Gurianova, N. Malévich y la “Declaración de los derechos del artista” en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) («Deklaraciya prav hudozhnika» Malevicha v kontekste moskovskogo anarhizma 1917–18 godov) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, № 4. P. 42-55.

Structure of the work. The thesis consists of an introduction, four chapters (divided into paragraphs), a conclusion, a reference list, a list of primary sources, and a list of illustrations. The

reference list and the list of primary sources contains 387 titles in Russian and foreign languages. In this research, 310 graphic images were considered.

CHAPTER 1. HISTORIOGRAPHY OF THE PROBLEM OF THE INTERRELATIONS BETWEEN ANARCHISM AND ART AT THE TURN OF THE 20th CENTURY

1.1. The Archive of Anarchism as a Graphic Source: Key Problems

The images of anarchist periodicals that interest us do not occupy any place in museums and galleries, the walls of which do not have the potential to popularize art among the masses, contrary to the pages of newspapers, magazines, pamphlets, and their dissemination directly on the streets, where a person of the era of modernism is "inspired" and the crowd "explodes" (ill. 1). Instead of creating an "auric" space as museums do, the newspaper puts reproducible images and texts into the hands of the masses contributing to the moral and political education of a person either in the solitude of the house, or, on the contrary, in the course of the individual's socialization, for example, in the frame of a public reading in the factory. In turn, the museum legitimizes the figure of the "genius creator" who makes elite objects as part of what André Reszler defines as the creation of a "royal, absolutist art", associated by anarchists not only with the "Prince or Prelate", but also with the "state and private property"[3]. Anarchists oppose such concepts of modernism as the *museum*, the *genius*, and the *work of art*, although sometimes their appeal to these concepts is contradictory, as is the very ambivalence of anarchism, which occupies a middle position between pacifism and terrorism, science and mysticism, left and right ("The Circle of Proudhon")[4].

The critical attitude of anarchists to these concepts can be illustrated, on the one hand, by P. A. Kropotkin's words, who compares "national galleries" and "museums" with "antique shops" that prevent the emergence of "communal art"[5]. And on the other hand, by the example of a painting by Spanish artist Fermì Sagristà (1866-?), who introduces us to one of the anarchists' approaches to bourgeois values, embodied, in this case, within the museum (ill. 2). A space designed to cultivate beauty, to form good taste, and to the pastime of bourgeois women in luxurious clothes, who, "tired of their "broken" spouses", "fall in love with statues of stocky men". Certainly, the statue depicted by F. Sagristà is

[3] Reszler A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme // Esprit, nouvelle série. 1974. Vol 9, No. 438. P. 223.

[4] A political party of the early twentieth century of a monarchical and syndicalist direction, associated with the right-wing French Action group. The "Circle of Proudhon" is perceived as a forerunner of fascist principles.

[5] Kropotkin P. A. Mutual Aid as a Factor of Evolution / tr. from English. V. P. Baturinsky. Saint Petersburg: Znanie, 1907. P. 218.

associated, in the frame of the anarchist worldview, with the image of the rebel worker and with the idea of virility (see the third chapter).

Anarchist periodicals are not only a carrier of ideological messages, but also an integral part of the being of the anarchist. A text entitled "Our Press", published by the editors of the Barcelona newspaper *Tierra y Libertad*, brings us into contact with the vital importance of periodicals to the anarchist worldview: "The printed word works best in the human mind; it offers him his own thoughts, internal comments that reinforce the role of the read, and in this "periodic" conversation between the reader and the printed sheet, the former has the opportunity to see new horizons. The suggestion offered by the press overcomes even the indifference and prejudice of the reader; the newspaper he reads becomes an inseparable comrade for him, who then introduces his friends in the workshop, factory, or even on the scale of his homeland, identifying them with the newspaper as flesh of their flesh"[6].

From this it is clear that the reader of anarchist periodicals plays a dynamic, active role, acting as a sort of co-author of the artist or journalist. The museum visitor, on the other hand, has the "status of a neutral observer" in "a space... distant and separated from the real world"[7]. Instead of the static concept of art, anarchists prefer the concept of creativity, which is closer to the daily activities of the people. In this sense, the dynamism of magazine culture made it possible to combine both social and aesthetic anarchism's aspirations in the same space, giving life to Proudhon's concept of "art in *situation*"[8], which becomes a response to the specific conditions of a certain context, to the "passion" of the mass, and the "drama" of the individual. Thus, political illustration plays a paramount role in the transmission of revolutionary discourse. The revolutionary press constitutes as an aesthetic panorama of anarchism not only from the point of view of graphic art, that is, as an iconographic source, but also from the standpoint of theoretical reflection on new aesthetic paradigms at the turn of the 20th century, which contributed to the emergence of an "anarchist art criticism"[9]. However, the high speed of reproduction of images and their often-clandestine distribution, along with the lack of an adequate systematization and a good preservation of such material, represent some of the difficulties that arise when analyzing it.

Images of anarchism are like ghosts that continue to exist against the background of the fragmentary, lost, forgotten, and destroyed archives of anarchist periodicals. Naturally, the concept of "archive" is not much different from the concept of "museum". If an archive, like a museum, shapes the

---

[6] Nuestra Prensa // Tierra Libre (Portavoz de las Asociasiones Libertarias Unidas). Vol. 1, No. 1. P. 1. Also see Litvak L. La Mirada Roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. P. 55-56.

[7] Fraser J. Museums, Drama, Ritual and Power: A Theory of the Museum Experience: Ph.D. thesis, Leicester, 2004. P. 37.

[8] 1) Reszler A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme. P. 224; 2) Proudhon P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris: Garnier frères, 1865. P. 332.

[9] Morales Muñoz M. La critique d'art dans l'anarchisme espagnol au tournant du siècle // Romantisme. 1991. No. 71. P. 39-48.

nature of our perception of the world and history, then its level of historical justice should be questioned. According to historians Jhon Schwartz and Terry Cook: “Archives are our memories. Yet what goes on in the archives remains remarkably unknown. Users of archives (historians and others) and shapers of archives (records creators, records managers, and archivists) add layers of meaning, layers which become naturalized, internalized, and unquestioned”[10]. Even in the case of anarchism, there is not only a certain unchangeable canon of images of the corresponding periodicals, but also generally accepted ways of their interpretation and representation. Thus, the objectivity of the archive, the accuracy of the reading of its materials, the impartiality of this interpretation and its right to model its own vision of history should be challenged, although we are talking about a phenomenon as anarchism and the marginal place in history that it occupies.

Today, the archive of anarchism experiences a renewal, offering its readers and viewers not only updated methods of studying it in the context of modern historiography, but also methods of analyzing it in light of such a discipline as art history. The growing interest in anarchism at the turn of the 20th century in the scientific circles of the American continent, Russia, and Europe, of the last two decades is synchronous with the opening, foundation, and analysis of archives, both in printed and digital format. As evidenced by the authors Luigi Balsamini[11] and Lucas Domínguez Rubio[12], who consider the problems of archiving anarchist periodicals in Italy and Argentina.

In addition, the relevance of the problem of the archive inspired the holding of such academic events as the “Forum: Recovering US Anarchism and its Press”[13] in 2019 devoted not only to technical, technological, and methodological issues, but also to the criticism of sources in order to identify forgotten groups of publications as Spanish-language anarchist periodicals. The reconstruction of the picture of the archive of anarchism, discussed by the forum participants, is based on historical, journalistic, and philological points of view. Graphic art, or, more precisely, the low degree of elaboration of this subject from the perspective of art history studies, does not generate the necessary interest. Therefore, the low degree of development of the graphics of the anarchist magazine culture as a research topic outside and inside Russia draws our attention to the difficulties that researchers are

[10] Schwartz J., Cook T. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory // Archival Science. 2002. No. 2. P. 18.

[11] Balsamini L. Libraries and Archives of the Anarchist Movement in Italy // Progressive Librarian. 2012. No. 40. P. 1-15.

[12] Domínguez Rubio L. Los acervos documentales del anarquismo argentino // Revista General de Información y Documentación. 2017. Vol. 27, No. 1. P. 45-64.

[13] Baeza Ventura, G., Nathan, J., Castañeda, Ch., Zimmer, K., Feu, M., Olivo, A., Reyes, F., Cornell, A. Forum: Recovering US Anarchism and its Press [Electronic source] / ed. G. Baeza Ventura // American Periodicals: A Journal of History & Criticis. 2019. Vol. 29, No. 1. P. 1-2. Available at: https://muse.jhu.edu/article/720283 (Accessed: 10.09.2020).

trying to overcome in the framework of what the historian Jun Nathan rightly calls a historical archive "on the brink of extinction"[14].

Strictly speaking, the archives of anarchism consist of printed material, namely newspapers, magazines, pamphlets, sheets, photographs, postcards, posters, collections of drawings, and engravings, which, in most cases, were low-budget, short-term, cross-border publications, and simultaneously objects of censorship in both democratic and totalitarian regimes. The conditions for the emergence of these printed materials raise the question of the fragmentation of their fixation, the low level of preservation, and the disappearance or oblivion of most of the archival material. The significance for anarchism of the emergence and development of an international multilingual magazine culture is ratified in the words of historian K. Zimmer: "The printed word created a transnational community of anarchists and transmitted the movement's ideology across space while sustaining collective identities across time. Affiliatio with the movement and with particular factions within it often rested on attachments to specific periodicals rather than formal organizations"[15]. For its part, we should add that the printed image was often a decisive impulse for the formation of "collective identities", acting as the carrier of a common visual language, whose international migration sheds light on iconographic and thematic trends that coexisted at the same historical moment in Argentina, France, Spain, Russia, and the USA. Periodicals offer a magnificent panorama of anarchist illustrated material, taking into account even the approximate number of publications in different countries, such as the USA (274 between 1872-1940)[16], France (3038 between 1868-1930)[17], Argentina (420 between 1885-1937)[18], Spain (506 between 1869-1923)[19], and 243 publications in Russian language in different countries between 1900 and 1953[20].

---

[14] Nathan J. Anarchism without Archives // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. P. 3.

[15] Zimmer K. Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA: University of Illinois Press, 2015. P. 4.

[16] Zimmer, K. Anarchist Newspapers and Periodicals 1872-1940 [Electronic source] // Follow the Mapping American Social Movements Project. Washington: University of Washington, n.d. Available at: https://depts.washington.edu/moves/anarchist_map-newspapers.shtml (Accessed: 15.12.2020).

[17] Bianco R. Répertoire des périodiques anarchistes de langue française: un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983 [Electronic source] : Thèse de Doctorat en Histoire. Aix-Marseille, 1988. 7 t. 3503 p. Available at: https://bianco.ficedl.info/ (Accessed: 02.06.2020).

[18] Latin American Anarchist and Labour Periodicals (c. 1880-1940). International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Center for Research Libraries. Amsterdam: IDC publishers, 1999. IISG Bro 3476/11 fol

[19] Madrid Santos F. La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil: Tesis de Doctorado en Historia Contemporánea. Barcelona, 1989. P. 319-642.

[20] Ermakov V. D., Talerov P. I. List of the Anarchist Periodical Press of Russia // Anarchism in the History of Russia: From the Origins to the Present, Bibliographic Dictionary-Reference. Saint Petersburg: Solart, 2007.

Paradoxically, in modern historiography, the first problem in the study of anarchism's archives is that the so-called "new anarchism" (since the 1900s), identifying itself as a "new phenomenon" that neglects classical anarchism (turn of the 19th-20th centuries) as a "harmless antiquary"[21]. In this sense, the lack of knowledge about the theoretical foundations, as well as the historical and political processes of anarchism of the past two centuries makes it difficult to reconstruct a cultural panorama that includes not only periodicals, but also theatrical and musical plays, conferences, schools, art exhibitions, demonstrations, and the versatility of attitudes towards such scientific discoveries, and even trends of occultism at the turn of the 20th century, as radioactivity, electromagnetism, and spiritualism, which significantly influenced the work of artists (for example, Frantisek Kupka (1871-1957), one of the illustrators of the anarchist journal *L'Assiette au beurre*[22]) or the emergence of performative-spiritual sessions in the circles of Catalan anarchism[23].

The study of the archive of anarchism contributes to the perception of graphic art as a phenomenon that offers actual questions in the study of the formation of the art of the past and the current century, namely the consolidation and understanding of avant-garde, modernism, and graphic art's contemporary directions. Examples of this are the following exhibitions: "Pissarro's People" (2011-2012)[24] at the Sterling and Francine Clark Art Institute and the San Francisco Museum of Fine Arts, "Orbis pictus Františka Kupky. Od symbolismu k reportáži", (2014)[25] at the Gallery of West Bohemia in Pilsen, "Exhibition of the Graphic Art of Argentine Anarchism. 1893-1939" ("Muestra gráfica del anarquismo argentino. 1893-1939", 2016-2017)[26] at the Foundation *OSDE*'s Artistic Space in Buenos Aires, "Frans Masereel and Contemporary Art: Resistance in Images" (2017) at the Mu.ZEE in Belgium,

[21] Nathan J. Anarchism without Archives. P. 3-4.

[22] See Brauer F. Magnetic Modernism. František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life / ed. D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin: Walter de Gruyter Editors, 2015.

[23] Horta G. Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX // Historia, Antropología y Fuentes Orales. 2004. No. 31. P. 29-49.

[24] The exhibition is available at the following link: https://museumpublicity.com/2011/06/13/sterling-and-francine-clark-art-institute-opens-pissarros-people/ (Accessed: 09.12.2020).

[25] This exhibition exhibited political drawings made by the artist for *L'Assiette au beurre*. The exhibition is available at the following link: http://www.zpc-galerie.cz/cs/orbis-pictus-frantiska-kupky-od-symbolismu-k-reportazi-221 (Accessed: 05.20.2021).

[26] The exhibition is available at the following link: http://noticias.unsam.edu.ar/2016/11/11/inaugura-la-muestra-grafica-del-anarquismo-argentino-1893-1939/ (Accessed: 07.03.2018).

"Anarchist Graphics: Photography and Social revolution. 1936-1939"[27] ("Gràfica anarquista. Fotografia i revolució social. 1936-1939", 2019-2020) at the Photographic Archives of Barcelona, and the photographic exhibition "Amsterdam Boxes: Margaret Michaelis and Kati Horna – CNT-FAI Photographers in the Civil War" ("Las cajas de Ámsterdam: Margaret Michaelis y Kati Horna, fotógrafas de CNT-FAI en la Guerra Civil», 2020)[28] at the Anselmo Lorenzo Foundation in Madrid. If at the beginning of the 21st century the anarchist graphics actively get into exhibition spaces, then throughout the second half of the 20th century only one exhibition can be mentioned: "Les Temps Nouveaux 1895-1914: anarchist weekly and propaganda by image"[29] (1988) at the Orsay Museum in Paris. The last exhibition led to the publication of a homonymous book by art historian Aline Dardel, which constitutes a key source for studying the graphic art of French anarchist periodicals.

Quoting Robert Cohen, art historian E. V. Klyushina mentions the following obstacles that arise when studying French illustrated magazine of the Fin de Siècle: "the problem of finding sources", "the cost of reprints", "lack of an index", and "an incredible amount of material". In addition, Russian author notes that the main problem in these studies is that to this day "a methodology that would provide the necessary tools ... at a more or less systematic level has not been developed"[30]. These difficulties fully apply both to the study of the graphic art of the anarchist magazine culture and to anarchist historiography in general.

Firstly, it is necessary to focus on the issue of access to funds and archives in them, which may be preserved, in whole or partially, in one or different institutions. It should be borne in mind the restrictions concerning institutional affiliation or the existence of exclusively paid access. The archive format (i.e., printed or digital documents) implies a different experience of working with sources. A superb example is the most important world center for documents on the history of social movements as the International Institute of Social History in Amsterdam (IISG), founded by Nicolaas Posthumus and anarchist Arthur Lehning in 1935. In this Institute are gathered the original documents of such personalities as M. A. Bakunin, Max Nettlau (known as the "Herodotus of Anarchy")[31], Ricardo Flores

---

[27] The exhibition is available at the following link: https://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiufotografic/es/noticia/proxima-exposicion-grafica-anarquista-fotografia-i-revolucio-social-1936-1939_875038 (Accessed: 09.12.2019).

[28] See https://elobrero.es/cultura/texto-del-dia/43970-charla-y-exposicion-las-cajas-de-amsterdam-margaret-michaelis-y-kati-horna-fotografas-de-cnt-fai-en-la-guerra-civil.html (Accessed: 20.11.2020).

[29] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914, un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

[30] Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century (Stages of Development, Typology, Genres, and Styles): Ph.D. Thesis. Saint Petersburg, 2018. P. 14.

[31] So called Max Nettlau Rudolf Rocker.

Magón, Rudolf Rocker, Alexander Berkman, Emma Goldman, and others. Among these archives, the collections of Spanish-language publications from the turn of the century in Spain and Latin America stand out. In the first case, the "National Confederation of Labor" ("CNT") photographic archive attracts attention (ill. 3). In the second case, we are surprised by a large number – more than 1000 titles of periodicals, which aroused the interest of a number of authors in the problem of the Latin American archive of anarchism in this institute[32, 33, 34]. While a face-to-face consultation at the Institute is free of charge, for those investigating storage remotely from other countries, a digital copy fee of 0.10- or 0.20-euro cents per page of the journal, and 20 euros per scan of one image must be paid.

At the same time, the classification system of the archive of this institute enables the "individualization" and attribution of graphic works published in periodicals. One example can be found in the February 1906 issue of the anarchist journal *La Voix du Peuple*, illustrated by J.-F. Grandjouan. In this case, each illustration, regardless of size or function, was scanned and classified in detail, simplifying the exploration of iconographic sources. The research on J.-F. Grandjouan developed by the author of this scientific work is a proof of the usefulness of this classification, which made it possible to analyze not only the stylistic features of the lithograph "Meat Market" ("Le marché à la viande"), but also its international dissemination at the beginning of the 20th century (France–Sweden–Argentina) in the framework of the antimilitarist struggle of the anarchist serial publications *La Voix du Peuple*, *La Antorcha*, and the group of the "Stockholm Society of Anarchists"[35]. Certainly, this classification is applicable to a limited group of periodicals in the after mentioned institute and is not repeated in the printed and digital catalogs of other institutional or self-managed funds that preserve the archives of anarchism.

Let us dwell on the strategies of representation and analysis of the archives of anarchism. The problem of their location is related to the type of classification of the periodicals and, accordingly, implies referring to the index, with which you can find out the journals' contents and identify their authors. In anarchist periodicals, it was quite rare for the names of the artists who created the cover

---

[32] Gordon E., Michael H., Hobart S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1973. Vol. 8, No. 3. P. 27-77.

[33] Buve R., Cunera H. A Survey of Mexican Materials at the International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam [Electronic source] // Latin American Research Review. 1975. Vol. 10, No. 1. P. 155-168. Available at: http://www.jstor.org/stable/2502583. (Accessed: 12.12.2020).

[34] De Groot P. L. A Survey of Latin American Materials: The International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam [Electronic source] // Latin American Research Review. 1977. Vol. 12, No. 2. P. 205-232. Available at: http://www.jstor.org/stable/2502610 (Accessed: 12.12.2020).

[35] Velásquez Sabogal, P. M. La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, No. 32. P. 237–253.

design or interior illustrations to be included in the table of contents. In rare cases, they were mentioned in publications, such as in the journal *Ideas y Figuras*, where a short biographical sketch of Félix Valloton[36], whose woodcuts were published in the same issue, is printed on the last pages. In *Mother Earth* magazine, Emma Goldman writes about her meeting with J.-F. Grandjouan in Paris[37], describing the origin of the illustration on the cover of the same issue. In exceptional cases, the name of the artist was printed in block letters next to the graphic image, as in the weekly supplement of the newspaper *La Protesta* and in some issues of the newspaper *Brazo y Cerebro*. The signature of the artist inside the illustration, on the contrary, is a rule in the following serial publications: *L'Assiette au beurre*, *The Blast*, *Regeneración*, *La Antorcha*, *Le Père Peinard*, and others. But we are left with the task of identification and attribution based on the absence or presence of a signature, often unreadable or belonging to an unknown artist. There are, however, thematic and stylistic trends, which consideration allows us to shed light on the whole confusing mass of graphic material of anarchism.

The above-mentioned problems of the disordered internal organization of anarchist archives are overcome by the use of optical character recognition (OCR), enabling to quickly conduct text analysis by searching for keywords across hundreds of digitalized documents. This tool is a useful assistant for historical, linguistic, or journalistic approaches, which, naturally, affects the formation of a certain canon of publications for the researcher, including or excluding specific journals, newspapers, languages, names, and topics. As one of the most frequently cited authors in contemporary historiography on anarchism K. Zimmer wrote, characterizing his experience with archives: "For this same reason (i.e. due to lack of digitization of multiple archives via OCR), however, I neglected major European anarchist newspapers published in this same era in Italian, Spanish, and Yiddish—which likely contain a greater amount of relevant information than Les Temps Nouveaux—because I could not invest the time to peruse thousands of undigitized images"[38]. A great way to support the researcher's efforts is the method of work of the so-called "Interference Archive", which, under the slogan "Use *is* preservation", promotes public access and "encourages visitors to become collaborators"[39]. In this manner, the visitors-collaborators digitize and catalog materials related to anarchism of the 20th and 21st centuries, which they themself research.

---

[36] Valloton F. Crímenes y castigos // Ideas y Figuras. 1909. Vol. 1, No. 2.

[37] Goldman E. Artists-Revolutionists // Mother Earth. 1907. Vol. 2, No. 9. P. 357.

[38] Zimmer K. Archiving the American Anarchist Press: Reflections on Format, Accessibility, and Language // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, No. 1. P. 10.

[39] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, No. 1. P. 21-22.

Microfilming requires a slow manual search on the part of the researcher, but it is another popular method of copying periodicals by photographic means, ensuring the survival of the fragile pages of these documental sources. This method, unfortunately, has a negative effect on the quality of photo reproduction, provoking the appearance of spots on illustrations or text. Bearing in mind that anarchist graphics were often widely produced (almost like Soviet samizdat, where an excess of copying is the ideal situation), unreadable pages are not uncommon. An example of this is the archives of the newspapers *Brazo y Cerebro* and *Fuerza Consciente*, available as microfilm not only at the International Institute of Social History, but also in the digital archive "Ricardo Flores Magón"[40].

In the case of the first newspaper (*Brazo y Cerebro*), it is possible to remember two engravings by Canadian artist William Balfour Ker (1877-1918). On the one hand, we see a dark picture, the commentary to which, written by the editors, contributes to the viewer's perception of a sea storm as a metaphor for social struggle against the bourgeoisie (ill. 4). Fortunately, the signature is visible. As for the second newspaper mentioned above, we have an engraving in honor of Spanish martyr Francisco Ferrer (ill. 232), one copy of which is preserved in the form of a postcard in the collection of the State Hermitage Museum in St. Petersburg (ill. 5). Using this copy, we can feel the plastic features of the allegory under consideration: "The Path of the Progress". The reproduced engraving occupied an important place in the continuum of the anarchist "Ferrer School" in New York, since, according to Leonard Abbott, it was located at the entrance of the building in 1914[41]. Thus, these "ghosts" of anarchist periodicals shed light on the wide panorama of anarchism, linking various geographical points in the mind of the researcher.

Unlike microfilming, the scanning method renders the visual features of the graphics clearer, which leads us to the holdings of the Library of Congress and the carefully scanned version of Italian-language anarchist newspaper *Cronaca Sovversiva*[42] in its holdings. The work of Carlo Abate stands out in this newspaper, since he made most of the interior illustrations and a number of headlines for it (ill. 6). According to A. Cornell, the digitization of this newspaper allowed Andrew Hoyt not only to explore C. Abate's engravings, but also to "map the newspaper's geographical circulation, and thus the spread of a network of radical working-class Italian immigrant communities, across three continents"[43]. In the same vein is the National Library of France, whose high-quality digital reproductions of magazines such

[40] The archive is available at the following link: http://archivomagon.net/ (Accessed: 24.09.2018).

[41] Cited in Antliff A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001. P. 26.

[42] The archive is available at the following link: https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/2012271201/issues/first_pages/ (Accessed: 24.07.2019).

[43] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive. P. 24.

as *L'Assiette au beurre*, *La Plume*, *La Revue Blanche*, *Le Chat Noir*, *Le Père Peinard* are publicly available on the Gallica online platform[44], the classification system of which facilitates the work of art historian. Reference may also be made to the "Archives Autonomies"[45], that includes a huge mass of French anarchist periodicals of the turn of the 20th century. These examples prove the growing importance of digital archives for modern research on anarchism. Naturally, most of the archives of anarchism are not digitized, sometimes even they are incorrectly catalogued in libraries, or they simply lie in storage boxes in museums, institutes, private collections, or in the corners of some private house, waiting for their meeting with a rare researcher.

The listed strategies of preservation, representation, and popularization of anarchist archives inevitably provoke the marginalization of a group of periodicals, which are, in most cases, magazines or newspapers written in foreign languages, such as Spanish-language periodicals in the United States (*Brazo y Cerebro* and *Fuerza Consciente*) or Russian-language in Argentina (*Golos truda*). According to Montse Feu, this marginalization provokes the emergence of "new canons" that "continue to reproduce colonialist tendencies by excluding minorities and other marginalized populations"[46]. M. Feu's words are confirmed when considering the institutional and "verbally oriented" archives "Labadie Collection" of the University of Michigan and "Tamiment Library" of the New York University[47], as well as the network of archives "HathiTrust"[48]. In the latter the canonical anarchist publications *Mother Earth* and *The Blast* can be found.

"HathiTrust" provides free access to the two periodicals mentioned above. This platform makes it easy to find specific words and phrases, but in the case of images it is necessary to scroll through hundreds and hundreds of pages before discovering an illustration that does not have a signature or other reference to its author. The multiplicity of issues corresponding to *Mother Earth* provokes the appearance of a real mass of material that partially or completely duplicates sources published by different universities. Despite the classification by years and the *OCR* tool, this mass easily disorients the researcher. Although, of course, the loss of the path can also lead us to something new, in this case, to illustrations that were not mentioned in previous studies, since a small group of illustrations in historiography literally eclipsed all the others. Our idea of periodicals like *Mother Earth* and *The Blast*

---

[44] The archive is available at the following link: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop (Accessed: 12.04.2018).

[45] The archive is available at the following link: https://archivesautonomies.org/ (Accessed: 21.04.2018).

[46] Cited in Ventura G. The Digital Humanities and US Ethnic Periodicals // American Periodicals: A Journal of History & Criticism. 2019. Vol. 29, No. 1. P. 1-2.

[47] Cornell A. Archival Parties and Parties to the Archive: Creating and Recovering Anarchist Resistance Culture at the Interference Archive. P. 21.

[48] It should be noted that online libraries most often operate as networks of archives.

is associated with covers designed by Robert Minor (1884-1952): "The Golden Rule" (ill. 7, in *The Blast*); by Man Ray (1890-1976): "War" in *Mother Earth*); and by an anonymous author, who illustrated *Mother Earth*'s cover page based on the story of Adam and Eve. The same situation is repeated in French magazine *La Plume* with a cover by Alphonse Mucha[49]. This simplification stems from the lack of archival research.

Accordingly, in order to avoid premature generalizations and the formation of subjective "canons" in the study of the graphic art of the anarchist newspapers and magazines, we must pay attention to the little-studied archives in anarchist historiography such as, for example, the archive of the State Public Historical Library of Russia (GPIB), where the researcher will find the newspaper *Golos truda*[50], published in Buenos Aires and New York at the beginning of the 20th century. In the first case, we are surprised by the cover of the 251st issue, illustrated by Juan Antonio Ballester Peña (ill. 8), who is a forgotten graphic artist in Argentine modernism, whose work, however, is an obligatory step for understanding the impact of foreign artists on domestic Argentine graphics. In the second case, two illustrations by R. Minor are found, published in the February 16, 1917 issue of the New York *Golos truda*[51]. In addition, the canonical illustration of R. Minor "The Golden Rule" was published in 1917 in the newspaper *Kommuna*, edited by the Organ of the Federation of Petrograd Anarchist-Communists (ill. 9), which allows us to consider this image from a completely new perspective, namely from the point of view of the migration of images. The after mentioned newspaper can be found in the collections of the "Vol'nye Arhivy".

Such little researched archives belong mainly to self-managed foundations that contribute to the free flow of anarchist periodicals. It should be mentioned the "Digital Periodical Collection Antorcha"[52] (from 2005), devoted to anarchist magazine culture in Argentina. The author of this archive, Omar Cortés, has made detailed indexes for more than 300 newspapers and 7 bulletins (only in the case of *La Antorcha*) digitalized on the basis of microfilm. The colossal work of O. Cortés covered the classification of about 23 periodicals and documents published from 1810 until 1982 in Argentina and Mexico. Among them, the newspapers *La Antorcha*, *La Protesta*, and *Regeneración* stand out. In the same vein is the "Bibliographic Foundation Cedall" ("Center for Anti-Authoritarian and Libertarian Documentation",

[49] Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century.

[50] The archive is available at the following link: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9347-elektronnaya-biblioteka-gpib (Accessed: 22.06.2019).

[51] Minor R. General Strike and Unconscious Power // Golos truda. Vol. 6, No. 125. URL: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/23693-125-16-fev (Accessed: 14.10.2020).

[52] The archive is available at the following link: http://www.antorcha.net/ (Accessed: 15.10.2018).

from 2004)[53], founded thanks to donations of printed materials by private individuals. The archives of the Spanish serial publications *Tierra y Libertad* and *La Tramontana* stand out in this fund. The digital platform of the "Libertarian Argentine Federation"[54] provides access to key anarchist publications such as *La Campana de palo* and *Ideas y Figuras*, devoted to art, literature, theater, and music, as well as the newspaper *Acción Libertaria*, among many others. In Argentina, it is also important to mention the "Center for Documentation and Research on the Culture of the Left" (CeDInCi)[55] and the "Historical Archive of Argentine Journals"[56] (Ahira). In the case of Brazil, the "Center for Documentation and Memory" ("Centro de Documentação e Memória – CEDEM") belonging to the State University of Sao Paulo attracts the attention of the researcher[57]. Two digital funds in Colombia[58] and Peru[59], founded in 2019, can be distinguished, with a particular interest in collecting visual material from the anarchist press, which is expressed in the presence of a special link dedicated to the spread of graphic art. In Sweden, the "Archives and Library of the Labor Movement" ("Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek") stand out[60].

The after mentioned digital archive "Ricardo Flores Magón" (from 2007) contains valuable collections of publications not only from Mexico, but also from Spain, the USA, Cuba, Panama, Argentina, Costa Rica, and Uruguay, particularly those that published special issues in connection with Mexico and Mexican anarchist – Ricardo Flores Magón. Moreover, it is mandatory to allude to the website «Libcom»[61] ("Libertarian communism", from 2003), conceived as an "anti-authoritarian resource and community", where among others it is possible to find North American newspaper *Revolt*. Finally, although we have to omit other examples, it is worth highlighting the platform "Lidiap: List of Digitized Anarchist Periodicals" ("Free Library", from 1993)[62], which is a valuable network of archival materials for the study of international revolutionary magazine culture since the 19th century to this day.

---

[53] The archive is available at the following link: http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203.htm (Accessed: 25.12.2019).

[54] The archive is available at the following link: http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones.html (Accessed: 12.07.2020).

[55] The archive is available at the following link: https://cedinci.org/category/americalee/ (Accessed: 10.12.2018).

[56] The archive is available at the following link: https://ahira.com.ar/revistas/nervio/page/4/ (Accessed: 20.02.2019).

[57] The archive is available at the following link: https://www.cedem.unesp.br/ (Accessed: 11.06.2021).

[58] The archive is available at the following link: https://archivoanarquistadecolombia.blogspot.com/2019/02/presentacion-archivo-del-anarquismo-en.html (Accessed: 02.01.2020).

[59] The archive is available at the following link: https://anarquismoperu.noblogs.org/post/category/imagenes/ (Accessed: 11.01.2020).

[60] The archive is available at the following link: https://www.arbark.se/sv/ (Accessed: 16.05.2020).

[61] The archive is available at the following link: https://libcom.org/library (Accessed: 20.01.2019).

[62] The archive is available at the following link: http://www.bibliothekderfreien.de/lidiap/eng/ (Accessed: 22.09.2018).

There are also paid access to archives, for example: "Brill's Latin American Anarchist and Labour Periodicals Online" and "Russian Anarchist Periodicals of the Early 20th Century collections"[63]. In turn, anarchist historian Dana Ward created (and manages) the website "Anarchy Archives"[64]. In the same row should be placed the "Allan Antliff Collection" that includes the personal collection of this art historian in the frame of the University of Victoria's "Anarchist Archive"[65].

Returning to the International Institute of Social History in Amsterdam, it is necessary to mention a significant discovery. We are talking about the so called "Amsterdam boxes", which contain hundreds of documents, including photographs, belonging to the "National Confederation of Labor" ("CNT", "Confederación Nacional del Trabajo") and the "Iberian Anarchist Federation" ("FAI", "Federación Anarquista Ibérica"). After a long journey through Paris, Harrogate, and Oxford, 48 boxes arrived in Amsterdam in 1947. Then they were "closed until the death of Francisco Franco, and only in the 1980s their materials were inventoried. However, photographic material from the "Oficinas de Propaganda Exterior" (FAI) remained virtually inaccessible until 2016, when it was inventoried and opened to the public"[66]. In these boxes, researcher Almudena Rubio found a huge amount of unpublished material by photographers Margaret Michaelis (1902-1985) and Kati Horna (1912-2000), who worked in the context of the anarchist movement in Barcelona during the Spanish Civil War.

The non-centralized storage, and consequently the internationalization, of the anarchist archive(s) sheds light on the need to explore the problem of the graphic art of the anarchist magazine culture on the basis of a cross-border dimension, refusing to study purely local creative phenomena. The graphic image allows us to consider different trends, languages, and groups previously discriminated against by the dominant historiography of anarchism. Our search resembles archaeological excavations, revealing corroded images, *images-ruins* of what was thought to have perished without a trace. Such graphic traces constitute an autonomous aesthetic phenomenon, which one can try to understand not in the aspect of "art" entering the institutional space of a museum or academy, but in the aspect of "creativity" entering the everyday space of a person, in the newspaper culture that fixed the peculiarities of the worldview of modernity, and after settling in archives, retained the strength and energy a utopian project, still relevant to this day.

---

[63] Zimmer K. Archiving the American Anarchist Press: Reflections on Format, Accessibility, and Language. P. 10.

[64] The archive is available at the following link: http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/ (Accessed: 05.01.2019).

[65] The archive is available at the following link: https://www.uvic.ca/library/featured/collections/anarchist/index.php (Accessed: 23.09.2020).

[66] Rubio Pérez A. "Las cajas de Ámsterdam": Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI // Historia Social. 2020. No. 96. P. 22.

1.2. The Place of Anarchism in the History of the Avant-Garde Art at the Turn of the 20th Century[67]

The current interest in the archives of classical anarchism (19th-20th centuries) in the scientific community of the last four decades coincides with the emergence of historiographical trends. In this context, art history occupies a significant place. In 1897, historian M. Nettlau recognized "the strength of the libertarian and revolutionary movement that moves science, literature, and art"[68]. In the same vein, in the first half of the 20th century are the works of art critics Félix Fénéon and Herbert Read, who anticipate the formation in contemporary art history studies of new directions of study related to anarchism.

More than half a century later, collection "The Continuum Companion to Anarchism" is published, which brings together the most actual discussions on the topic in the English-speaking scientific community. In it, editor R. Kinna systematizes the tasks that modern anarchist research sets for itself, highlighting the contact with art history as one of the main problems of study. One cannot but agree with the editor's opinion that the dialogue with anarchism opposes the mainstream trends in art history studies, and therefore a considerable group of specialists who do not recognize the decisive role of anarchism in the cultural and artistic space of the 19th-20th centuries.[69]

This collection includes the article "Anarchism and Art History: Methodologies of Insurrection"[70] by A. Antliff. The author discusses the marginal place of anarchism in art history studies, in which, to a large extent, "Marxist-oriented art historians"[71] have prevented the reception and study of dissident approaches to art. Although in 1935 the Marxist author Meyer Shapiro highlights not only the theme of the "Island of La Grande Jatte" (1884-1886) in connection with the problem of social classes, but also anarchism as the general ideology of Georges Seurat's circle, the problem is not developed by

---

[67] A preliminary version of this subchapter was published by the dissertator in the form of an article entitled "Art and Anarchism: Approaches to the Artistic Space at the Turn of the 20th Century". See Velásquez Sabogal P. M. Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, No. 31. P. 66-79.

[68] Nettlau M. Bibliographie de l'anarchie. Préface de Élisée Reclus. Bruxelles/Paris : Temps nouveaux/P.-V. Stock, 1897. P. 225.

[69] Kinna R. Introduction // The Continuum Companion to Anarchism. P. 3-38.

[70] Antliff A. Anarchism and Art History: Methodologies of Insurrection // The Continuum Companion to Anarchism. P. 72-85.

[71] Ibid. P. 73.

scientists further in depth[72]. In his subsequent articles, anarchist ideology no longer appears. A. Antliff suggests starting the formation of an "anarchist art history" that prevents authoritarian trends of analysis and interpretation in favor of a methodological renewal[73]. We can trace such a process from the second half of the 20th century to the present day.

Several authors have carried out eclectic investigations. Examples of this are panoramic perspectives on anarchist aesthetics from the European avant-gardes to contemporary activist groups from Mexico, Denmark, the USA, and Argentina[74], from the Paris Commune (on the example of Gustave Courbet) to the fall of the Berlin Wall (in light of Richard Mock's work)[75], as well as researches on anarchism from the point of view of the theory of art[76]. Slightly more focused is David Sonn's exploration into the relationship between anarchists and artists in Montmartre, highlighting the figures of Henri Toulouse-Lautrec and Oscar Wilde[77]. In Russian-language historiography, it is imperative to quote the article "Anarchism, Modernism, Avant-Garde, Revolution. About the Gordiny Brothers" by L. M. Geller, the first two parts of which the author devotes to the problem of anarchism in the broad cultural and artistic panorama of European modernism, dwelling in the following sections on the Russian avant-garde[78].

One of the first authors to reflect on the place of anarchism in the cultural and artistic space at the turn of the 20th century is French historian A. Reszler. In his short treatise "Anarchist Aesthetics" (1973), the author summarizes the theoretical and philosophical principles by the means of which P.-J. Proudhon, L. N. Tolstoy, Richard Wagner, Oscar Wilde, George Sorel, M. A. Bakunin, William Godwin, P. A. Kropotkin, F. Nietzsche, and R. Rocker addressed directly or indirectly the problems of art, its social purpose, and revolutionary potential, viewed from the aesthetic dimension[79]. The concepts of all

---

[72] Schapiro M. Seurat and 'La Grande Jatte' // Columbia Review. 1935. No. 17. P. 9-16.

[73] Antliff A. Anarchism and Art History: Methodologies of Insurrection.

[74] 1) Realizing the Impossible: Art against Authority / ed. J. McPhee, E. Reuland. San Francisco: AK Press, 2008; 2) Schleuning N. Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation. New York: Minor Compositions, 2013.

[75] Allan A. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007.

[76] 1) Scholz D. Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie, 1840–1920. Berlin: Reimer Verlag, 1999; 2) Cohn J. Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics and Politics. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006.

[77] Sonn D. Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

[78] Geller L. M. Anarchism, Modernism, Avant-Garde, Revolution. About the Gordiny Brothers // Gordiny Brothers. Anarchy in Dreams: Publications, 1917-1919 / compl. and comments by S. Kudryavtseva; article by L. M. Geller. Moscow: Gileya, 2019. P. 341-445.

[79] Reszler A. L'esthétique anarchiste. France: Presses universitaires de France, 1973. See also Reszler, A. La estética anarquista / tr. del Francés Á. Medina de Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

scientists from this list have been discussed in the works of subsequent authors, leading to the creation of a certain theoretical canon in the study of anarchism and art[80].

The author identifies two tendencies inherent in anarchist aesthetics. On the one hand, there is an "individualistic" tendency, in which "creativity and energy are elevated by the originality of the individual". On the other hand, the "collectivist or communist" tendency concerning the "creative potency of the collective or the people"[81]. Although they are mutually opposed, both rely on the basis of an "anti-authoritarian art"[82]. Seven years later, in 1979, in response to A. Reszler, critic Michael Scrivener identifies three aspects of anarchist aesthetics: "artistic autonomy" (in accordance with A. Reszler's first tendency), "social ideal of unalienated art", and "art as social criticism" [83], coinciding with the communist trend. In accordance with this, in 1981, historian Lili Litvak recognized that in Spanish libertarian aesthetics "individualism rises, but at the same time such aesthetics becomes a carrier of collective sensitivity"[84]. A. Reszler, in turn, published another article devoted to P. A. Kropotkin's concept of anarchist aesthetics[85]. The publications of French historian have become one of the most cited in further studies.

This dualism of anarchist aesthetics, established by previous writers, paved the way for the study of the plural migration of political and aesthetic values between the political and artistic avant-gardes since the first half of the 19th century. The politics of anarchism have been interpreted as aesthetics inherent in the formation and development of artistic avant-garde movements. In his "Theory of the Avant-Garde" (1962), Italian theorist Renato Poggioli argued that «the only omnipresent or recurring political ideology within the avant-garde is the least political or the most antipolitical of all: libertarianism and anarchism»[86]. Art historian E. Donald traces this relationship from the utopian socialism of the first half of the 19th century, through the meeting between P.-J. Proudhon and G. Courbet

[80] The thinking of theorists, critics, and intellectuals of prominent trajectory in the anarchist milieu of the turn of the century, such as Carl Einstein and José María Vargas Vila, was marginalized. As evidenced by the extremely small amount of literature about them.

[81] Reszler A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics // Diogenes / tr. S. Pleasance. 1972. Vol. 20, No. 78. P. 52.

[82] Reszler A. L'esthétique anarchiste. P. 8.

[83] Scrivener M. The Anarchist Aesthetic // Black Rose. 1979. Vol. 1, No. 1. P. 7.

[84] Litvak L. La Mirada Roja. P. 10.

[85] Reszler A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics.

[86] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde / tr. from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. P. 97.

in the middle of the 19th century, till the outbreak of symbolism, neoimpressionism, cubism, as well as early futurism and Mexican avant-garde on the eve of the rise of fascism and Bolshevism[87].

The most general view of the formation and development of art at the turn of the century through the prism of anarchism is given by historian David Weir in his work "Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism"[88] (1997). Here the author provides a polemical interpretation of modernism as a result of the migration of the political values of anarcho-individualism into aesthetic values. In other words: "the failure of anarchism assured the success of modernism", due to the fact that "a number of artists… gave aesthetic expression to political principles"[89]. This interpretation relies on the idea of destructive critique of social structures and the rise of radical and nihilistic egoism based on the anarcho-individualist philosopher Max Stirner, leading to "aesthetic individualism" and "stylistic fragmentation"[90]. Despite the fact that, under the magnifying glass of Matthew Arnold, that process suggests the intrusion of chaos (anarchy) into order (culture)[91], this atomization was established as a common sign of the "spirit of modernity". According to D. Weir, modernism as the heir of anarchism relies on two opposite impulses, namely Romanticism and the Enlightenment. The avant-garde artist arises from this contradiction between destructive and creative tasks. Despite the fact that the author successfully expounds the problem of the relationship between politics and aesthetics of the turn of the century from the point of view of literature, theater, and fine art, many researchers criticize the fact that D. Weir restricts the discussion on modernism from the point of view of the politics of anarcho-individualism, interpreting the latter in an exclusively aesthetic way. We are particularly interested in the inclusion of such anarchist periodicals as *La Révolte*, *L'En dehors*, *Le Pére Peinard*, and *Revue Anarchiste*.

In the same vein is A. Antliff's investigation "Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde" (2001). Art historian develops the hypothesis that modernism in the USA was built on the philosophy of authors such as M. Stirner, M. A. Bakunin, and F. Nietzsche, whose theses in favor of the elevation of the individual and his liberation from the fetters of the conventions of the old society contributed to the emergence of modernism in the USA, materialized as a revolt against academism, and therefore as an impulse for innovation: "alternative exhibition spaces, politicized art criticism, and the fusion of art production with social revolution"[92]. It can be said that, like D. Weir, A.

---

[87] Donald E. The idea of *Avant-Garde* in art and politics // Leonardo. 1970. Vol. 3, No. 1. P. 75-86.

[88] Weir D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997.

[89] Ibid. P. 158.

[90] Ibid. P. 169-177.

[91] Matthew A. Culture and Anarchy. New York: Oxford University Press, 2006.

[92] Antliff A. Anarchist Modernism. P. 216.

Antliff comprehends anarcho-individualism, led by M. Stirner, as the basis of modernism in the USA, contributing to the "artistic liberation" of the individual and his further rejection of the authority of the academy, tradition, and society. Here the interpretation of A. Antliff is close to A. Reszler's "anarchist aesthetics", based on antiauthoritarian potential of art. That is why two points can be identified in the discussion on anarchist modernism by North American art historian. On the one hand, the aesthetic liberation of the artist through genre-stylistic and thematic-iconographic experiments in accordance with avant-garde aesthetics, on the example of the creative work developed by Robert Henry, George Bellows, Ben Benn, M. Ray, Abraham Walkowitz, Rockwell Kent, Adolf Wolff, and Elie Nadelman, as well as the theoretical treatises and articles by Jhon Weichsel («cosmism»), Hutchins Hapgood, L. Abbott, André Tridon, and Ananda Coomaraswamy. On the other hand, art as a means of social criticism in light of cartoons and illustrations in periodicals, with special attention to the work of R. Minor and graphic images drawn by above-named modernist artists, published in anarchist periodicals in the United States at the beginning of the 20th century. It is important to highlight that in A. Antliff's research anarchist serial publications (*Revolt*, *Mother Earth*, *The Blast*, *The Mother School journal*, *TNT*, *Golos truda*, *Blast*, *The Egoist*, *The Little review, Revolutionary Almanac*) play a central role in the reconstruction of anarchism modernism.

At this point, it is worth referring to the position of art historian Patricia Leighten in her book "The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris" (2013), where she offers an updated interpretation of modernist painting, focusing on anarchism as the driving force of "politics of form"[93] that promoted rebellion against bourgeois values. Similar to A. Antliff, P. Leighten considers the role of anarchism in the formation of modernism, not only in light of painting's avant-garde aesthetics, but also in light of the little-studied production of political satirical illustrations in French radical press of the early 20th century. According to the author, such anarchist periodicals as *L'Assiette au beurre*, *La Voix du Peuple*, and *Les Temps nouveaux* were the driving force behind the formation of genre-stylistic innovations, that is, the territory of political caricature was the stage for the liberation of painting within the framework of cubism (J. Gris), fauvism (K. van Dongen, M. de Vlaminck, and A. Derain), and abstractionism (F. Kupka).

As specified by the author, "political cartoons themselves could suggest the formal means with which to transform painting into a weapon of avant-gardism"[94]. In this sense, P. Leighten's view restores the place of graphic art of avant-garde artists in the development of modernism, demonstrating a direct connection between them and the figures, philosophy, trends, and practices of anarchism. At the same

[93] Leighten P. The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris. Chicago/London: The University of Chicago Press. 2013. P. 177.

[94] Ibid. P. 48.

time, the mode of action of these experiments in the field of political caricature in the realization of the liberation of painting remains unclear. In addition, it can be noted that the iconographic interpretations of this author should be relied on with caution, as the art historian E. V. Klyushina warns about this in the case of the participation of the artist K. van Dongen in the journal *L'Assiette au beurre*[95]. It is important to note that, unlike A. Antliff, P. Leighten extensively considers the visual materials of radical journals, turning her analysis into a methodological example for further research in this area.

In the above-mentioned book, P. Leighten introduces us to a new interpretation of Picasso's creativity, which is presented in more detail in her previous book "Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914" (1989). The author reconsiders the interpretation of socio-political influences of the left movements in Barcelona and Paris on the pre-war work of Spanish artist, paying particular attention to the painting "Les Demoiselles d'Avignon" (1907), perceived as a terrorist attack against tradition and bourgeois complacency[96]. The interpretation of this picture as a direct action in the spirit of anarchism, as well as an anti-colonial manifesto, highlights P. Leighten's attempt to combine radical aesthetics and radical politics in the context of modernism, using the example of the artistic avant-garde and anarchism.

The study of the relationship between the movements of the artistic avant-garde and anarchism occupies a paramount place in modern art history studies. This is evidenced by the collection of articles "Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective"[97] (2019) edited by historian Caroline Kosuch. This collection includes the most relevant discussions on the topic in light of such movements as decadence, symbolism, fauvism, Dadaism, and neoimpressionism. The articles belong to ten authors, including the already mentioned D. Weir and P. Leighten, for whom "anti-authoritarianism" serves as the basis for the emergence of a common worldview for both anarchists of different tendencies and avant-garde artists. In addition to the renewing debate within the framework of anarchist ideology about the figure of Walter Benjamin and the concept of "theocratic anarchism" (Gabriele Guerra), as well as the figure of the anarchist writer Gustav Landauer in connection with the Jewish tradition (C. Kosuch), the rest of the analyses complement a pre-existing literature written by the same authors of the collection or other specialists. Suffice it to recall one of the articles for the collection, "A Politics of Technique: Fauvism and Anarchist Individualism"[98], written by P. Leighten on the basis of her

[95] Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century.

[96] Cited in Leighten P. Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 89.

[97] Kosuch C. Introduction // Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch. Brill: Leiden, 2019. P. 1-9.

[98] Leighten P. A Politics of Technique: Fauvism and Anarchist Individualism // Anarchism and the Avant-Garde. P. 70-98.

discussion on the work of K. van Dongen, M. de Vlaminck, and A. Derain in her book "The Liberation of Painting" (2013). Within the framework of the collection, the author not only adds a reference to the short-term connection of Henri Matisse with anarchism, but also emphasizes the individualist (M. Stirner's anarcho-individualism), anti-colonial, anti-militarist, and anti-bourgeois dimensions of fauvism. It is also worth noting here that the study of the dialogues between fauvism and anarchism is limited to the study of the already mentioned art historian.

With regard to the consideration of symbolism, the article "The Symbolist Movement: Anarchism and the Avant-Garde in Fin de Siècle France"[99] by Richard Shryock stands out in the collection. This author's reflections refer us to previous articles: "Mallarmé and the Poetics of Explosion"[100] by Patrick McGuinness and "Art and anarchy in the Time of Symbolism: Mallarmé and his literary group"[101] by Terry Roger. The authors dwell on the interaction of anarchism and symbolism, taking into account the role not only of the poets Stéphane Mallarmé, Laurent Tailhade, and Paul Adam, but also of the anarchist and symbolist press (*Entretiens politiques et littéraires*, *La Revue blanche*, and *La Plume*), which contributed to the flow of ideas in both directions against the background of the so-called "era of terrorist attacks" in Paris. It is no coincidence that the authors single out M. Stirner's anarcho-individualism as a bridge between both movements, through which radical poetics and radical political tendencies are connected. "Dynamite" in the language of symbolists reciprocates anarchist terrorist attacks. At the same time, as R. Shryock rightly notes, the politics of anarchism does not affect the aesthetics of symbolism. Reflecting in the same vein, Berenice Rosenthal sheds light on "mystical anarchism"[102] (born in the symbolic circle of St. Petersburg and headed by poets G. I. Chulkov and V. I. Ivanov), understood by the author as a response to current political situation after the 1905 revolution. In this context, the literary critic highlights such periodical publications as *Vaprosy zhizni* and *Fakely*. The topic of anarcho-symbolism is especially important for this thesis, since in it we touch on the key aspects of two problems rooted in the interaction of anarchism and symbolism. On the one hand, the image of the bomb and its symbolic reinterpretation as newspapers, books, or paintings (see the fourth chapter); on the other hand, the interpretation of the image of the anarchist as a saint and Messiah (see the third chapter).

---

[99] Shryock R. The Symbolist Movement: Anarchism and the Avant-Garde in *Fin de Siècle* France // Anarchism and the Avant-Garde. P. 13-36.

[100] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion // MLN. 2009. No. 124. P. 797-824.

[101] Roger Th. Art and anarchy in the Time of Symbolism: Mallarmé and his literary group // Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique. 2016. No. 9. P. 58-81.

[102] Rosenthal B. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review. 1977. Vol. 36, No. 36. P. 608-627.

In his article "Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory Cultures, Complementary Politics"[103], D. Weir discusses, on the crossroads of anarchism and decadent movement, "a certain transformation of anarchistic political values into decadent aesthetic expression"[104], which directly resembles author's theses in the above-mentioned book "Anarchy & Culture" (1997). However, among the materials for the collection "Anarchism and the Avant-Garde" (2019), our attention is focused on the analysis of Dadaism through the prism of anarchism, which Daniela Padularosa reflects on in her article "Anti-Art? Dada and Anarchy"[105]. This author's thoughts successfully complement the already ratified approaches of Hubert van den Berg ("Avant-Garde and Anarchism: Dada in Zurich and Berlin", 1999)[106], Theresa Papanikolas ("Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914–1924", 2010)[107], Roger Farr ("Poetic License: Hugo Ball, the Anarchist Avant-Garde, and Us", 2010)[108], and Laurent Margantin ("Dada or the Mad Compass of Anarchism", 2013)[109]. It is generally accepted that, like symbolism, the contact between Dadaism and anarchism occurs in the process of the liberation of language by means of the "poem-explosion"[110]. According to the authors, the radical impulse of Dadaism is rooted not only in anarcho-individualist trend, but also in German romanticism and idealism. Moreover, Dadaism is interpreted as a movement in search of both "political or social" and "spiritual or internal" freedom, based on a sort of religious and libertarian impulses[111]. It is impossible not to point out the agreement among the authors on the fact that the figure and philosophy of M. A. Bakunin became the basis for the formation of Dadaist aesthetics, using the example of the "creative destruction" formula, which is a key problem for Hugo Ball's creativity. In our opinion, this formula, translated from politics into aesthetics, is of particular interest in relation to the analysis of the concept of anarchist violence in light of the image of the bomb, which will be covered in detail in the fourth chapter of this investigation.

The formula of "creative destruction" also refers us to the place of anarchism in the formation of Italian futurism, which is one of the gaps in the collection "Anarchism and Avant-Garde" (2019). In

---

[103] Weir D. Decadent Anarchism, Anarchistic Decadence: Contradictory Cultures, Complementary Politics // Anarchism and the Avant-Garde. P. 129-152.

[104] Ibid. P. 129.

[105] Padularosa D. Anti-Art? Dada and Anarchy // Anarchism and the Avant-Garde. P. 99-126.

[106] Van den Berg H. Avant-Garde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999.

[107] Papanikolas Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914–1924. Farnham: Ashgate, 2010.

[108] Farr R. Poetic License: Hugo Ball, the Anarchist Avant-garde, and Us // A Creative Passion: Anarchism and Culture / ed. R. Shantz. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 15-29.

[109] Margantin L. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme // Lignes. 2013. No. 16. P. 148-159.

[110] Ibid. P. 153.

[111] Padularosa D. Anti-Art? Dada and Anarchy // Anarchism and the Avant-Garde. P. 99.

contemporary art history studies stand out the following authors and their investigations: Günter Berghaus ("Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944", 1996)[112], Estera Milman ("Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism", 1996)[113], Laura Iotti ("Futurists and Anarchists: From the Founding of Futurism to Italy's Entry into the First World War, 1909-1915", 2010)[114], and Alberto Ciampi's foundational work "Futurists and Anarchists, What Relationship?: From the First Manifesto to the First World War and Environs, 1909-1917" (1989)[115]. In the historiography on the topic, anarcho-individualism and anarcho-syndicalism are emphasized as the driving forces for the formation of the ideological basis of early Italian futurism, taking in consideration such authors as M. Stirner, F. Nietzsche, Henri Bergson, and G. Sorel, whose theories contribute to the cult of aggression and the emergence of renewing creative formulas.

In this regard, it is necessary to quote the article "The Beauty and the Necessity of Violence": The Mythopoetics of Early Futurism"[116] (2015) by art historian E. A. Bobrinskaya, devoted to the discussion of the "mythology of the crowd and the mythologization of violence", leading to an updated interpretation of futurism both in Italy and in Russia on the eve of the First World War. The interaction of anarchism and futurism is especially important within the framework of the analysis of the fourth chapter of this dissertation, concerned with the peculiarities of the representation of the images of the crowd and the barricade in anarchist print culture, with special attention to avant-garde art, taking into account futurism and expressionism. As A. Ciampi demonstrates, the fusion of futurism and anarchism takes place to a greater extent within such anarchist periodicals as *La Rivolta*, *La Sciarpa Nera*, *La Questione Sociale*, *La Barricata*, and *Iconoclasta!*, for which futurist artists, Carlo Carrà and Virgilio Gozzoli, acted as illustrators, writers, and even editors. This thesis examines and expands the interpretation of the iconography that emerges from that fruitful contact between both "isms" based on the reflection on violence.

---

[112] Berghaus G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Oxford: Berghahn Books, 1996.

[113] Milman E. Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism // South Central Review. 1996. Vol. 13, No. 2/3. P. 157-179.

[114] Iotti L. Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 – 1915) // Carte Italiane. 2020. Vol. 6. P. 69-95.

[115] Ciampi A. Futuristi e anarchici, quali rapporti?: Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917). Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989.

[116] Bobrinskaya E. A. "The Beauty and the Necessity of Violence": The Mythopoetics of Early Futurism" // Art Studies Magazine. 2015. No. 1-2. P. 194-215.

The study of Dadaism and Italian futurism in light of anarchism draws our attention to the problem of the ideology of the Russian avant-garde. Published in 2012, "The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde", written by art historian N. A. Guryanova, restores the early Russian avant-garde as an independent movement with its own ideology inspired by the philosophy of anarchism. According to the author, the Russian avant-garde in the period from 1910 to 1918 was an "art without laws"[117], based on the "principle of freedom of creativity" and "ontological anarchy" associated with the concept of "deconstruction"[118]. Hence the eclecticism and multidimensionality of the practices and trends of the early Russian avant-garde, in contrast to the art of the 1920s, are understandable. We find it particularly interesting to interpret not only the principles of the organization of avant-garde artists according to the trade union model of the anarcho-syndicalist tendency, but also the analysis by the author of the Moscow Federation of Anarchist Groups' newspaper *Anarkhiia* (1917-18) as a platform for the merger of radical political trends and radical aesthetics, a newspaper in which, among others, A. M. Gan, N. A. Udaltsova, K. S. Malevich, A. M. Rodchenko, and O. V. Rozanova collaborated[119].

In her book "Anarchism and the Art of the Avant-Garde" (2021) O. D. Burenina-Petrova also emphasizes the key role of *Anarkhiia* "not only in the political and ideological life of post-revolutionary Moscow, but also in the artistic avant-garde movement"[120]. The author successfully analyzes the impact of anarchism on the Russian avant-garde in the first half of the 20th century. and the post-Soviet period in light of fine arts, literature, theater, music, and cinema. Two moments of her analysis attracts our attention. Firstly, the reconstruction of anarcho-biocosmism's theory and practice and its particular understanding of the body in connection with the cosmos and immortality[121], which complements and enriches our analysis of the visual interpretation of the image of the anarchist in the third chapter of this thesis. Secondly, the interpretation of the "Black Square" (1915) by K. S. Malevich as "a pictorial paradigm for anarchism in art"[122], which we will briefly consider by means of the anarchist black flag

---

[117] Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A.: University of California Press, 2012. P. 10-11.

[118] Ibid. P. 30-32.

[119] See also Gurianova, N. Malévich y la "Declaración de los derechos del artista" en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, No. 4. P. 42-55.

[120] Burenina-Petrova O. D. Anarchism and the Art of the Avant-Garde. Saint Petersburg: Publishing house "Petropolis", 2021. P. 53.

[121] Ibid. See the chapter "The Immortality of Man and Bodily Transformations in the Creative Work of Anarcho-biocosmists". See also Burenina-Petrova, O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, No. 5. P. 42-55.

[122] Ibid. P. 80.

in the fourth chapter. The study of the black flag continues in the article "Radical Black: On the Semantics of Black in Anarchist Discourse"[123] by M. Yu. Martynov, who also analyzes the relationship between anarchism and the early Russian avant-garde based on the study of the friction between "power" and "language", paying special attention to pan-anarchism, biocosmism, and K. S. Malevich[124]. Finally, it is impossible not to quote the essay "Anarchism, Modernism, Avant-Garde, Revolution. About the Gordiny Brothers" by L. M. Geller, who identifies three "vectors" of anarchism in the Russian avant-garde, namely "utopia", "mysticism and esotericism", and "cosmic dimension"[125], which remained in force before and after the revolution.

It is surprising that one of the gaps in the collection "Anarchism and Avant-Garde" (2019) is the study of the interaction between anarchism and expressionism, in particular the study of the fruitful migration between political and aesthetic values through graphics – a key tool for implementing social criticism and genre-stylistic innovations in the work of expressionist artists. Historiography generally pays little attention to this problem. Arthur Mitzman's article "Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis" can be considered. The author explores the philosophy of F. Nietzsche, M. Stirner, and the psychoanalysis of Sigmund Freud as the ground that prepared the interaction between anarchist and expressionist worldviews[126]. Particularly useful for our research is the chapter "Expressionism and depoliticized anarchism: the journals *Revolution* and *Die Freie Straße*"[127] by H. van den Berg. The author highlights the crucial role of the German-speaking anarchist press as a ground for the integration of both movements, in which figures of Dadaism and expressionism took part. In the introduction to his book "The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919" (1990), Joan Weinstein also emphasizes the "curious synthesis"[128] of anarchism and expressionism in the journal *Revolution*.

In the same way, but in Argentine context, Silvia Dolinko, in her article "On the Tradition of Engraving in Argentina" (2016), reveals the impact of German expressionism (Kete Kollwitz, Georg Gross, and Frans Masereel) on the emergence and development of an art of social criticism in the field

---

[123] Martynov M. Yu. Radical Black: On the Semantics of Black in Anarchist Discourse // Slovo.ru: Baltic Accent. 2017. No. 4. P. 41-55.

[124] Martynov M. Yu. Language and Power. Anarchistic Practices of the Russian Avant-Garde // Matica Srpska Journal of Slavic Studies. 2013. No. 84. P. 159-173.

[125] Geller L. M. Anarchism, Modernism, Avant-Garde, Revolution. About the Gordiny Brothers. P. 354.

[126] Mitzman A. Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. No. 10. P. 77-104.

[127] Van den Berg H. Expressionismus und entpolitisierter Anarchismus: die Zeitschriften Revolution und Die Freie Strasse // Avant-Garde und Anarchismus. S. 108-156.

[128] Weinstein J. The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. P. 17.

of graphics in Buenos Aires at the beginning of the 20th century, shedding light on iconographic trends[129]. In the article "The Work of Frans Masereel and its Role in the Formation of the Graphic Art in Argentine Modernism"[130] (2020), written by the author of this thesis in co-authorship with his scientific supervisor the art historian A. V. Morozova, the problem of the interaction between anarchism and expressionism in light of F. Masereel's work in the context of Argentine anarchist press is considered in detailed. This article served as the basis for the reconstruction in the second chapter of this thesis of the panorama of a "transatlantic modernism", which was developed on the basis of the interaction between Argentina and Belgium, by the means of the graphic artists F. Masereel, A. Daenens, A. Ballester, and V. Rebuffo, enabling to highlight aspects of this topic that have not yet been explored. Moreover, in the third and fourth chapters we touch upon such little-known illustrated German anarchist serial publications as *Freie Jugend* and *Junge Anarchisten*, in which rare graphic artists closely associated with expressionism collaborated.

The development of contacts between anarchism and avant-garde movements within the framework of radical magazine culture reaches its highest point in neoimpressionism. In his article "Anarchism, Geography and Painting: Élisée Reclus and Social Art"[131] for the collection "Anarchism and Avant-Garde" (2019), Federico Ferretti examines the influence of the anarchist geographers É. Reclus and P. A. Kropotkin on neoimpressionist artists. The interplay of the two movements has also attracted the attention of historians John Hutton ("Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de Siècle France", 1994)[132] and Robin Roslak ("Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape", 2007)[133]. According to the first author, the socio-scientific theories, as well as the methodological formulas of Paul Signac's creativity correspond to a political ideal arising from the concepts of anarcho-communism. Robin Roslak argues with him and complements J. Hutton's positions, scrutinizing various scientific directions of the turn of the century (atomism, evolutionism, positivism, and organicism) in connection with the scientific

[129] Dolinko S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina [Electronic source] // Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. 2016. s.p. Available at: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472 (Accessed: 15.11.2020).

[130] Morozova A. V., Velásquez Sabogal P. M. The Work of Frans Masereel and its Role in the Formation of the Graphic Art in Argentine Modernism // Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2021. No. 44. P. 225-250.

[131] Ferretti F. Anarchism, Geography and Painting: Élisée Reclus and Social Art // Anarchism and the Avant-Garde. P. 223-249.

[132] Hutton J. Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de Siècle France. Baton Rouge/LA: Louisiana State University Press, 1994.

[133] Robyn R. Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape. Aldershot: Ashgate, 2007.

and social directions of neoimpressionism and its interpretation of the landscape, whose ecological dimension is analyzed by the author in light of P. A. Kropotkin and É. Reclus' geographical and utopian postulates.

It should be noted that not only neoimpressionist painting is interpreted as an aesthetic equivalence of the political tendencies of anarchism, but the very concept of "decorative art" proposed by P. Signac is interpreted as a type of socially oriented aesthetics that served as a place of cooperation between such artists as Camille and Lucien Pissarro, P. Signac, Maximilien Luce, and others who participated in anarchist publications (*Les Temps nouveaux*, *La Sociale*, *Le Libertaire*, *Le Père Peinard*, *Almanach du Père Peinard*, *L'Assiette au beurre*, *L'En dehors*, and *La Voix du Peuple*) as illustrators or sponsors. Other authors also wrote about this collaboration: Anne-Marie Bouchard[134], Aline Dardel[135], Robert and Eugenia Herbert[136], on which we will focus in the third paragraph of this chapter.

Finally, the interrelations of anarchism and avant-garde movements refer us to surrealism. Despite the fact that André Breton wrote that the "black mirror of anarchism"[137] was the origin of surrealism, this aspect has not aroused much interest among researchers. While T. Papanikolas[138] mentions the "anarcho-individualist inspiration" among the representatives of early surrealism, Arturo Schwarz[139] and Pietro Ferrua[140] shed light on the coincidences and disagreements of A. Breton, Benjamin Péret, Jean-Louis Bédouin, Jean Schuster, and other authors who wrote for the newspaper *Le Libertaire*, edited by the French Anarchist Federation between 1951-1953. The authors focus on the example of the manifesto "Surrealism and Anarchism: A Preliminary Statement", signed by a large group of artists (among them M. Ray), poets, and anarchists, and published in the October 12, 1951 issue of the already mentioned newspaper. According to both authors, anarcho-surrealism influenced not only the revolutionary movement of the second half of the 20th century, but also individual revolutionary groups and publications of the current century. However, this political-artistic trend represents a major

---

[134] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914: Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art. Montréal, 2009.

[135] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[136] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I" // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, No. 692. P. 472-482.

[137] Bretón A. La Claire Tour // Le Libertaire. 1952. No. 297.

[138] Papanikolas Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada.

[139] Schwarz A. Anarchia e surrealismo [Electronic source] // Arivista anarchica. 2014. No. 385. n.p. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/385/126.htm. (Accessed: 10.01.2021).

[140] Ferrua P. Surrealismo y Anarquismo: La colaboración de los surrealistas en *Le Libertaire*, periódico de la Federación Anarquista de Francia // Surrealismo y Anarquismo: "Proclamas surrealistas" en Le Libertaire / ed. P. Coelho. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005. P. 11-25.

gap in historiography, to which not a single article is devoted in the most recently collection on the topic of anarchism and avant-garde movements[141].

The panorama of such an active migration between politics and aesthetics ratifies R. Poggioli's words about the constant presence of anarchism in the avant-garde movements[142]. It can be concluded that anarchism was a decisive impulse in the early development of artistic avant-garde movements. The role of anarchism as an anti-authoritarian force gives way to a revolt against the aesthetic and social structure of the then bourgeoisie, which was reflected not only in the transformation of language in order to confirm the creative power of the individual and the liberation of society, but also in the formulation of dissident strategies for organizing artists, exhibiting the results of their work, as well as interacting with the public.

The artists' manifestos and impulses found ideological and psychological correspondence in anarcho-individualism, anarcho-communism, anarcho-syndicalism, and in the libertarian press. Despite the fact that such a relationship was obscured by fascism and Bolshevism, to which most of the avant-garde artists expressed belonging, being motivated, in the most paradoxical way, by an "anarchist mentality"[143], the libertarian worldview still circulated in the *spirit of modernity*. This is evidenced by the perception of anarchist ideology in the space of modernism in different countries, which were the epicenters of the anarchist movements of that time. It is worth considering the Mexican context.

Mexico was also a "neuralgic" territory for Latin American and world anarchism. Historian Shelley Streeby provides a panorama of the organic relationship between Mexican and North American revolutionary movements at the turn of the century. The author highlights the visual culture around the Haymarket Riot and the Porfiriato. In the first case, the author takes into account the aspirations of Lucy Parson and José Martí to restore the historic role of the Chicago Martyrs. In the second case, the book "Barbarous Mexico" is analyzed as an iconographic source for the *American magazine* newspaper in the USA, as well as for the anarchist newspaper *Regeneración* in Mexico[144]. Moreover, the author restores the names of some artists who worked in these publications: Marius de Zayas, Ludovico Caminita, and Nicolás Reveles. Following the same path, Rosalía Romero examines the problem of "the influence of anarchism on the development of modernist art in Mexico and America (USA)", paying special attention to its most important representatives: the anarchist Ricardo Flores Magón and the avant-garde artist Dr.

---

[141] Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch.

[142] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. P. 97.

[143] Ibid. P. 99.

[144] Shelley S. Radical Sensations: World Movements, Violence, and Visual Culture. Durham/London: Duke university Press, 2013.

Atl (Gerardo Murillo)[145]. Despite the fact that both approaches were formulated within the framework of the English-speaking academy, it is necessary to highlight the work "100 years of Ricardo Flores Magón. Iconography of Magonism"[146] (2022) by historian Rafael Hernández, who reconstructs the visual culture of local anarchism, paying special attention to graphics and muralism.

The publications listed above testify to the decisive role of periodicals in the formation of a common space in which it was possible to merge anarchist politics and modernist aesthetics. This specificity has not gone unnoticed in modern art history studies. A case in point is the special issue entitled "Anarchist Modernism in Print"[147] (2013) in the *Journal of Modern Periodical Studies*, which brought together a number of researchers who have made significant contributions to the study of this topic. Among the materials of this issue, we can highlight articles by N. A. Guryanova ("Revolution Is Creativity: Some Aspects of Moscow Anarchist Periodicals in the Context of Avant-Garde Aesthetics (1917–1918)"), Kathy Ferguson ("Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in *Mother Earth*"), P. Leighten ("The World Turned Upside Down: Modernism and Anarchist Strategies of Inversion in *L'Assiette Au Beurre*"), and Mark Antliff ("Contagious Joy: Anarchism, Censorship and the Reception of Jacob Epstein's *Tomb of Oscar Wilde*, c. 1913"). In this issue, the authors reflect on French, North American, and Russian contexts of anarchist serial periodicals. However, only K. Ferguson and P. Leighten consider the graphic art of the anarchist periodicals. Both authors pay primary attention to the problem of graphics of the anarchist periodicals at the turn of the century as an object of study in contemporary art history studies.

1.3. The Main Problems in the Study of the Graphic Art of the Anarchist Periodicals in Contemporary Art History Studies

In her doctoral dissertation "French Magazine Graphics of the Late 19th – early 20th Century (Stages of Development, Typology, Genres, and Styles)" art historian E. V. Klyushina discusses the "typological diversification of the French press"[148] in the Fin de Siècle, which facilitated not only the search for new artistic genres, but also the emergence of new types of magazines: "entertainment and

[145] Rosalía R. Anarchism and Visual Culture in Greater Mexico, 1910-1950: Thesis dissertation. Durham, 2019.

[146] Hernández R. A 100 años Ricardo Flores Magón. Iconografía del magonismo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2022.

[147] Leighten L., Ferguson K., Antliff M., Papanikolas Th., Gurianova N., Gifford J. Anarchist Modernism in Print // Journal of Modern Periodical Studies / ed. A. Antliff. 2013. Vol. 4, No. 2. P. 133-300.

[148] Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century. P. 3.

humorous", "literary and artistic", as well as "political and satirical"[149]. The author focuses her attention on the study of the political-satirical magazine *L'Assiette au beurre*, opening the panorama for more radical anarchist publications in the example of *Le Temps nouveaux* and *Le Père Peinard*. The latter distances itself from *L'Assiette au beurre* and its bourgeois character, thanks to its low price, direct anti-intellectualism, and its language much closer to folk slang[150] than to high literature. At the same time, as the historian Jesse Cohn demonstrates in the book "Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011" (2015), not all anarchist press fell under the latter classification. The author draws our attention to the "softening of the sectarian political content"[151] of libertarian Spanish periodicals, which employed such titles as *Revista blanca*, *Ciencia Social*, or *Natura*, reminiscent of purely social-scientific or literary-artistic publications. In this manner, revolutionary trends were presented "as either edification or entertainment", inspiring the awakening of interest among "middle-class intellectual workers interested in cultural trends, or depoliticized manual workers seeking distraction and relaxation"[152].

Within the framework of this diversification of the anarchist press, graphic art played a key role, being not only a means of propaganda expressing anarchist demands, but also a means of educating the masses, awakening the indignation against social injustice, as well as acting as a carrier of aesthetic innovations and, accordingly, encouraging the fusion of political and artistic avant-garde. However, as will be demonstrated, most of the approaches are close to the first two moments. As J. Cohn rightly points out in his article "Breaking the Frame: Anarchist Comics and Visual Culture" (2007), the political-satirical caricature of anarchist periodicals operates as the "methods of antiauthoritarian insubordination", reflecting "anarcho-syndicalist strategies of sabotage" against the authority of the "tradition", the "boss", the "chef d'oeuvre", etc.[153] Caricature as sabotage, the author argues, provokes "moments of self-consciousness in the form of an uncomfortable laughter" in opposition to the "narcissistic procedures of the culture industry" within capitalism[154]. At the same time, the interest in studying the graphics of the anarchist magazine culture of the turn of the century is a relatively new phenomenon in historiography on the problems of the interrelations of anarchism and art. In the same article, J. Cohn highlights the low degree of development in the study of graphic art in the context of

---

[149] Ibid. P. 275-278.

[150] See Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire // Propos d'étymologie sociale. Tome 1: Des mots sur la grève. Lyon: ENS Éditions, 2002. P. 237-252.

[151] Cohn J. Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011. Oakland: AK press, 2014. n.p.

[152] Ibid. n. p.

[153] Cohn J. Breaking the Frame: Anarchist Comics and Visual Culture [Electronic source] // Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique. 2007. Vol. 6, No. 2. n. p. Available at: http://hdl.handle.net/10222/47735 (Accessed: 12.01.2021).

[154] Ibid.

"organized anti-authoritarian movements against capitalism" in light of anarchism. The author singles out only P. Leighten's article "Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art", 1995)[155].

Analyzing historiography, one obtains clear evidence of the growing interest over the past two decades in the study of the graphics of the anarchist print culture at the turn of the century, considered as a separate phenomenon that contributes to the formation and expression of radical politics and aesthetics. The graphics of anarchist visual culture have become the object of research for authors such as Anne-Marie Bouchard ("Depicting a Dying Society: The Aesthetic and Ideological Culture of the Illustrated Anarchist Press in France, 1880-1914", 2009)[156], Erick Buelinckx ("Anarchist Approach to the History of Art. The Case of Albert Daenens, 1883-1952", 2010-11)[157], Lidia Moroziuk ("Social Revolution, Migration, and Anarchist Graphics", 2010)[158], Juan Sago ("Art and Politics. Engraving and Political Commitment in an Anarchist Journal: *Nervio*", 2012)[159], Perla Navarro ("The Use of Satire in the Mexican Anarchist Press of the Revolutionary Period. *Regeneración*, 1910-1918", 2012)[160], Kathy Ferguson ("Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in *Mother Earth*", 2013)[161], João Mateus ("Art and Anarchism in the Newspaper *A Plebe*, 1917", 2015)[162], Maitê Peixoto ("Figurative Identities in Working Culture: Sharing Visual Experiences and Building a Working Class Identity through the Creation of Images Associated with the Workers' and Trade Union Press in Brazil, 1910-1935",

---

[155] Leighten P. Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art // Modernism/modernity. 1995. Vol. 2, No. 2. P. 17-47. See also Leighten P. The World Turned Upside Down: Modernism and Anarchist Strategies of Inversion in L'assiette au beurre // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4. No. 2. P. 133-170.

[156] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante.

[157] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952): Stageeindwerk, Departement Documentatie. Brussel, 2010-2011.

[158] 1) Moroziuk L. Revolución Social, migración y gráfica anarquista contestataria. Actores sociales y representaciones en sus relaciones adversativas con las instituciones, legislaciones y símbolos del establishment (1879-1945) // IV Congreso de la Asoc. Latinoamericana de Población, ALAP. La Habana, 2010. n.p.; 2) Moroziuk L. Inmigración e ideología anarquista. Protesta agitativa contrainstitucional y gráfica contestataria (1879-1940) // VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. 2007. n.p.

[159] Sago J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica –artes– letras (1931-1936) [Electronic source]. 2012. P. 4-5. Available at: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_05/sago_mesa_5.pdf. (Accessed: 10.09.2021).

[160] Navarro P. Los usos de la sátira en la prensa anarquista mexicana del periodo revolucionario. Regeneración 1910-1918 [Electronic source] // Pacarina del Sur. 2012. No. 11. n. p. Available at: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=425&catid=3[/div2] (Accessed: 12.01.2021).

[161] Ferguson K. Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in Mother Earth // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. No. 2. P. 171-194.

[162] Mateus J. Arte e Anarquismo no periódico A Plebe (1917) // Rev. Hist. UEG – Anápolis. 2014. Vol. 3, No. 1. P. 163-182.

2016)[163], Carolina Poletto ("Subversive Imagination Around the World: Images, Poems, and Stories About Protests in the Anarchist and Anticlerical Press. Spain, Argentina, and Brazil, 1897-1936", 2017)[164], J. Godard-Davant ("Thinking About the Relationship of Porteño Anarchism to Art, Through the Illustration of the Libertarian Press, at the Turn of the 20th Century", 2017)[165], Fernanda de la Rosa ("The Meaning and Use of the Image. Argentine Anarchist Illustrations, 1900-1930", 2019)[166], Andrés Antebi, Pablo González, Teresa Ferré, Roger Adam ("Anarchist Graphics. Photography and Social Revolution, 1936-1939", 2020)[167], Paco Madrid, Ignacio Soriano, Jaume Capdevila (Kap), Albert Domènech, T. Ferré, Carles Hernando, Santi Barjau ("Anarchist Graphics. Utopia and Ink, 1936-1939", 2020)[168], and Andrea Núñez ("The Image in the Argentine Anarchist Press. Analysis of the Supplement to *La Protesta* (1908-1909)", 2021)[169].

Moreover, it is impossible not to name four fundamental works published in the second half of the 20th century: "Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I"[170] (1960) by Robert and Eugenia Herbert, "The Red Gaze: Aesthetics and Art of Spanish Anarchism, 1880-1913" (1988)[171] by L. Litvak, "*Les Temps nouveaux* 1895-1914: Anarchist Weekly and Propaganda by

---

[163] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935): Tese de doutorado de História das Sociedades Ibéricas e Americanas. Porto Alegre, 2016.

[164] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo: imagens, poesias e contos de protesto na imprensa anarquista e anticlerical (Espanha, Argentina e Brasil, 1897-1936): Tese de doutorado de História. São Leopoldo, 2017.

[165] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art, à travers l'illustration de presse libertaire, au tournant du XIX-XXe siècle: Thèse de master. Lyon, 2017.

[166] De la Rosa F. Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930 [Electronic source] // XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. 2019. s.p. Available at: https://cdsa.aacademica.org/000-040/147.pdf (Accessed: 11.02.2022).

[167] Antebi A., González P., Ferré T., Adam R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social,1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020.

[168] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020.

[169] Núñez A. La imagen en la prensa anarquista argentina. Análisis del Suplemento La Protesta (1908-1909): Tesis de grado de Historia de las Artes. Buenos Aires, 2021.

[170] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 472-482.

[171] Litvak L. La Mirada Roja. See also Litvak L. Musa Libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Antoni Bosch, 1981.

Image»[172] (1987) by A. Dardel, and "*Haro!* A Belgian Avant-Garde Journal, 1913-1928»[173] (1995) by Daniel Lefebvre and Véronique Waterlot-Jottrand. The last two publications were prepared for printing and published as part of the graphic art exhibitions devoted to *Le Temps nouveaux* and *Haro!*.

Considering the previous list of authors, two tendencies can be distinguished in the study of the graphics of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century. On the one hand, the emergence of two types of approach to the analysis of graphics, from the point of view of its local and transnational dimensions. On the other hand, the formation of an iconographic canon that limits the analysis of graphics, which, in turn, prevents to a large extent the consideration of the graphic art of anarchist periodicals in connection with the genre and stylistic innovations of modernism.

1.3.1. Local and Transnational Approaches: The Problem of Migration

The first tendency includes two moments. On the one hand, the study of graphics within the framework of local anarchism as a sort of closed unity; on the other, the study of graphics through the prism of the transnational panorama of anarchism. The emphasis on the local context is noted in the works of J. Godard-Davant, J. Sago, L. Moroziuk, A. Núñez, and F. de la Rosa (Argentina), P. Navarro (Mexico), K. Ferguson (USA), R. and E. Herbert, A. Dardel, P. Leighten (France), J. Mateus (Brazil), A. Antebi, P. González, T. Ferré, R. Adam, P. Madrid, I. Soriano, J. Capdevila (Kap), A. Domènech, T. Ferré, C. Hernando, S. Barjau, and L. Litvak (Spain), E. Buelinckx, D. Lefebvre, and V. Waterlot-Jottrand (Belgium). The consideration of the graphic art of the anarchist periodicals in an international space can be found in the researches of A.-M. Bouchard, M. Peixoto, and C. Poletto, as well as in J. Cohn and A. Antliff's investigations. We will focus on the second moment.

As for A. Antliff's investigation, it is necessary to highlight the chapter "Hippolyte Havel and the Artists of *Revolt*"[174], devoted to the reconstruction of the editorial project of the anarchist Hippolyte Havel, in the aspect of which the author examines the processes of migration and appropriation of not only graphic material, but also symbols (French cock) borrowed from such European periodicals as *L'Assiette au beurre*, *La Voix du Peuple*, and *Almanach du Père Peinard*. Against this background, the author highlights J.-F. Grandjouan's work, reproduced in both *Revolutionary Almanac* and *Mother Earth*. In the chapter "Cultural exchanges, internationalism, and universalism" A.-M. Bouchard sheds

[172] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[173] Haro! Une revue belge d'avant-garde, 1913-1928/ ed. D. Lefebre, V. Waterlot-Jottrand. Mons: Éditions du Renard Découvert, 1995.

[174] Antliff A. Hippolyte Havel and the Artists of *Revolt* // Anarchist Modernism. P. 95-122.

light on the conception of "modular iconography"[175], with which it is possible to identify the facts of migration and borrowing of graphic material in the process of its interchange between European and North American periodicals. Additionally, the author analyzes the strategies of "translation" and "appropriation" as means to achieve the internationalization of graphic images, including symbols, allegories, and portraits. Similarly to the two previous authors, in his PhD thesis "Figurative Identities in Working Culture" (2016) M. Peixoto researches the impact of the "French models"[176] not only on the general publishing activity in Brazil in the first half of the 20th century, but also the formation of iconographic directions in the graphics of Brazilian workers' press, highlighting the migration and adaptation of French masters' graphic images in the local anarchist and communist contexts. Common to all three authors is the exploration of the local anarchist movements (USA, France, and Brazil, respectively) as components of a single international ideological stream, united under the sign of migration.

At this stage we are naturally inclined to consider the formation of a common anarchist culture within a transnational context. In their multidisciplinary analyzes, historians J. Cohn ("Underground Passages", 2015) and C. Poletto ("Subversive Imagination Around the World", 2017) offer the most complete panorama on the formation and development of this cross-border space, by expanding the territorial framework of their researches to international panorama, including at the same time different European and American countries. The first author develops a cartography of the anarchist worldview from the middle of the 19th century to the present day. He connects different fields of cultural production, namely music, theater, novelistic, poetry, cinema, and fine arts, shedding light on an authentic decentralized spirit common to Italy, Brazil, the USA, Argentina, France, Uruguay, Mexico, and Spain. The second author highlights the general features of the Argentine, Brazilian, and Spanish anarchist spaces between 1897 and 1936 in light of anarchist and anticlerical periodicals. The author pays special attention to poetry, literary stories, and graphic art, on the basis of which she reconstructs the processes of migration and borrowing of certain images and motifs associated with anticlerical themes and with the presentation of the events of May 1st, using the example of the images of the "liberator" (female figure), the "sun", the "flag", the "giant", and the "oppressor".

It is impossible not to remember the "transnational turn"[177] in migration studies, contributing to the flourishing of historical works devoted to the study of anarchism as a transcontinental phenomenon in the last two decades. We can mention the following works: "The Continental Project of Argentine

[175] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 243.

[176] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 118.

[177] Methodologies on the Move: The Transnational Turn in Empirical Migration Research / ed. A. Amelina, Th. Faist, D. Nergiz. New York: Routledge, 2013.

Anarchism: Results and Methods of Cross-Border Propaganda, 1920-1930"[178] by María Martínez (2014), "Transnational Radicals: Italian Anarchists in Canada and the U.S., 1915-1940"[179] by Travis Tomchuk (2015), "Anarchist Immigrants in Spain and Argentina"[180] by James Baer (2015), "Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America"[181] by K. Zimmer (2015), "It takes more than a village!: Transnational travels of Spanish anarchism in Argentina and Cuba"[182] by Martha Ackelsberg (2016), "In Defiance of Boundaries: Anarchism in Latin American History"[183] by Geoffroy de Laforcade and Kirwin Shaffer (2015), and "Anarchism and Transnational Networks in North and South America"[184] by Pietro Di Paola (2018). Following the same path, the well-known historian of anarchism Juan Suriano examines the emergence of a "synthesis" between foreign and local anarchism in the aspect of the social composition of the working Argentine mass, leading to a "symbolic structure" based on the "re-signification of elements received from European social and political movements"[185]. Such a cross-border approach is a valuable methodological and analytical model for the analysis of a decentralized ideology, in which the boundaries between "center" and "periphery" are blurred. As Steven J. Hirsch and Lucien Van Der Walt point out, "anarchism was not a West European doctrine that diffused outwards, perfectly formed, to a passive "periphery". Rather, the movement emerged *simultaneously and transnationally*, created by interlinked activists on three continents—a pattern of interconnection, exchange and sharing, rooted in "informal internationalism""[186].

---

[178] Martínez M. El proyecto continental del anarquismo argentino: resultados y usos de una propaganda transfronteriza (1920-1930) // Ayer: revista de historia contemporánea. 2014. Vol. 94, No. 2. P. 71-95.

[179] Tomchuk T. Transnational Radicals: Italian Anarchists in Canada and the U.S., 1915-1940. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015.

[180] Baer J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

[181] Zimmer K. Immigrants Against the State.

[182] Ackelsberg M. It takes more than a village!: Transnational travels of Spanish anarchism in Argentina and Cuba // International Journal of Iberian Studies. 2016. Vol. 29, No. 3. P. 205–223.

[183] Matthew E., Shaffer K., Rosenthal A., Baer J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries: Anarchism in Latin American History / ed. G. de Laforcade, K. Shaffer. Florida: University Press of Florida, 2015.

[184] Di Paola P. Anarchism and Transnational Networks in North and South America // Labour/Le Travail. 2018. Vol. 81. P. 245-264.

[185] Suriano J. Paradoxes of Utopia: Anarchist Culture and Politics in Buenos Aires, 1890-1910 / tr. Ch. Morse. Oakland: AK Press, 2010. P. 207.

[186] Hirsch, L., Van der Walt, S. Rethinking Anarchism and Syndicalism: the colonial and postcolonial experience, 1870–1940 // Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870–1940 / ed. S. Hirsch, L. Van der Walt. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010. P. liv.

This first tendency sheds light on the possibility and the need to explore the graphic art of the anarchist print culture of the turn of the century against the backdrop of a transatlantic panorama that takes into account migration as a driving force of the development of a common visual culture. The above-mentioned publications testify that the migration of anarchists, periodicals, books, and images constitutes as one of the main problems in modern historiography on the topic. At the same time, we are faced with a little research problem in modern art history studies, in which two gaps are identified. On the one hand, there are no categories that can be used to characterize different types of migration of images in the context of anarchist periodicals. On the other hand, there is no reconstruction of such a key phenomenon as the emergence of a transatlantic modernism in the anarchist magazine culture of Argentina and Belgium. We have made an attempt to fill both gaps in the second chapter of this thesis on the basis of three still unexplored "case studies" (themes and works): 1) the lithograph "Meat Market" (1906) by J.-F. Grandjouan, its drift and transformations in the anarchist European and Argentine space during the first half of the 20th century, as well as in the Colombian context of the beginning of the 21st century; 2) the reception of the "Album of Lithographs" (1896-1903), edited by *Les Temps nouveaux*, in Argentine anarchist press; 3) the assimilation of the creativity of Belgian masters F. Masereel and A. Daenens by local Argentine graphic artists A. Ballester and V. Rebuffo.

1.3.2. Beyond the Iconographic Canon: The Images of the Anarchist, the Crowd, and the Barricade in the Graphic Art of the Anarchist Periodicals[187]

The second tendency consists in the process of consolidation of an iconographic canon in the historiography on our research topic, which operates on the basis of such images as the "worker", the "vagabond", the "sun", the "liberator" (female figure), the "oppressed", the "oppressor" or the "enemies of the people", and the "portrait of the anarchist", as well as the conceptions of "justice", "liberty", and "anarchy". As it will be demonstrated, this canon to a large extend avoids the analysis of the graphics of the anarchist periodicals in light of modernist aesthetics, due to the fact that it relies on the narrow semantics of the direct political message of lithographs, woodcuts, etchings, linocuts, photographs, collages, charcoals, and gouaches that integrate the anarchist visual culture at the turn of the 20th century.

By analyzing this canon, we must refer to R. and E. Herbert's publications, in which they distinguish three groups of works, based on 1) the romanticization of "agrarian subjects", 2) the rejection

[187] This sub-paragraph is based on the materials of a published article by the author of this thesis (Velásquez Sabogal P. The Problem of Classification of the Graphic Art of the Anarchist Periodicals at the Turn of the 20th century // Culture and Art. 2022. No. 6. P. 62-74), expanding the analysis of the problems, authors, and images previously considered.

of the "urban industrialization of life"[188], and 3) the "utopian visions of the future anarchist state"[189]. Taking into account the illustrations made for anarchist serial publications (*Les Temps nouveaux*, *Le Pére Peinard*, and *La Sociale*) by such artists, related to impressionism and neoimpressionism, as Camille Pissarro, P. Signac, Maximilien Luce, Henri-Gabriel Ibels, Th.-A. Steinlen, Théo van Rysselberghe, Henri Cross, Lucien Pissarro, both authors identify two main images. First, the image of the "peasant", inspired by G. Courbet and Jean-François Millet, which was represented "always at work" as a "tribute to their healthy, if burdened, existence"[190]. Second, the image of the "urban worker" as an incarnation of the alienated labor[191]. In its turn, the image of the "stevedore" is located in the transit between pre-industrial mentality of the 19th century and the sudden industrialization of the 20th century, in which context the artists paid special attention to the "industrial suburbs"[192], including a range of images of the working environment.

The third category includes views of "peasants at work", "gay fishermen", "dancing nymphs", and other themes, resembling "idyllic landscapes"[193] with an imagined harmonious anarchist future. The conflict between the representation of urban, agrarian, and bucolic landscape points out a constant tension in the anarchist worldview of the turn of the century, which can be revealed in the example of the confrontation between the nature and the civilization, as well as the culture and the state[194]. This confrontation expresses the search for the human condition before the emergence of social structures.

A. Dardel followed the same path. Analyzing the evolution of the graphic art in *Les Temps nouveaux*, she suggests three groups of images: 1) images that express the "spirit of revolt", 2) images of "social inequality", and 3) images that refer to "specific epochs (Past, present of future)"[195]. The first group includes the images of the "destroyer" and the "arsonist"[196], which attributes use to be the pickaxe, the axe, the scythe, and the shovel, as well as the fire and the torch. Among the graphic works that the author considers in relation to the first group, stands out P. Signac's lithograph "The Destroyers" ("Les Démolisseurs", 1896) (ill. 179), since it constitutes a sort of symbol of the worker that revolts against capitalism for the sake of a new world, and at the same time it combines the images of the urban worker

[188] Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism. P. 478.

[189] Ibid. P. 480.

[190] Ibid.

[191] Ibid. P. 478.

[192] Ibid.

[193] Ibid. P. 480.

[194] See Weir D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism.

[195] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 25.

[196] Ibid. P. 25.

and the destroyer. A.-M. Bouchard also reflects on this problem[197]. In the second group the author includes two images, with which the artists identify the victims of social injustice. On the one hand, the image of the "vagabond", that in its turn groups a number of characters of that epoch, namely "the immigrant, the bohemian, the mountebank, the beggar and the bandit, the blind and the crippled, the street musicians, the small traders, and the peddlers"[198]. According to J. Hutton, the image of the "vagabond" is an authentic "anarchist icon", due to the fact that it represents a "nonconformist hero" and, simultaneously, a "prototypical social victim"[199]. In the case of the representations of rural figures and the image of the vagabond, the authors pay special attention to Pissarro's illustrations (father and son) (ill. 10).

On the other hand, A. Dardel highlights the image of the "worker" that merges the following figures: "the peasant, the miner, the weaver, the glazier, the docker, and the barge hauler"[200]. L. Litvak also reflects on the image of the peasant, which apparition in Spanish anarchist press corresponds to the representation of "idealized and eternal peasants" in "moral landscapes of biblical grandeur", conceived as the prefiguration of the anarchist rural arcadia[201]. As indicated by C. Poletto, the image of the "worker" incarnates in the image of the "future giant", which acts as a symbol of the union of workers and the proletariat's rebelling force[202]. In accordance with the author, the image of the worker as a giant has its roots in Jacques-Louis David's representation of Heracles (1793)[203]. The problem of the mythologization of the image of the "worker-anarchist" is considered in this thesis, shedding light on its relation with other figures of Ancient Greek mythology. Following A. Dardel and L. Litvak, the iconographic sources of these images in anarchist visual culture can be found throughout the history of art in the creativity of the following masters: Francisco de Goya, Eugène Delacroix, Honoré Daumier, G. Courbet, J.-F. Millet, as well as Rembrandt, Jacques Callot, Hieronymus Bosch, Hans Holbein, Lucas Cranach, Pieter Bruegel, William Hogarth, Thomas Rowlandson, and Théodore Géricault. All the above-mentioned images also underline some contradictions existing between the ideal agrarian past and the decadent industrial future, which becomes clearer in the third group, proposed by A. Dardel.

Relative to the third group, the author highlights three moments. Firstly, the journalistic interest in domestic and foreign events, characteristic of classical anarchism. C. Poletto and A. Núñez also write

---

[197] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 146-7.

[198] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 31.

[199] Hutton J. 'Les Prolos Vagabondent': Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur // The Art Bulletin. 1990. Vol. 72, No. 2. P. 296.

[200] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 32.

[201] Litvak L. La Mirada Roja. P. 70-71.

[202] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 412.

[203] Ibid. P. 413.

about this in the example of the visual culture around the events of May 1st[204]. Secondly, the memories of past revolutionary projects, such as the Paris Commune. Thirdly, the desire for a "new world", the characteristic attribute of which is the "rising sun", accompanied by the words: "justice" and "anarchy"[205]. One of the most discussed works in this regard is P. Signac's painting "In the Time of Harmony: The Golden Age Has Not Passed, It Is Still to Come" (1894–1895), interpreted as the prefiguration of a new era by A. Dardel and A.-M. Bouchard. In the same vein, L. Litvak mentions the "sunrise" as a symbol of "social destination" and "redemption of humanity", surrounded by the words "Freedom", "Truth", "Seed", and "Free love"[206]. Likewise, based on F. Kupka's lithograph (ill. 11) C. Poletto affirms that in anarchist worldview the "sun" not only announces a "positive future"[207], "a new era: an era of hope and light, which confronts the darkness and desolation of an unjust past", but also includes the idea of the "catastrophe", developed between "regeneration" and "destruction"[208].

Among the images that materialize anarchist utopia stands out the image of the "liberator" (female figure), closely related to the "Marianne". A. Dardel interprets this image as an allegory of justice, liberty, and anarchy, which attributes use to be the torch, the broken chains, the black or red flags, the olive branch, and the Phrygian cap, and whose roots go back to the tradition of French Revolution and further to ancient Greece[209]. The figure of the "liberator", as noted by the author, is usually represented completely naked or dressed in a tunic, but with bare breasts, and raising one or both hands with which she holds a torch, weapons, or various working tools. C. Poletto extensively discusses the problem of the spread of the "liberator's" image in Brazilian, Argentine, and Spanish contexts, where the interpretation of this image develops in the frame of the representation and commemoration of the events of May 1st. The author ratifies previous interpretation of this image as an allegory of "freedom, justice, social revolution, and anarchy"[210], and complements it by underlining its relation with Christian iconography. Also in this context, historian Morna O'Neill analyzes the iconography of above-

---

[204] 1) Poletto C. Único dia, contornos múltiplos: rememorações do 1° de Maio e a construçao de um imaginário combativo // A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 325-444; 2) Núñez A. "1° de Mayo" Día de Lucha del Proletariado Universal // La imagen en la prensa anarquista argentina. P. 25-29.

[205] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 33-34.

[206] Litvak L. La Mirada Roja. P. 73-74.

[207] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 403.

[208] Ibid. P. 403. The author bases his analysis of the image of the sun on an illustration by F. Kupka, reproduced in the anarchist publications *Tierra y Libertad*, *Francisco Ferre*r, and *A Plebe*. However, the author mistakenly associates the artist's signature with a "pseudonym", which leads to incorrect attribution. The illustration was first published in the fifth volume of the monumental work "Man and the Earth" by É. Reclus. Reclus É. L'homme et la terre. Tome V. Paris: Librairie Universelle, 1908. P. 227.

[209] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 36.

[210] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 343.

mentioned female allegory taking into consideration the engraving "The Anarchists of Chicago" (1894)[211] by Walter Crane in the framework of European and North-American periodicals. The image of the "liberator" is closely related to the image of the "flag". C. Poletto writes about this by taking into account the red and the red-and-black flags. Following J. Suriano's research, the author considers the anarchist flag as a "sign of integration and victory, identification, recognition, and self-affirmation"[212], closely associated with violence and pacifism. Among the graphic representations of the image of the "liberator" it is mandatory to highlight Th.-A. Steinlen's engravings (ill. 57 and 71). The fourth chapter of this thesis provides an updated interpretation of the image of the flag in light of the mythology of the crowd and the emergence of avant-garde aesthetics.

One of the most widespread themes in anarchist magazine culture is the representation of the "oppressed" and the "oppressors". L. Litvak analyzes the thematic and stylistic dimension of these images, identifying two tendencies. First, the theme of the "enemies of the people", namely "the bourgeois or capitalist, the military, and the priest"[213], which representations correspond to a series of prototypical physiognomies inspired, to a large extent, by J. K. Lavater and F. J. Gall's proto-morphopsychological theories, according to which the external appearance reflects the mental and moral decomposition of the subject. Moreover, the "enemies of the people" acquire an allegorical dimension as "fantastic creatures", interpreted by the author (remembering the symbolic function of medieval gargoyles) as a means to "expulse the demons"[214] from anarchist society (ill. 12). C. Poletto also approaches to this theme, paying special attention to the image of the "priest" in anticlerical anarchist press (ill. 13). Similarly, she brings to the fore the animalization and the satire as strategies employed by anarchists to represent the *sins* of the religious figures, as well as their pernicious influence on society. In addition, the author examines the representation of the persecution of the "enemies of the people" by "proletarian crowd"[215] in the newspapers *A Plebe* and *A Lanterna*. In the fourth chapter of this thesis, such problem will be explored in detailed considering the image of the "black crowd". It is impossible not to mention J. Godard-Davant's analysis of the establishment of archetypes for the depiction of the representatives of law and order in the context of *La Antorcha* newspaper, in which the author underlines the denunciation of the North-American imperialist project[216]. In Argentine context, F. de la Rosa

[211] O'Neill M. Cartoons for the Cause? Walter Crane's The Anarchists of Chicago // Art History. 2015. Vol. 38, No. 1. P. 106-137.

[212] Cited in Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 381.

[213] Litvak L. La Mirada Roja. P. 62.

[214] Ibid. P. 74.

[215] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 425-6.

[216] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 177-183.

continues the discussion about the archetype of the "enemy of the people", ratifying the aforementioned iconographic features of this image[217].

Second, in her research L. Litvak elucidates in the frame of the theme of the "oppressed" a number of figures, namely "the poor man, the old man, the child, the woman, the cripple, the sick"[218], which correspond to those images identified by A. Dardel and R. and E. Herbert. F. de la Rosa also writes about the representation of the "oppressed", grounding her analysis on females figures with a special emphasis on the image of the prostitute, as well as on the identification of Jesus Christ with the anarchist and the people. In this thesis' third chapter, the last point is analyzed in detail. The image of the "woman" as a victim of capitalism is also J. Godard-Davant's subject of research. The novelty introduced by L. Litvak is the identification of one of the strategies of visual propaganda. We are talking about the use of "contrasts"[219], enabling an effective comparison between the life of the rich people and the life of the poor people, the bourgeoise and the worker. This strategy is a moral lesson that elucidates who is good and who is bad, and shows scenes in which, "on the one hand, orgies, slovenliness, vices, parasitism are presented. On the other hand, poverty, slavery, hunger, exhausting labor"[220]. A case in point of this strategy can be found in the June 22, 1912 issue of *Brazo y Cerebro* (ill. 14).

Undoubtedly, the portrait of theorists, heroes, and martyrs of classical anarchism, belonging to both local and international contexts, is one of the most popular research topics in the analyzed scientific literature. A.-M. Bouchard, C. Poletto, J. Godard-Davant, and A. Núñez make a special emphasis on this problem. According to the first author, the portrait of anarchists was "the first solution anarchists found in satisfying their need for propaganda by image"[221], whose roots go back to the events and memories of the Paris Commune and its representatives, clearly evidenced in the case of Louise Michel's portrait. The authors also point out the symbolic potential of such realistic representations for the transmission of an "individual experience", in contrast with the generalized message of the allegories,[222] contributing to the "identification"[223] of the viewer with the revolutionary model of the portrayed. The authors agree that, like the previous images, the portraits of anarchists stimulate the formation of a common visual culture closely related to the events of May 1st and the mythologization of the "Chicago Martyrs" (ill. 15). Undoubtably the realistic portraits of anarchists are not able to embody all the values inherent in the

[217] De la Rosa F. Significado y uso de la imagen.

[218] Litvak L. La Mirada Roja. P. 64-65.

[219] Ibid. P. 75.

[220] Ibid. P. 74-76.

[221] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 63.

[222] Poletto C. A imaginação subversiva ao redor do mundo. P. 361.

[223] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 94.

visual interpretation of the image of the "anarchist", limiting it to the events and personalities of the turn of the 20th century.

The aforementioned images introduce us with a particular iconography, characteristic not of one particular context, but of an international symbolic space, on the basis of which a common historical tradition of anarchism is established, in opposition to the historical tradition of the state. J. Suriano considers this problem in the chapter "Anarchist Rites and Symbols"[224], by identifying in the frame of Argentine anarchist space several symbols and rituals of European anarchists, such as the red flag, the liberator, the sun, the hero, the martyr, the events of May 1st, funeral rites, anarchist almanacs, and others. The relevance of these images in the cultural, artistic, and socio-political space of the current century, was ratified in 2020 at the exhibition "Burning Cities. Art, Labor, Insurrection, 1870-1914"[225] ("Les Villes Ardentes. Art, travail, révolte. 1870 –1914") at the Musée des Beaux-Arts de Caen. In this exhibition the curators reconstruct the panorama of the art of social criticism of the impressionists, neoimpressionists, and naturalists, devoted to various aspects of social and working life from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century in France. Naturally, graphic art occupies an important place in this exhibition, where stand out J.-F. Grandjouan, F. Kupka, P. Signac, Th.-A. Steinlen, B. Naudin, and Maurice Radiguet's graphic works for *L'Assiette au beurre* and *Le Chambard socialiste*.

Undoubtedly, the peculiarities of the representation of the images of the "worker", the "vagabond", the "sun", the "liberator", the "oppressed", the "oppressors", and the "portrait of the anarchist", as well as of concepts such as "justice", "freedom", and "anarchy", are a recurring problem in the study of the graphics of the anarchist periodicals, to which many authors have devoted complete and well-argued analyses. The historical and iconographic features of these images and conceptions do not occupy an important place in this thesis. On the contrary, iconographic trends that have not yet been investigated in the aspect of the image of the anarchist and the concept of violence are identified. The second one is analyzed on the basis of the interpretation of the images of the crowd and the barricade.

Despite the existence of these approaches, we are surprised by the absence in historiography of an analysis of the main iconographic trends in the interpretation of the image of the anarchist, which is limited to the image of the "worker-anarchist" and the realistic portraits of key figures of classical anarchism.

The anarchist as a theme for illustration in revolutionary and antirevolutionary press at the turn of the century opens a wide iconographic panorama. In this panorama art historian faces an eclectic worldview, including references to ancient Greek culture, medieval images, psychiatric theories, as well

[224] Suriano J. Anarchist Rites and Symbols // Paradoxes of Utopia. P. 201-224.

[225] The exhibition is available at the following link: https://mba.caen.fr/exposition/les-villes-ardentes (Accessed: 20.01.2020).

as cosmic, religious, and mystical sources. This eclectic visual panorama realized and expressed exclusively in the image of the anarchist. The relevance of the image of the anarchist as a research topic is ratified in the investigations developed by historians Nathaniel Hong[226], D. I. Ivanov[227], Caroline Granier[228], Yu. V. Frolov[229], E. A. Vradiy[230], and Greg Shaya[231], who focus on the reconstruction of the negative interpretation of the image of the anarchist on the basis of verbal materials (novels, treatises, newspaper articles), missing the consolidation of visual archetypes and their iconographic features.

Relative to the conception of anarchist violence, it must be said that there is no literature devoted exclusively to the study of its representation in the example of the images of the crowd and the barricade in the frame of anarchist visual culture at the turn of the century. Existing literature focused almost exclusively on the image of the "bomb" (or the dynamite) as a material or mental phenomenon, employed as a formula that embodies violence in anarchist worldview. This subject is examined by P. McGuiness ("Mallarmé and the Poetics of Explosion", 2009)[232], Carol Hamilton ("Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics", 2002)[233], and Th. Papanikolas ("Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print, 1914–1922", 2013)[234], who emphasize anarcho-individualist conception of violence, missing anarcho-syndicalist's interpretation. In contemporary art history studies, it is mandatory to quote the seminal work "The Soul of the Crowd: Art and Social Mythology" by art historian E. A. Bobrinskaya, particularly the chapter "The Beauty and the Necessity of Violence"[235],

---

[226] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature, 1880–1903 // Critical Studies in Mass Communication. 1992. Vol. 9, No. 1. P. 110-130.

[227] Ivanov D. I. "The Dying Criminal": The Image of the Anarchist Shlioma Asnin and the Political Struggle in Petrograd, June 1917 // Historia Provinciae: Journal of Regional History. 2020. T. 4. No. 2. P. 884–928.

[228] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle // Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique. 2005. No. 96-97. P. 137-157.

[229] Frolov Yu. V. The stereotype of the "anarchist threat" and the study of Russian students in Germany at the beginning of the 20th century // Fundamental Problems of Radioelectronic Instrumentation. 2017. T. 17, No. 5. P. 1339-1342.

[230] Vradiy E. A. The Image of the Anarchist in North-American Press of the Late 19th – early 20th centuries (using the example of "The New York Times") // Naukovi praci istorichnogo fakul'tetu zaporiz'kogo nacional'nogo universitetu. 2012. No. 34. P. 201-207.

[231] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist: An Essay on the Political Imaginary in Fin-de-Siècle France // Journal of Social History. 2010. Vol. 44, No. 2. P. 521-543.

[232] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion.

[233] Hamilton C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics [Electronic source]. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. 268 p. Available at: http://d-scholarship.pitt.edu/2640/ (Accessed: 02.11.2019.).

[234] Papanikolas Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print, 1914–1922 // The Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4, No. 2. P. 226-244.

[235] Bobrinskaya E. A. The Beauty and the Necessity of Violence // The Soul of the Crowd: Art and Social Mythology. Moscow: Kuchkovo pole, 2018.

which serves as the basis for our analysis. The consideration of the images of the crowd and the barricade as formulas of anarchist violence contributes not only to the partial reconstruction of the interrelations between anarchists and avant-garde artists, but also to the restoration of the conception of violence in light of anarcho-syndicalist theory and practice.

K. Ferguson's classification to a large extent relies on already existing ground. The author focuses on three illustrations published in *Mother Earth*. The first one, made by an anonymous author, suggests a new apprehension of the theme of Adam and Eve, and alludes to the return and restoration of a lost paradise. The author introduces us to the image of "inspiration", which consists of naked bodies, broken chains, a bucolic landscape, and an optimistic greeting to the sun[236] (ill. 27). The second one, drawn by J.-F. Grandjouan exclusively for Emma Goldman's magazine, represents an allegory of Mother Earth imprisoned by capitalism, which points the weapons of the "law" at the working class. In turn, the working class is seeking to save the captive allegory (ill. 86). In this case, we are in front of an image of "insurrection"[237].

Both classification groups, proposed by K. Ferguson, are closely related to A. Dardel, J. Godard-Davant, L. Litvak, C. Poletto, R. and E. Herbert's classifications. Nonetheless, the third illustration analyzed by K. Ferguson introduces us to the "modernist" image[238]. It concerns a proto-cubist image devoted to antimilitarist denunciation made by M. Ray. The illustration, solved in archaic forms, is a game of perspectives and plans in the form of a collage, on the surface of which the spectator contemplates simultaneously the US flag, two prisoners, a military scene in which a couple of soldiers kill revolutionaries, and the image of Christ on the cross (ill. 16). Taking into account artist's subsequent creative innovations in the context of Dadaism and surrealism, the "modernist" image reminds P. Leighten's positions on the role of graphic art in the liberation of painting. As stated by K. Ferguson, "literary and artistic rebellions at the level of form, not only of content, were exploding during the period of *Mother Earth*"[239]. In this regard, historian J. Sago provides the notion of "experimental image" against the backdrop of Argentine anarchist journal *Nervio*. This image relies on the crossroads of a "clear social content" and "new avant-garde languages", expanding the range of "meanings" of the graphic image and its dialogue with the viewer[240].

The revolution at the level of form and content becomes especially illustrative some years later in the context of such Spanish anarchist publications as *Estudios*, *Orto*, *Umbral*, *Tiempos Nuevos*,

---

[236] Ferguson K. Assemblages of Anarchists. P. 178.

[237] Ibid. P. 180.

[238] Ibid. P. 184.

[239] Ibid.

[240] Sago J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista. P. 4-5.

¡Liberación!, *Esfuerzo*, *Esfuerzo*, *Mujeres Libres*, *Tierra y Libertad*, edited between 1928 and 1939. In these periodicals not only the avant-garde photomontage technique is used, but also the avant-garde aesthetics of expressionism and constructivism. The books "Anarchist Graphics. Photography and Social Revolution, 1936-1939" (2020)[241] and "Anarchist Graphics. Utopia and Ink, 1936-1939" (2020)[242] are devoted to the examination of the cultural and artistic space of anarchism in Spain. The relevance of both publications lies in the wide range of Spanish graphic artists whose lives and work are being restored, taking into account not only their role as propagandists, but also their search for stylistic innovations. It is surprising the extension of the list of masters: Ramon Acín, Alfons Vila i Franquesa, ("Shum"), Helios Gómez, Manuel Monleón, Gustau Vila i Berguedà ("Grapa"), Gustavo Cochet, Ramón Stani i Serra ("Boy"), Jaume Capdevila, Gumersindo Sainz de Morales ("Gumsay"), Luis García Gallo, Francisco Carmona Martín, José Luis Rey Vila ("Sim"), Toni Vidal, Ángel Lescarboura, Antonio García Lamolla, Baltasar Lobo, Tomás Vera Morales ("Esbelt"), Melsior Niubo i Santdiomente ("Niu"), Joaquim Cadena Portal ("KDNA"), Badia Vilató, Josep Renau, Manuel Monleón, Manuel Ballester, Antoni Campañà, Kati Horna, Pérez de Rozas, and Margaret Michaelis. From this list we consider the creativity of the following graphic artists and photographers: H. Gómez, J. L. Rey Vila ("Sim"), A. Vidal, Á. Lescarboura, B. Lobo, A. Campañà, and K. Horna.

The above-mentioned researches on Spanish anarchist context, as well the investigations by K. Ferguson, A.-M. Bouchard, J. Sago, and P. Leighten, assert in the field of the graphic art the close relation between anarchism and artistic avant-gardes, which we have already discussed in the second paragraph of this chapter considering symbolism, neoimpressionism, fauvism, Dadaism, expressionism, cubism, and futurism. At the same time, the historiography under consideration indicates that the analysis of graphics of the anarchist magazine culture at the turn of the century is largely limited to its interpretation as an illustrative, moralizing, didactic, and propaganda language, the aesthetic features of which correspond, first of all, to the principle of political orientation that focuses on graphic art as social criticism. Precisely, this orientation is evidenced by the understanding of the graphics of the anarchist periodicals stated by L. Litvak, C. Poletto, J. Godard-Davant, L. Moroziuk, A. Núñez, F. de la Rosa, P. Navarro, J. Mateus, and M. Peixoto. Although such an approach is necessary, it limits the scope of interpretations from the point of view of art history studies, since it does not enable an analysis of the graphic art of the anarchist periodicals in the frame of genre and stylistic innovations in the modernist space. In the next three chapters, emphasis is placed on the graphics of the anarchist periodicals in light of new trends in the artistic avant-garde and modernist aesthetics.

[241] Antebi A., González P., Ferré T., Adam R. Gráfica anarquista, Fotografía y revolución social, 1931-1939.

[242] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939.

As follows from the above analysis of the existing historiography on our research topic, we identify three axes necessary for updating and expanding the process of studying the graphic art of the anarchist periodicals at the turn of the century. Firstly, the possibility of restoring anarchist visual culture as a transnational phenomenon, leading to the formation of a common visual culture in which graphics occupied a primary place. Secondly, the importance of considering images and concepts that have not yet been explored in the historiography under discussion, focusing our attention on the iconographic trends in the interpretation of the image of the anarchist and on the representation of the concept of violence in the aspect of the images of the crowd and the barricade. Thirdly, the need to analyze the graphics of anarchist print culture in light of genre and stylistic trends of the artistic avant-garde and modernist aesthetics. These axes will contribute to the restoration of the historical role of anarchist graphics as an international and autonomous aesthetic phenomenon in the political, cultural, and artistic space at the turn of the 20th century.

In the next three chapters, the graphic art of anarchist periodicals is considered on the basis of the above stated axes: migration, body (the image of the anarchist), and violence, which will be analyzed within the framework of a transnational panorama and in light of the main genre and stylistic trends of the turn of the century.

CHAPTER 2. THE PROBLEM OF THE MIGRATION OF IMAGES: THE FORMATION OF A COMMON VISUAL CULTURE AND A TRANSATLANTIC MODERNISM

2.1. Introduction: The Anarchist Periodicals as a Cross-Border Medium at the Turn of the 20th Century

The massive arrival of immigrants from Europe to the American Continent at the turn of the 20th century strengthened the processes of social struggle in this region[243]. Impelled by revolutionary enthusiasm, the desire to escape from prison, imminent deportation, or the search for better living conditions than those they had in Europe, many anarchists sailed to foreign lands. The intercontinental journeys of M. A. Bakunin, Emma Goldman, Aleksander Berkman, Pietro Gori, Errico Malatesta, and others, contributed to the identification of the anarchist with the image of the migrant in Europe and the Americas. This association is ratified in the medieval figure of the "Eternal Jew". The romantic and messianic aura of this figure led to its own assimilation in society as "a metaphor for the endless persecution of the poor and oppressed", as well as to its subsequent transformation into the ancestor of "the itinerant rebel or social reformer"[244] who incites the uprising of the people.

The migration flow had a diverse social composition: nobles, aristocrats, bourgeois, workers, artisans, artists, criminals, and intellectuals who sympathized or openly identified themselves with libertarian trends. They mostly came from Spain, Italy, France, Germany, Russia, and Poland, as well as from Jewish communities that lived in isolation in such territories as the so-called "Pale of Settlement", established in the Russian Empire by the end of the 18th century[245]. In this context, Argentina and the USA stand out as countries hosting boats "loaded" with anarchist ideals, materialized not only in the minds and actions of individuals, but also in the press that traveled with them. In this aspect, three important points should be discussed.

Firstly, the foundation of international organizations and the holding of international congresses ("International Social Revolutionary Conference" in London, "Anarchist International", and a "new

[243] See 1) Cappelletti Á. Anarchism in Latin America. USA: AK Press, 2017; 2) Baer J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina; 3) Zimmer K. Immigrants Against the State; 4) Matthew E., Shaffer K., Rosenthal A., Baer J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries.

[244] Hutton J. 'Les Prolos Vagabondent': Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur. P. 297.

[245] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012. P. 7.

International Working Men's Association"[246]). Moreover, the "International Anarchist Congress" was founded in the USA in 1893[247]. In Argentine, Italians E. Malatesta and Ettore Mattei played a crucial role in the foundation of the trade union "Society of Resistance and Accommodation" in 1887, which sought to create a "Regional Argentine Federation", as well as a network for "international solidarity"[248]. As stated by historian I. Oved, the above cited trade union, together with the "Libertarian Federation of Socialist Groups", founded in 1899 with the support of the immigrants P. Gori and Gregorio Inglán Lafarga, were the antecedents of the "Argentine Workers' Federation" (FOA), founded in 1901 and renamed after 1905 as "FORA" ("Argentine Regional Workers' Federation")[249].

Secondly, the formation of a multicultural milieu in anarchist magazine culture, including multilingual publications. In the USA stand out such periodicals as *Cronaca Sovversiva*, *Freiheit*, *Brazo y Cerebro*, *Fuerza Consciente*, *Pluma Roja*, *Regeneración*. In Argentine, among many others, *Lavoriamo*, *Le Cyclone*, *La Liberté*, and *Argentinisches Tageblatt*. In their turn, *Golos truda* and *La Questione Sociale* operated in both countries. These publications, founded by revolutionaries from Germany, Spain, Russia, Colombia, Mexico, France, and Italy, reveal the transcontinental spread of ideas and images of anarchism. Historian E. Souza examines the fruitful publishing cooperation by the end of the last decade of the 19th century between the *Almanaque de La Questione Sociale* from Buenos Aires and *La Questione Sociale* from Paterson[250]. The relevance of this cooperations is clearly visible in the funds of Brazilian and Argentine periodicals of the International Institute of Social History (IISG), composed of historian M. Nettlau's archives. The recollection of materials by the historian was made possible by the "exchanges with European anarchist publications such as *Les Temps nouveaux*"[251]. These dynamics contributed to the open access to theoretical and literary sources for the public from different linguistic communities, as well as to the formation of networks for direct or indirect exchange of visual material.

Thirdly, libraries and bookstores largely formed the cross-border community of anarchism. The apogee of the development of these spaces as centers of cultural resistance occurred in Buenos Aires

[246] Zimmer K. Immigrants Against the State. P. 112.

[247] Ibid. P. 113.

[248] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. México, D.F: Siglo veintiuno editores, 1978. P. 38.

[249] Ibid. P. 99.

[250] Souza E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. El circuito editorial en la red transnacional de militancia del anarquismo // Políticas de la Memoria. 2019. No. 19. P. 189-210.

[251] Gordon E., Michael M. H., Hobart A. S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam. P. 28.

between 1898 and 1905[252]. Attention should be paid to the "Sociological Library" ("Librería Sociológica", 1894-1902) headed by Italian Fortunato Serantoni. A quarter of the imports of this library came from France, as the publishing house *Les Temps nouveaux* was one of the main suppliers of works by P. A. Kropotkin, Jean Grave, É. Reclus, Felix Vezzani, and other authors[253]. The journal, edited by the already mentioned Paris publishing house, had literary and illustrated supplements, in which artists who belonged primarily to neoimpressionism were actively involved. In the same path, at the end of the 19th century we can mention the "International Library" ("Librería Internationale"), founded by Émile Piette, around which the francophone anarchist community was grouped, providing its representatives with access to such periodicals as *La Révolte*, *Père Peinard*, and others from France, Italy, and Spain[254]. The three points listed above contributed to the iconographic migration in the anarchist magazine culture of the turn of the century. It is necessary to allocated three scientific approaches to the study of this problem.

The first one, art historian A.-M. Bouchard's investigation devoted to the illustrated anarchist press of the French Third Republic. The author elucidates the concept of "modular iconography"[255], with which to define the facts of borrowing graphic material in the process of its interchange between European and North American periodicals. The author pays attention to the interchange between the German journal *Simplicissimus* and the French publication *Almanach du Père Peinard*, as well as between the latter and the North-American newspaper *The Coming Nation*. In addition, the author develops the problem of the "universalization" of revolutionary iconography[256] by using the example of Walter Crane's woodcuts. The second one, art historian M. O'Neill's analysis of the work of the above referenced artist, in which she restores the strategies of reception and publication in European and North American periodicals of the engraving "The Anarchists of Chicago" (1894). The author discusses not only its impact on further artistic representations, but also its interaction with the political, social, and cultural context of that epoch[257]. The third one, historian M. Peixoto reveals the formation process of Brazilian working-class visual culture in socialist, communist, and anarchist periodicals (*A Plebe*, *A Lanterna*, *O Cosmopolita*, *Voz Cosmopolita*, and *A Nação*) under the influence of the graphic art of socialist and anarchist press from France[258].

---

[252] Sik M. E. La creación de bibliotecas durante el apogeo del anarquismo argentino, 1898-1905 // Historia y Espacio 14. 2018. Vol. 14, No. 51. P. 49-74.

[253] Souza E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. P. 198-206.

[254] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina.

[255] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 243.

[256] Ibid. P. 226.

[257] O'Neill M. Cartoons for the Cause? Walter Crane's The Anarchists of Chicago. P. 106-137.

[258] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho.

This chapter relies on the methodological tools of the authors already mentioned, including iconographic and stylistic analysis, consideration of the historical context, as well as archival work with sources. Moreover, our analysis requires an appeal to semiotic theory[259]. Thus, in this chapter we consider three problems, through which new perspectives on iconographic migration in anarchist print culture are provided. Special attention is paid to the formation of a common visual culture by the means of strategies of borrowing and assimilation at the crossroads of the anarchist space of Argentina, France, and Belgium. In this chapter, anarchist periodicals from Sweden, Chile, Brazil, and the USA are also included. Firstly, the problem of indirect migration is posed in light of an antimilitarist lithograph by J.-F. Grandjouan, considering its drift and transformations in anarchist publications and groups from Europe and Argentina of the early 20th century, and including its actualization in the Colombian context of the last two decades of the 21st century. Secondly, the problem of direct migration to Buenos Aires of a number of lithographs published by Parisian anarchist periodicals is studied, the analysis of which draws attention to the strategies of their borrowing and the problem of authorship. Thirdly, the problem of the migration of images between Belgium and Argentina is analyzed (on the basis of the assimilation of F. Masereel and A. Daenens' creativity by local artists A. Ballester and V. Rebuffo) as the driving force behind the formation of a transatlantic modernism.

The main graphic sources in this chapter are, on the one hand, anarchist periodicals: *La Voix du Peuple*, *La Sociale*, *Le Libertaire*, *L'Assiette au beurre*, literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux* (France), weekly and biweekly supplements to *La Protesta* (Hereinafter referred to as *La Protesta*), *La Antorcha*, *Ideas y Figuras*, *Nervio*, *Contra* (Argentina), *Ideas* (Chile), *Brand* (Sweden), *Haro!* (Belgium), *Mother Earth* (USA). On the other hand, posters, pamphlets, albums of lithographs, collections of drawings and engravings. There are no studies on this problem in Russian and Spanish-language historiography.

2.2. Indirect Migration of Images: The Drift and Transformations of the Lithograph "Meat Market" by J.-F. Grandjouan

Our search begins in Buenos Aires in the early 20th century. In contrast to such anarchist-oriented serial publications as *Ideas y Figuras*, *El Burro*, *El Azote*, *El Peludo*, and *La Protesta*, in *La Antorcha* graphic art did not play an important role. Graphics were included in special issues. Nonetheless, it is mandatory to highlight this weekly newspaper's international openness. In the first issue, the editors

[259] See Weber J. Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910) // Aisthesis. 2021. No. 69. P. 61-84.

stated the establishment of "relationships with anarchist groups throughout the world that publish newspapers, books or leaflets, in order to obtain from them printed copies of these publications" as one of their fundamental principles[260]. In this sense, the editors sought the opportunity not only to link to various "communities" that "remain isolated from the general flow of ideas due to the sharp break in their languages in relations with ours", but also to exchange "publications with small communities that find it difficult to publish their own periodicals"[261]. From the June 17, 1921 issue the input and output of printed materials was periodically registered in the section "International Exchange"[262]. This section was renamed several times, respectively, into "Received Periodicals", "New Anarchist Publications", and "Foreign Journals".

That migration flow is clearly testified in the May 1, 1927 issue devoted to political prisoners abroad. In this issue, which exceeds eight pages of ordinary publications, we find an antimilitarist anonymous text entitled "Let's Talk About Argentina: The Military Question". The anonymous author criticizes the project of "social militarization", headed by the "Argentine Patriotic League"[263], as a path to the degradation of "thousands of peoples", the emergence of dictatorial regimes, and a "local fascism"[264]. Consequently, the refusal of conscription is encouraged for the sake of the "autonomy and freedom"[265] of each person. In this case, antimilitarist propaganda is conceived not only as text, but also through visual (two illustrations) and musical means.

The first one is a satirical miniature depicting a major-dog that leads a parade of soldiers-lambs. In the distance, an indistinguishable figure waves a flag (ill. 17). The theme of the animalization of military figures, common to other revolutionary publications[266], is repeated in the second illustration (ill. 18). In this graphic, a group of young recruits of diverse bodily constitution is stripped naked. Their bodies are inspected, selected, and stamped as slaughterhouse meat by uniformed officers. Our gaze meets the piercing gaze of the first recruit. In the lower right corner, a skeleton in officer's uniform is about to make an entry in the "Military Card" ("Livret militaire"), his signature is unclear, due to poor

[260] Propósitos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 1. P. 4.

[261] Ibid. P. 4.

[262] Cange del Exterior // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 10. P. 2.

[263] The Patriotic Argentine League is an ultra-right and paramilitary armed group operating to date, consisting of "sons of good families, students, policemen, and thugs grouped around the Naval Center with the support of the State armed forces. Since its creation in 1919, in the frame of the "Tragic Week" ("Semana Trágica"), members of the League have killed demonstrators, workers, anarchists, and immigrants, especially of Russian and Jewish origin. Cappelletti Á. Anarchism in Latin America. P. 63.

[264] Hablemos de la Argentina: la cuestión militar // La Antorcha. 1927. Vol. 7, No. 237. P. 2.

[265] Ibid. P. 2.

[266] It is enough to recall the cover of the February 19, 1916 issue of *The Blast*, drawn by graphic artist Winsor McCay.

quality printing. This is the only character who distances himself from the mass of standing figures enclosed in a narrow space. His presence, as active spectator, contrasts with our position as passive spectators of this scene entitled "Military Infamy" ("La Infamia militar").

The above indicated French caption inside the military document ("Livret militaire"), as well as the stylistic solution of the second illustration shed light on its correlation with the political illustration of the revolutionary press of the *Belle Époque* period. From this perspective, its spatial setting and compositional structure resemble Th.-A. Steinlen's graphic for the cover of the first issue of *L'Assiette au beurre* in 1901. The artist depicts a group of strikers surrounding their representative as he reads a document in which, apparently with satirical overtones, it is written that the financial support for the strike ("caisse de grève") will consist of "3,000 soldiers"[267]. Both the leader-striker and the skeleton-officer are the characters closest to the viewer: their figures surpass the composition of the image as a sign of spatial continuity. Such a resource, along with a particular representation of the attire, radically distinguishes them from the rest of the characters. In their turn, the multitude of strikers, recruits, and recruiters disappears as our gaze moves to distant planes, gradually passing into an "alienated" state, becoming a faceless mass. The rhythms, distances, textures, and gestures stimulate the viewer's gaze. Similar visual strategies are also common for illustrations designed for revolutionary periodicals by artists Bernard Naudin (1876-1946), F. Kupka, Juan Gris (1887-1927), Kees van Dongen (1877-1968), and others, whose creativity was influenced by technological innovations in lithographic technology of the late 19th century. The search for new resources, strategies, and themes promoted the flourishing and "diversification of French magazine graphics", giving way to political and satirical trends[268].

To this same generation belongs J.-F. Grandjouan (1875-1968), creator of the socio-political illustrated poster[269], as well as the author of the illustration under discussion. Despite the fact that his authorship is not mentioned in *La Antorcha*, his signature, located in graphic's lower left corner, allows a clear identification of the origin of the engraving. We are talking about one of the most prolific graphic artists of his time. During the first decade of the 20th century and after his arrival in Paris, J.-F. Grandjouan confirms his participation in revolutionary affairs by working for such anarchist and socialist publications as "*Réveil Social*, *Le Rire* […] *La Vie Illustré*, *La Revue Sociale*, *La Bibliothèque Syndicaliste*, *La Voix du Peuple*...", and especially for "*L'Assiette au Beurre*", where 10% of the total number of illustrations in the period from 1902 to 1912 were made by him[270]. In 1911, he was sentenced

[267] Steinlen Th. A. La Caisse de Greve // L'Assiette au beurre. No. 1. P. 1.

[268] Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century. P. 275.

[269] Grandjouan J. F. Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France. Paris: Somogy, Éditions d'art, 2001.

[270] Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. Nantes: Bibliothèque Municipale de Nantes & Éditions MEMO, 1998. P. 105-106

to 18 months in prison and a fine of 30,000 francs for antimilitarist illustrations. However, the artist did not recognize the verdict as fair and, to avoid punishment, fled France to travel to Germany, Italy, and Egypt with Isadora Duncan until his amnesty at the end of 1912[271].

Antimilitarist criticism is a cross-cutting theme in the artist's work. Grandjouan illustrates the August 4, 1906 issue of *L'Assiette au beurre* entitled "Your documents" ("Vos papiers"). The theme and depiction of the fourth graphic (ill. 19) coincides with the narrative and compositional aspects of the illustration published in *La Antorcha*. A frightened naked young man receives his military card from two officers under the threat: "If you do not go straight, this is your ticket directly to Biribi"[272]. On the wall we see an enlarged copy of the document. In the field corresponding to the name, a part of the surname is readable: "jouan", partially hidden behind one of the officers. The military card was awarded to the artist in 1895, when he was 20 years old. The involvement of J.-F. Grandjouan's image himself in this scene demonstrates his empathy and solidarity, formed on the basis of his own personal experience, with the victims of militarism. Considering the antimilitarist direction of the French anarchist press, it is impossible not to remember the special issue of *Les Temps nouveaux* of July 5, 1910 with illustrations by J.-F. Grandjouan, Aristide Delannoy (1874-1911), Paul Signac (1863-1935), Charles Maurin (1856-1914), George Reiter (1867-1918), Ludovico Rodolphe Pissarro (1878-1954), and Maximilien Luce (1858-1941) on the theme of "Biribi"[273]. Later, the album "Against Biribi", consisting of nine drawings by the artists listed above (including this time one graphic by T.A. Steinlen), is published[274].

For J.-F. Grandjouan signature represented another way to "figure" in his own works. If in the artist's first creative stage he used a signature where the surname initial was written in capital letters, and in which he often included the initial of his first name ("JGrandjouan"), then his mature creative stage was associated with a signature consisting of a surname written in lowercase letters and in italics ("*grandjouan*"). However, due to the fact that the artist's name is not indicated in the text surrounding the graphic image in *La Antorcha*, attribution problems have arisen in the case of French scientist J. Godard-Davant, who, in her brilliant study on *Porteño* anarchism, solves the problem of lack of information, describing this signature as "illegible"[275], like other signatures belonging to R. Minor, A. Daenens, and Käthe Kollwitz (1867-1945). The difficulty of attribution indicates two important points. Firstly, the need to identify the iconographic source of the graphic image and its path to Buenos Aires.

---

[271] Ibid.

[272] "Biribi" were the disciplinary battalions of Algeria.

[273] Meure Biribi ! // Les Temps nouveaux. 1910. Vol. 16, No. 3. 12 p.

[274] Collection de lithographies // Les Temps nouveaux. 1912. Vol. 17, No. 46. P. 8.

[275] Godard-Davant J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art. P. 164.

Secondly, the need to clarify the features of this route, including the social, political, and aesthetic aspects inherent in the process of borrowing a foreign print.

Although the active editorial exchange between France and Argentina would facilitate the commission of J.-F. Grandjouan's graphic works, this assumption is not supported by the evident modifications inside the image. Rather, on the contrary, both the placement of the title and description, as well as the lack of a limit line in the upper corner of the illustration turn out to be artificial (ill. 18). Moreover, graphic's visual features problematize the possibility of a direct transfer of the illustration from the artist to the editor. A proof of this is the "phantom lines" parallel to the contours of the drawing, as a result of the "printing offsets", which makes it difficult to decipher details such as the signature of the skeleton. It should be noted that this "offset" is not repeated in the rest of the illustrations published in the same issue of *La Antorcha*. The previous features arise not only because of the material conditions of the printing equipment, but also because of the process of creating numerous copies, namely a whole series of copies, which led to the gradual erasure, or even disappearance, of the artist's *manner* and, as a consequence, to the predominance of ideological content over the stylistic originality of the illustration. This phenomenon resembles "samizdat"[276], a strategy for the contraband of publications in the context of the Soviet regime. In addition, we should mention the "DIY or cut-and-paste aesthetic"[277], which is a strategy for the production and reproduction of visual and textual material, operating in modern anarchist magazine culture. Thus, we face unintentional modifications tied to the very conditions of printing and distribution of publishing projects.

The aforementioned circumstances overlap with the statement of P. A. Kropotkin regarding the problem of production and use of visual propaganda. In the issue of *Le Révolté* of May 9-15, 1886 Russian anarchist writes: "The propaganda by image, the illustration, is a propagandistic media on which we have often thought, but before which we have retreated because of the lack of money. But if we are not rich enough to pay for our own prints, maybe we can use those of others"[278]. Then he asks: "Could not our comrades found a society for the purchase and shipping of such revolutionary engravings obtained from magazines of suitable content?"[279]. P. A. Kropotkin sheds light on a mode of action common to many periodicals of different countries under the yoke of economic instability and state

[276] "The mechanism of samizdat is as follows: the author prints his work in the most accessible way to an individual in the conditions of Soviet Union – on a typewriter – in several copies, which he distributes to his fellows. If someone of the readers finds the material interesting, he makes copies of the copy he received and distribute them to his fellows, and so on". Alekseeva L. M. The History of Dissidence in the USSR: The Latest Period. Moscow: Moscow Helsinki Group, 2012. P. 210.

[277] Cited in Cohn J. Underground Passages.

[278] Kropotkin P. Communication et correspondance // Le Révolté. 1886. Vol. 8, No. 3. P. 4.

[279] Ibid.

censorship. Indeed, the anarchist magazine culture of the turn of the century relied, to a greater extent, on the recycling of borrowed material.

Unintentional or intentional modifications in terms of translation, spelling, and printing enriched a spontaneous, polyphonic, and horizontal exchange. In the case of the graphic under consideration, the traces of its modifications have superimposed on the visual surface as layers of a palimpsest, contributing to the restoration of not only the image's process of transformation and resignification, but also of the route it has traveled up to our gaze. Thus, the traces of the analyzed palimpsest (ill. 18) take us to the Paris of 1906.

In 1906, J.-F. Grandjouan has achieved his creative maturity. The antimilitarist struggle flares up, France is sending troops to suppress uprisings in its colonies (Algeria, Morocco, Tunisia, Senegal, and many others), as well as to disperse workers' demonstrations inside the country[280]. Libertarian voices denounce the massacre on both fronts[281]. In this context, the lithograph "Meat Market" ("Le Marché à la viande") was made. One of the copies of this graphic lies in the International Institute of Social History (ill. 20). In this print, the dimensions of which are 60.5 x 45 cm, the creative resources of the artist's language are clearly visible. Chiaroscuro allows him to make a tonal distinction between recruits and recruiters. The folds of the latter's attire contrast with the spectral nakedness of the former. At the same time, the space reconciles and combines them. The empty space between the bodies is worked out in semitones and highlighted by the artist with parallel dark lines. With the exception of the skeleton, the rest of the bodies seem to "float" in an empty atmosphere, above the abyss, risking falling right into the massacre. The etheric body as well as the massive body are cannon fodder. According to art historian F. Dumont: "he (Grandjouan) also wants to demonstrate that the soldier comes from the same social stratum as the worker"[282]. The skeleton, which is about to write the recruit's data into his "Military Card", is an allegory of death. The proof of this is his signature ("la Mort"), distinguishable in the lithography. Both the letter and the clothing provide him with a certain human appearance and condition. This illustration is a provocative denunciation of deep visual relationships that goes beyond a simple pamphlet.

In February of the same year, a variation of this graphic was published on the cover of anarcho-syndicalist newspaper *La Voix du Peuple* (ill. 21). In this issue, devoted to antimilitarist revolt, eleven graphic works by J.-F. Grandjouan are included. The cover illustration, entitled "Meat Market", partially

[280] In this context stand out the May 9, 1903 issue of *L'Assiette au beurre* and the October 1907 issue of *La Voix du Peuple*, illustrated by J.-F. Grandjouan. The first, entitled "Algeria for Algerians", denounces the destructive actions of France in its colonies. The second denounces the murder of demonstrators during the workers' uprising in Narbonne.

[281] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914). Paris: Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1951.

[282] Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A.. Jules Grandjouan. P. 82.

corresponds to the graphic published twenty-one years later in Buenos Aires. Both the easel lithograph (ill. 20) and the newspaper cover allow for a series of comparisons. In addition to the presence of intermediate soft transitions between black and white, in fact, what really attracts our attention is the title. In the 1906 versions, the title is located in the upper right corner, conceived and inscribed by the artist himself, and exists as part of the composition. As noted by F. Dumont: "Grandjouan himself works on the typographic appearance of each of his posters, suggesting, in accordance with the mood, different levels of their reading"[283]. In addition, it is worth mentioning the artist's use of "violent phrases" and "extensive textual and numerical information"[284]. To this can be added the importance of linguistic games, characteristic of French folk jargon and which were resources common to the participants of the political satirical periodicals of that time[285]. These typographic and linguistic strategies are modified in the Argentine version, thus starting the intentional modification of the image. Three points are identified.

Firstly, the modifications in the title. In the upper corner there is not a direct translation of the original French title, but a new phrase in Spanish: "Military Infamy" ("La Infamia Militar"). The new title is typescript, which radically changes the artist's typographical resource. The semantic frankness of the new title deviates from the metaphorical intention of the original version; nevertheless, it reinforces the antimilitarist meaning of the graphic. From this it follows that this modification does not depend on the gradual disappearance of the artistic style, but on the deliberate replacement of textual components in favor of their effective assimilation within a certain context. In the 1927 version, what was written by the allegorical figure of death remains intact. The clarity of the visual and textual details on the cover of the above-mentioned Parisian newspaper highlights the direct access to the "original" lithograph provided by the artist himself, which guaranteed the high quality of the reproduction.

Secondly, the replacement of the description (caption) of the illustration. Both in the easel lithograph and on the cover of *La Voix du Peuple* J.-F. Grandjouan wrote a satirical dialogue: "FIRST MAJOR: And what will we do with that badly constructed? SECOND MAJOR: We will leave it for reproduction..." (ill. 21). The editors of the Argentine anarchist weekly newspaper under consideration wrote a sort of pamphlet, the content of which can be attributed to two factors. On the one hand, the consolidation of an antimilitarist tradition from 1901 in the frame of anarchist and socialist groups, which promoted the appearance of such local and international organizations as the "Argentine Antimilitarist Association", founded by the end of the 1920s[286]. On the other hand, the peak of "propaganda by deed"

---

[283] Ibid. P. 81.

[284] Ibid.

[285] Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

[286] Manzoni G. Contra los arrastra sables... Militarismo y antimilitarismo en los comienzos de la Argentina moderna // Avances del Cesor. 2018. Vol. 15, No. 19. P. 95.

in Buenos Aires between 1920-1930, a period denominated by historian L. Anapios as the "cycle of violent drift"[287]. The height of these practices in Argentina contrasts with their de-escalation in Europe at the beginning of the 20th century. In France, this is the so-called "age of terrorist attacks" ("ère des attentats"), led by anarchists or supporters of libertarian movements, in search of an effective way of social representation through the dynamite, the revolver, and the dagger[288]. The pamphlet description says:

"For the majority, it is in the barracks where the most degrading spectacle for personal dignity is offered; but it is forgotten that the enrollment, the vote, the presence of men in military offices is an affront and an even more brutal sarcasm because the first step in the acceptance of citizenship is the passive surrender to militarism".

The emotional "impetus" of these words intersects with the regular calls for antimilitarist action in the newspaper *La Antorcha*. In *La Antorcha*'s issue of September 9, 1927 a fragment of the text "Militarism" draws our attention: "And the rest? – you say. Poor working peoples, women, and children, who are not lazy military men, but the decoration, joy, and wealth of the Earth. Why are they dying too? Why don't they rise up against the military, against militarism, against cowardly weapons? But they will rise, yes, we will make them rise!"[289]. The text ends with the words: "This means that life, human work, the world, and the authentic heroism increasingly hate militarism. Let's help them clean their fields, rising the worker against the soldier, rising the valorous man against the cowardly beast. Let us do everything possible for the revolt of the peoples!"[290].

Thirdly, the mark on the shoulders of the first two recruits. On the one hand, in both versions of 1906, J.-F. Grandjouan wrote "Bon à tuer" ("Good to kill" or "Good to be killed"). On the other hand, in the Argentine version of 1927, the same textual component misleads the reader. We read "Slaktfärdig", which corresponds to Swedish language, and translates as "To the Slaughter", which resembles the French source[291]. How to understand a modification that does not fit either the original language of the work or the language of perception? Indeed, these kinds of discoveries are intertwined with the massive influx of political immigrants. The cosmopolitan and decentralized soul of anarchism is summarized in two points: a French illustration translated into Swedish and reprinted in a Spanish-

[287] Anapios L. La ciudad de las bombas. El anarquismo y la 'Propaganda por el Hecho' en la Buenos Aires de los años veinte // Bol. Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani. 2013. Vol. 3, No. 39. P. 43.

[288] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France.

[289] Militarismo // La Antorcha. 1927. Vol. 7, No. 252. P. 1.

[290] Ibid.

[291] This and subsequent translations from Swedish were kindly ceded by Professor PhD E. V. Krasnova (Head of the Department of Scandinavian and Dutch Philology, Saint Petersburg State University).

language newspaper in Argentina. It should be mentioned that in the sections of exchange, output and input of materials of *La Antorcha*, no interchanges with *La Voix du Peuple* are found.

As stated by historian I. Oved, at the turn of the century (1880 – 1914) a total of "3,344,000 souls" arrived in Argentina, most of them from Europe. In 1914 foreigners made up one third of the total population[292]. The historian identifies various anarchist circles of the late 19th century, namely Italian, Spanish, Dutch, and Belgian-French. J.-F. Grandjouan's lithograph "Meat Market" sheds light on the presence of a Scandinavian circle in Argentina, which might have gone unnoticed because of its numerical minority. Such sort of situations is outlined by the editors of *La Antorcha* in a statement already quoted by us[293]. An example of Scandinavian presence on the American continent at the beginning of the 20th century is Eric B. Morton, who under the pseudonyms of "Ibsen" or "Eric the Red" fought together with E. Goldman and A. Berkman in the United States[294]. Moreover, the Norwegian playwright Henrik Ibsen was usually included in the lists of representatives of anarchist literature.

Between 1925 and 1927, in some issues of the Argentine weekly newspaper were published texts concerning Scandinavian anarchist groups and dedicated to the memory of the feminist writer Ellen Key and the demonstrations in Stockholm in honor of Sacco and Vanzetti. At the same time, the most interesting moment is the exchange of materials with the anarchist magazine *Brand*, founded in Stockholm in 1898. The first mention of this magazine in *La Antorcha* occurs in a letter sent by A. Berkman on June 28, 1922 from Berlin to the anarchist group "Argonaut Editorial" ("Editorial Argonauta") in Buenos Aires. The letter announces the reception of funds intended for the "Society for the Aid of Anarchists in Russian Prisons", based in Moscow[295]. The journal *Brand* acts as an intermediary between both parties. Moreover, Argentine editors emphasize the antimilitarist activity of *Brand*, which, along with the edition of other publications, distributed the materials of the "International Antimilitarist Bureau"[296]. Finally, the Swedish journal is mentioned in the 63rd issue of *La Antorcha* on the occasion of the contribution of "1905.92" pesos for prisoners of the Bolshevik regime[297].

There are two puzzling points in this relationship. On the one hand, *La Antorcha* did not register a strictly editorial exchange with the Swedish magazine[298]. The previous conclusion does not imply that

---

[292] Oved I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. P. 30.

[293] Propósitos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 1. P. 4.

[294] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 129.

[295] Una carta de A. Berkman // La Antorcha. 1922. Vol. 2, No. 51. P. 2.

[296] Resúmen histórico // La Antorcha. 1922. Vol. 2, No. 54. P. 2.

[297] Salidas // La Antorcha. 1922. Vol. 2, No. 63. P. 4.

[298] The fruitful international editorial network of *La Antorcha* includes the following countries and publications in them: Italy (*Il Libertario*, *Libero Accordo*, *La Fusta*, *Sorgiamo!*, *Pensiero y Volontá*, *L'Adunata*), Spain (*La Revista Blanca*, *La Novela Ideal*, *Redención de Alcoy*, *El Naturista*, *Lucha Social*, *Tempos Novos*, *Vida Obrera*, *Acción Social Obrera*, *El Libertario*),

the *Brand* was not distributed in Argentina; the biweekly supplement to *La Protesta* dated February 15, 1927 mentions the reception of copies of *Brand*[299]. On the other hand, when considering the *Brand* archives, it is noted that not a single work by J.-F. Grandjouan was included in the journal ("Brand: illustrerad socialistisk tidning" and "Brand: anarkistisk tidning"). However, it is possible to find lithographs of other French artists belonging to the "Album of Lithographs" edited by *Les Temps nouveaux*. This will be discussed in the next subchapter.

Our journey to Stockholm is not in vain. In the International Institute of Social History there is a poster of 1935 (ill. 22), printed and distributed by the "Stockholm Anarchist Society" ("Stockholms Anarkistika Förening") through the "Social Press" ("Föreningstryckeriet"). The illustration corresponds to the one that was drawn by J.-F. Grandjouan for the cover of the February 1906 issue of *La Voix du Peuple*. As in the 1927 version, the textual modifications of the Swedish version are evident. The mark on the shoulders immediately stands out, coinciding with the illustration of *La Antorcha* in content and form: "Slaktfärdig". The poster, entitled "Refuse assassination / Refuse militarization!" ("Vägra Mörda / Vägra mobilisera!"), also vindicates antimilitarist direction. The second title, located in the place previously occupied by the original title, refers to the direct translation from French into Swedish: "Këttmarknad" ("Meat Matket"). In the description a different strategy is noted. Instead of a satirical dialogue, it contains an appeal reminiscent of the above Argentine pamphlet: "Free the barracks! Destroy the weapons of murder!" ("Töm kasernerna! Förstör mordverkiygen!").

The previous poster refers to an early version of 1913 (ill. 23), copies of which, as shown in the technical note, were confiscated from the "Socialist Youth". After the confiscation, the poster was "pasted on the police book" and thus preserved to this day. Two features distinguish it from the 1935 poster. Firstly, instead of "Vägra Mörda", it is written "Vägra Mönstra" ("Refuse examinations!"). Secondly, the description of the pamphlet stands out. It is based on the specifics of the historical conflict between Russia and Sweden, expressed in the image of the "Russian peasant" as the archetype of the domestic enemy of Sweden since the time of Peter the Great. The pamphlet, whose rebellious character echoes the Argentine pamphlet, was written by a certain "Military Commission". In it we read:

"Comrades, workers,

Uruguay (*Acracia*, *El Hombre*, *La Ruta*, *La Batalla*, *Trabajo*, *La Tierra*, *El Hacha*, *Brazo y Cerebro*), France (*Le Soviet*, *L'En dehors*, *Revue Anarchiste*, *La Revindicazioni*, *Le Journal du Peuple*, *Les Temps nouveaux*, *Le Libertaire*), Brazil (*A Plebe*, *A Vanguardia*), Chile (*El Surco, Tribuna Libertaria*), Mexico (*Nuestros Ideales, El Galeoto*), Germany (*Der Syndicalist*, *Die Aktion*, *Alarm*, *Il Messaggero della Riscossa*, *Freie Arbaiter Stime*), North Africa (*Le Flambeau*), USA (*New York World*, *Bulletin of the Relief Fund*, *Volna*), England (*Freedom*), Belgium (*Rebelle*, *Verbo Nuevo*, *Haro!*), Ecuador (*Agitación* y *Semilla Libertaria*), Russia (*Vida libre*), and Portugal (*O Anarquista*).

[299] Bibliografía // La Protesta (supl. quinc.). 1927. Vol. 1, No. 257. P. 32.

Will you voluntarily allow state masters in the art of murder to stamp you for slaughter, so that later you will sacrifice yourself, like cattle, as a sacrifice to the homeland of the rich? The poor worker has no homeland. His enemy is not the poor Russian peasant, but the rich Swedish exploiter and capitalist. Take action, comrades!

Refuse examinations! Refuse mobilization!"

Both posters elucidate an additional problem. When comparing the gestures and poses of the characters, as well as the spatial and compositional solution of the versions of *La Voix du Peuple*, the Swedish posters, and the Argentine weekly, a direct connection between them is identified. That is, there is a visual correspondence indicating the presence of a common lithographic source, which, in turn, does not coincide with the features of the 1906 easel lithography (ill. 20). From this it follows that the last lithograph is not the source for the further reproductions in periodicals and posters. However, it is a mistake to believe that this graphic work was conceived by the artist solely as an easel lithography. On the October 1906 cover of *La Voix du Peuple* (ill. 24) it was published eight months after the appearance of the first version in the same newspaper. The perseverance of J.-F. Grandjouan in relation to this motif indicates a clear interest in its depiction. The artist returns to the image in order to move, add, remove, smooth, intensify, correct, and reprint his own strokes, spots, lines, thus stimulating an organic creative process that enhances the stylistic solution and, at the same time, the semantics of the political message.

Despite the fact that the intensive and well-documented editorial flow between France and Argentina guaranteed a direct iconographic migration, the route of J.-F. Grandjouan's lithograph passes through an intermediate link in Sweden and, possibly, through a small Swedish circle of immigrants in Argentina. The interrelationships between the anarchist movements of Sweden and Argentina, as well as the posters of 1913 and 1935, give an idea of the version of the graphic image that arrived in Argentina from the end of the first decade to the end of the second decade of the 20th century. This link could be printed either as an illustration in periodicals available in libraries, or as an anti-militarist poster. Such materials were abundantly distributed thanks to the international anarchist congresses held in various European cities, in which representatives of the South American country took part[300]. The correctness of this hypothesis is proved by the discovery in *Brand*'s issue of May 2, 1935 of a miniature (ill. 25) that accompanied the illustration "Military Infamy" in *La Antorcha* eight years ago (ill. 17). The visual and textual modifications resulting from such transmission characterize an indirect iconographic migration leading to the emergence of a "wandering image".

The concept of the "wandering image" refers to the migration of images through a complex process of contraband, established on the basis of "chain links" that do not rely on market relations, but on the random and unpredictable development of history. The "wandering image", similar to the

[300] Cappelletti Á. Anarchism in Latin America.

lithograph “Meat Market”, is a palimpsest consisting of “layers” of different languages, times, various historical legacies, and types of printing. This condition not only allows its anonymous and mass reproduction, but also the survival of this lithograph up to the present day.

The cross-border state of the “wandering image” highlights the relevance of the graphic “Meat Market” in the context of Colombian social conflict of the last two decades of the 21st century. The fifth issue of the journal *Entre Diálogos*, published in Russian and Spanish, includes a section entitled “Updated Grandjouan” (1906-2021) (ill. 26). We are talking about an “appropriation” of J.-F. Grandjouan’s easel lithograph of 1906 (ill. 20). As in the case of Sweden and Argentina, a textual modification is noted in *Entre Diálogos*, but this time the editors emulate the typographical features conceived by French artist. Moreover, a term inherent in the local jargon (especially of the criminal circles in Colombia) is employed: “A good dead man” (“Buen muerto”)[301]. This term, which remember the above mentioned (“Bon à tuer” and “Slaktfärdig”), is placed on the shoulders of the recruits. The new title of the graphic is “Falsos positivos: 6402”[302]. In the military card of the skeleton, whose signature (“la Mort”) is preserved (following the tradition of previous versions), you can read: “Democratic security” (“Seguridad democrática”). All textual components have been translated into Russian. In addition, the editors have included additional explanations for each term and each digit. The description of the illustration sets out the new context on which the borrowed graphic is based:

“Between 2002 and 2008, more than 6,000 civilians were extrajudicially executed by the armed forces of the Colombian state and presented as rebels killed in battle. The military received government awards for every “false positive” (“falso postivo”) – a terrible euphemism describing the systematic massacre of unarmed and defenseless citizens from marginal and impoverished areas of the country”.

In *Entre Diálogos* the lithograph “Meat Market” is interpreted as a palimpsest, describing its journey and identifying it as an iconographic source[303]. Such a reconstruction underlines the problematic of the concepts of “original source” and “unique context”, in the light of which in art studies one can miss the “drift” of the image and its transformation as a result of passing through several links. It should be noted that the “drift” of the “Meat Market” contributed not only to the survival of this lithograph, but also to the discovery of new contexts for its production, as well as to the rehabilitation of the figure of J.-F. Grandjouan. From 1906 to 2021 in France, Sweden, Argentina, and Colombia, a particular version

---

[301] An expression used by former President (2002-2010) and former prisoner (2020) A. Uribe Vélez in 2018 to refer to the death of one witness in a trial of paramilitary groups and false witnesses, in which U. Vélez was involved. Orozco C. Un buen muerto // El Espectador. 2018. URL: https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/cecilia-orozco-tascon/un-buen-muerto-column-751919/ (Accessed: 05.02.2021).

[302] Information available at: https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx (Accessed: 05.02.2021).

[303] Sobre la ilustración // Entre Diálogos. 2021. Vol. 5, No. 5. P. 62.

of this graphic image was created, each of which corresponds to a specific historical experience in the context of the antimilitarist direction of anarchism. Is it important to find the primary lithograph that gave rise to further versions, common in Paris, Stockholm, and Buenos Aires of the early 20th century? What is really important is the development and persistence of one image over a number of years, which encourages the accumulation of temporary, textual, and visual "traces" generating a special "historical heritage" on the surface of each copy. This discussion, in the spirit of W. Benjamin, sheds light on anonymous and mass reproduction as a way of providing "authenticity"[304] to an image, thus resolving the paradoxical revival of an image reproduced by itself, immanently.

In the same vein, it is necessary to mention the survival of the illustration on the cover of *Mother Earth* (from May until August 1906) (ill. 27). The bucolic scene, which can be considered in the context of the iconographic direction of the legend of Adam and Eve, appears on May 1, 2014 in the form of an illustration for the pamphlet "Dying a little" ("Morir un poco"), published by the Chilean anarchist editorial *Volver a la tierra* (ill. 28). The expressive message of this graphic image of the early 20th century fits into the passionate appeal against the labor exploitation of a pamphlet of the early 21st century. The resignification of the theme of Adam and Eve as a prototype of a harmonious life in a libertarian utopia becomes the depiction of a sort of *Arcadia*. The "inspirational"[305] function of this illustration remains in force today. In the process of restoring a case of indirect migration in light of the lithograph "Meat Market" and the description and analysis of the concept of "wandering image", we face the problem of identifying the strategies of borrowing foreign graphics by Argentine anarchists. This problem is presented in the next subchapter, using the example of the reception in *La Protesta* between 1922 and 1925 of the "Album of Lithographs" edited by *Les Temps nouveaux*.

2.3. Direct Migration of Images: Borrowing Strategies and the Problem of Authorship Against the Background of the Reception of the "Album of Lithographs" by *Les Temps nouveaux* and *L'Assiette au beurre*'s graphics

Other processes underlie the direct migration of images. Although we do not find traces of an exchange of graphic works between *La Antorcha* and *Brand*, the source of the visual materials of the latest publication partially coincides with the iconographic source of the weekly supplement to *La Protesta*. Both *Brand* and *La Protesta* reproduced lithographs by various European artists, first published

[304] Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / tr. from German, foreword, comp. and notes by S. A. Romashko. Moscow: Medium, 1996. P. 20.

[305] Ferguson K. Assemblages of Anarchists. P. 178.

in the “Album of Lithographs” (Hereinafter referred to as “Album”), published by *Les Temps nouveaux*. Moreover, from 1935 in the Swedish magazine one can find a number of illustrations previously published in *La Protesta*, on the subject of which now is not the time to dwell. While the arrival of the “Album” is not registered in *Brand*, the issue of the supplement to *La Protesta* dated October 9, 1922 indicates its arrival: “The old and well-known anarchist Jean Grave sent us a number of very beautiful lithographs, asking us to try to sell them, since he needs money in order to continue publishing a periodical. All the lithographs sent to us belong to such famous artists as Constantin Meunier, Steinlen, Willaume, Luce, Hermann-Paul, Lebasque, etc. They are not numbered. We will reproduce them in the “Supplement”. Those who are interested in these lithographs can visit the office of LA PROTESTA to see them”[306].

Two conclusions follow from this. Firstly, the main iconographic source is the “Album”, consisting of 31 black-and-white graphics, including a frontispiece, grouped between 1896 and 1903 by anarchist Jean Grave, editor of *Les Temps nouveaux*[307]. Although in the issue of December 27, 1902 – January 2, 1903, J. Grave announces a collection of lithographs[308] and in the issue of July 11-17, 1903, for the first time a series of 30 lithographs and one frontispiece for sale are listed[309], according to our source, only from the issue of October 21, 1905 the lithographs of the “Album” began to be reproduced in the literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*, as evidenced by the graphic “Vagabonds” (“Les errants”) (ill. 29) of Théo van Rysselberghe (1862-1926). Only fourteen lithographs of this album appeared in the supplement to *La Protesta* between 1922 and 1925. Secondly, this exchange was based not only on the aesthetic and political function of the analyzed illustrations, but also on the economic one. As historian J. Maitron writes, the third part of the main budget of *Les Temps nouveaux* was provided by an Argentine “comrade”[310]. In addition, the financial development of *La Révolt* and *Les Temps nouveaux* aroused the interest of the above Argentine anarchist publication. In the last two issues of the supplement (December 20 and 27, 1926), the article “The Financial Life of a Revolutionary Magazine” by J. Grave was published. The author lists not only the economic difficulties of the existence of an anarchist periodical and the names of its patrons (among whom the artist C. Pissarro stands out), but also the materials printed by himself, including graphic works such as “35

[306] Litografías // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 38. P. 1.

[307] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[308] Les lithographies // Les Temps nouveaux. 1902-1903. Vol. 8, No. 35. P. 4.

[309] Collections de 30 dessins // Les Temps nouveaux. 1903. Vol. 9, No. 11. P. 4. Two years after the issue of July 14, 1906 editors announce the sale of another “Album of Lithographs”, composed of 52 lithographs by “Agard, Bradbery, V. Crom, Delannoy, Delai, Gelner, Grandjouan, Hénault, Hermann-Paul, Iribe, Josso, Kupka, Lebasque, Luce, Naudin, Robin, Roubille, Rysselberghe, Steinlen, van Dongen, Willaume”. En vente // Les Temps nouveaux. 1906. Vol. 12, No. 11. P. 3.

[310] Maitron J. Histoire du mouvement anarchiste en France. P. 434.

lithographs, 5 of them are colored", easel works by H. Cross (1856-1910), É. Couturier, K. van Dongen, A. Delannoy, J.-F. Grandjouan, Camille and Lucien Pissarro (1863-1944), F. Valloton (1965-1925), and others, as well as engravings on various topics, which were acquired by the public in conformity with the results of "raffles (0.20 francs)"[311].

As for *Brand*, two lithographs from the "Album" were published in it. The first one, entitled "Future Panorama" ("Framtidsbild") (ill. 30), in the June 1908 issue, corresponds to the graphic "Scarecrow" ("Epouvantails", No. 17, September 16, 1899) by a certain L. Chevalier (ill. 31). The second one, printed in the issues dated February 23, April 20, and June 22, 1935 (ill. 32), coincides with the graphic "Vagabonds" (No. 7, February 6, 1897) by Th. van Rysselberghe (ill. 33). The peculiarities of this exchange, based on borrowing strategies, can be analyzed in light of "transfer" operations. These strategies are closely related to the classification system used by semiotics H. van Gorp and D. Delabastita to study the "translational relationships" between the "Source-Text" and the "Target-Text", which in turn represent a driving force behind the development of culture and cultural interaction. In this system, there are a series of categories that intersect with each other as: "repetition", "addition", "abbreviation", "substitution", "deletion", and "permutation"[312]. The above categories serve as a conceptual basis for analyzing the reception of the "Album" in *Brand* and *La Protesta*. We will focus on the second case.

The process of creation of the "Album" is developed parallel to the epistolary correspondence between J. Grave and artists such as P. Signac, H. Cross, M. Luce, Th.-A. Steinlen (1859-1923), F. Valloton, C. Pissarro, and others[313]. In his letter dated May 25, 1886 to the last artist, J. Grave reveals his intention to make an album, for which each work "must in one way or another be related to the Ideal", that is, to anarchism. However, "the author has absolute freedom to choose a theme, as well as a technique for performing a graphic image, which can be engraving, lithography, etching, and drypoint. The only limitation is the size"[314]. The sheet format does not exceed 61 x 47 cm. The arrival of this collection of lithographs in *La Protesta* implies three moments. Firstly, the consolidation of the iconographic canon of images in the anarchist periodicals of Argentina, in which art and graphics, as carriers of political and aesthetic values, occupied an important place, especially as a result of the participation of the anarchist art critic Alfredo Chiabra Acosta, who was the editor of the section "Pages

---

[311] Grave J. La vida financiera de un periódico revolucionario // La Protesta (supl. sema.). 1926. Vol. 5, No. 255. P. 3-4.

[312] 1) Delabastita D. "There's a double tongue". An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1993. P. 33-39; 2) Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations // Übersetzung: Ein internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. P. 62-68.

[313] Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 517-522.

[314] Cited in Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P.18.

of Art"[315]. Secondly, the popularization of the work of European artists (most of whom were associated with neoimpressionism, fauvism, abstractionism, and expressionism) through local anarchist periodicals. Thirdly, the possibility of borrowing graphic images of European avant-garde artists in light of the peculiarities of the Argentine context. In the last case, various strategies were used, leading to the emergence of thematic and stylistic trends and, consequently, to the predominance of some artists over others, which gave rise to problems of attribution.

In the issue of October 16, 1922 of *La Protesta* the first lithograph from the "Album" (ill. 34) is published. This is the graphic sheet "The Calvary of the Miner" ("Le calvaire du mineur") (No. 24, March 1901) of the little-known French artist Édouard Couturier (1869-1903) (ill. 35), also published in *Les Temps nouveaux*'s issue of March 24, 1906. When comparing the French-to-Spanish translation of both the title ("Le calvaire du mineur" / "El calvario del minero"), and the description (in Spanish: "¡Tiren canallas, y le ahorrarán una vida a la primera explosión de grisú!" / "Shoot, you bastards! And there will be one less victim of firedamp!"[316]. In French: "– Tirez salauds! ca m'épargnera du coup de grisou!" / "Shoot, you bastards! This will save me from firedamp!"), it is noted that the overall meaning is preserved, that is, the translation works as a "repetition" in the literal sense of this category. In this translation there is a processing close to "copying or plagiarism"[317]. In addition, incorrect attribution draws our attention to the problem of authorship. In the Argentine supplement Constantin Meunier (1831-1905), described in the footnote to the illustration as "one of the greatest sculptors of the whole world", appears as the author of this graphic. Indeed, C. Meunier is not only one of the most influential sculptors of the turn of the 20th century, but also one of the participants of the "Album", which includes one of his graphic works, entitled "Miners from Borinage" ("Mineurs, Borinage", No. 13) (ill. 36), printed on December 10, 1898, which, in turn, was not incorporated in the supplement to *La Protesta*.

The very nature of the work of the Belgian artist, one of the most recurring images of which is the miner, could create confusion among Argentine anarchists, who highly appreciated C. Meunier, considering him as a master close to J.-F. Millet. In the same direction, art critic Ch. Brinton compares C. Meunier's image of the miner with J.-F. Millet's depiction of the peasants, highlighting an "obvious analogy"[318]. In the description of the reproduction of É. Couturier's graphic, the editors of *La Protesta* mention a copy of a sculpture made by the above Belgian artist in Buenos Aires, entitled "The Sower"

---

[315] Section of the weekly supplement to *La Protesta* devoted to art from antiquity to the present. Villanueva A. Imagen impresa y acción social: la decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927) // InMediaciones de la comunicación. 2017. Vol. 12, No. 2. P. 149-171.

[316] Firedamp (grisou): flammable and toxic gas contained in coal mines.

[317] Delabastita D. "There's a double tongue". P. 34. Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 63.

[318] Brinton Ch. Constantin Meunier 1831-1905. New York: Avery Library, 1914. P. 57.

(ill. 37), located on Alvear Avenue (today Liberator Avenue)[319]. Moreover, in *La Protesta*'s issue of February 6, 1922 stands out a photograph of a bas-relief by C. Meunier, which accompanies the pamphlet "The Mine" of socialist historian Jean Jaurès, dedicated to the inhumane conditions inherent in the work of miners[320]. Two years later, in the May 12, 1924 issue a drawing by the same master, "The Miner" (ill. 38), was published. It is mandatory to quote a number of texts on the life and work of this artist. In the November 27, 1922 issue the section "Page of Art" was devoted to C. Meunier: "His hand was as strong as a worker's hand... in fact, he was a worker, and as a worker he had a life of poverty and struggle… His works are revolutionary works. They are similar to the works of Millet and Zola, inspired by truth, a deep sense of love and piety, they provoke an uprising in this world of injustice and poverty"[321]. Next year, this kind of treatment does not change at all: "… it is enough for him [Meunier] to see a peasant, a laborer, a miner, a worker to turn them into beautiful and imperishable images"[322]. Thus, the constant presence of C. Meunier in *La Protesta* brings out the special closeness of local anarchists to his figure and work.

In addition, the confusion associated with authorship could arise due to the fact that the work of Belgian sculptor served as a model for his contemporaries' graphic images. It should be mentioned a series of drawings by M. Luce for *La Sociale*'s issues between March 22-29 and May 24-31, 1896. The drawings were signed according to the following sample: "Crouching Miner, drawing by Max. Luce, after Constantin Meunier" (ill. 39)[323]. Bearing in mind the popularity of the miner[324] as an image inherent in the work of C. Meunier, and its repetition in French and Argentine anarchist periodicals, the problem of incorrect attribution reveals the formation of a certain thematic and stylistic trend associated with the Belgian artist. The name of C. Meunier dominates even in cases where the signature inside the graphic image is identified. In the easel lithograph "The Calvary of the Miner", É. Couturier's signature is located in the lower right corner. At the same time, in the Argentine version, a significant part of the upper and lower margins of the graphic sheet were cut off, thus excluding from it the signature and date of creation, as well as the name and description in French. Accordingly, if the version of "The Calvary of the Miner", which turned out to be in the hands of the editorial board of *La Protesta*, was the one published in *Les Temps nouveaux*'s issue of March 24, 1906, then it should immediately be noted the

---

[319] Avenida del Libertador, módulo 2. URL: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (Accessed: 24.02.2022).

[320] Jaurès J. La Mina // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 5. P. 1.

[321] Constantin Meunier // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 45. P. 4-5.

[322] Verhaeren E. Meunier: el escultor del trabajo // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, No. 67. P. 13.

[323] In addition, a series of drawings was edited as an album of five plates entitled "Gueules Noirs" and with a foreword by the writer Charles Daudet. L'Œuvre de Constantin Meunier // La Sociale. 1896. Vol. 2, No. 51. P. 7.

[324] See Brinton Ch. Constantin Meunier 1831-1905. P. 57-59.

presence of both a typewritten signature ("Dessin de Couturier") made by the editor and the artist's handwritten signature (ill. 40). As indicated earlier, the title and description do not semantically change when translated into Spanish, since the original meaning is preserved and *repeated* in the translation. The above indicates that editors had access to the full version of the lithograph, in which the original title, description, and signature were available.

Our analysis highlights the intentional modification of the authorship. Such a substitution not only denies É. Couturier's authorship, but also, thanks to this denial, ensures the plausibility of the presented scene as a result of C. Meunier's creativity, an artist known by local anarchists. Following the words of the poet Émile Verhaeren in *La Protesta*, the ability to be inspired by the motifs of "modern life" and the "creatures of everyday reality" is a task in which "Meunier is almost the only one who has constantly succeeded"[325]. The modification of the authorship contributes to the closeness and the assimilation of this graphic by an already established visual culture, in which C. Meunier, and not É. Couturier, was to become the author of such an "art of strength, courage, and victory"[326], embodied in the gestures of a miner before the firing squad. Under similar conditions, the lithograph "The Calvary of the Miner" was reproduced twice in Brazilian anarchist periodicals[327]. Firstly, in *A Plebe* (1914), in which the authorship is not given to another artist, but is removed altogether. Secondly, in *O Cosmopolita* (1917) (ill. 41) the editors repeat the original description in contrast to *A Plebe*, the translation of which acts as a "substitution". The authorship in the second journal is also omitted.

In the frame of the anarchist magazine culture, É. Couturier played a crucial role in the weekly *Le Libertaire*, for which he drew a graphic image that accompanies the table of contents from the issue of November 30–December 6, 1901 to the issue of October 25–November 1, 1902 (ill. 42). Moreover, the artist drew several postcards for antimilitarist and anticolonial albums published by *Les Temps nouveaux*, and also made illustrations for various socialist and anarchist publications, among which *L'Assiette au beurre* stands out. Between 1922 and 1925, during the existence of the weekly supplement to *La Protesta*, there are no texts dedicated to É. Couturier, whose life and work do not appear in either foreign or domestic contemporary art history studies[328]. The creativity and figure of this artist require rehabilitation. Our research partially restores and rehabilitates É. Couturier's artistic activity and raises the question of his place in French and Argentine anarchist periodicals at the turn of the 20th century.

Returning to the problem of reception and borrowing strategies, it is necessary to singled out two of the three M. Luce's lithographs belonging to *Les Temps nouveaux*'s "Album". The first one, "The

[325] Verhaeren E. Meunier: el escultor del trabajo. P. 13.

[326] Ibid.

[327] Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 398.

[328] On É. Couturier, see Straus E. E. Couturier: dessinateur. Paris: Notes d'art, 1896.

Truth at the Court Martial" ("La vérité au conseil de guerre", No. 12, October 22, 1898) (ill. 43), was published in the issue of May 19, 1923 of the weekly supplement to *La Protesta*. This graphic confronts us with two aspects: 1) the incomplete translation of the title from French to Spanish ("The Truth at the Court"), which corresponds to the category of "abbreviation", and 2) the lack of translation of the description into Spanish ("N. de D!? Allez-vous babiller, c'est pas ici le conseil de Révision?") (ill. 44), that relies on the category of "deletion". However, the signature of the author is preserved in the lower left corner of the image. The second one, "Her Majesty the Famine, Queen of Sicily" ("Sa majesté la famine, reine de Sicile", No. 10, May 22, 1898) (ill. 45) published in *La Protesta*'s issue of June 8, 1925, does not include the title and the link to the author (ill. 46). Unlike the first lithograph, which acts as a separate visual narrative, the second one constitutes as an illustration of the text "Down with the War!" by anarchist historian Arthur Lehning[329]. By removing the dividing lines between visual and textual discourses, the editors combine them in the same antimilitarist message. In addition, a significant part of all four margins of the original print was cut off, including the author's signature, the title, and the dedication: "To [Errico] Malatesta and the prisoners from Ancona".

Thus, the editors isolate the graphic image from its original context, turning an allegory of famine ("Here lies starving Sicily" is written over the grave) into an allegory of war. This transit resembles the category of "repetition" in the form of a "non-identical transformation", in which not full, but partial borrowing is carried out, acting as an "identical background against a different foreground"[330]. In this case, the allegory of famine *repeats* as an allegory of war on the basis of the image of an old decrepit woman, whose figure is surrounded by a new foreground (instead of the artist's text, the text of A. Lehning was employed). In an iconographic sense, the image of the old decrepit woman serves in M. Luce's work as an allegory of patriotism and misery. Two illustrations exemplify this assumption. The first one, "Fatherland", printed in the issue of December 13-20, 1891 of *Le Père Peinard* (ill. 47). The second one, "The Worker's Affair", in the issue of January 5-12, 1896 of *La Sociale* (ill. 48). Within the framework of translation as a borrowing strategy, not only "repetition", but also "addition", "abbreviation", "substitution", "deletion", and "permutation" play an important role.

Examples of this are the following reproductions of the "Album" in the supplement to *La Protesta*, systematized according to the sample:

"*Title in French*", date of publication in the "Album of Lithographies" (Ill.). Author. "*Translation into Spanish*" ("Translation into English"), (Publication data in *La Protesta*, ill. No. …).

---

[329] Müller-Lehning A. ¡Abajo la guerra! // La Protesta (supl. sema.). 1925. Vol. 4, No. 176. P. 6.

[330] Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 63.

1. “*Capitalisme*”, No. 16, September 2, 1899 (ill. 49). Comin’Ache[331]. “*Capitalismo*” (“Capitalism”), (Vol. 1, No. 43, November 13, 1922, ill. 50).
2. “*C’est défendu de marcher pas sur l'herbe*”, No. 11, July 28, 1898 (ill. 51). Hermann-Paul. “*Autoridad... ¡Está prohibido pisar el césped!*” (“Authority… You can't walk on the lawn!”), (Vol. 2, No. 52, January 15, 1923, ill. 52).
3. “*La guerre*”, No. 14, April 1, 1899 (ill. 53). Ch. Maurin. “*La guerra*” (“The War”), (Vol. 2, No. 69, May 14, 1923, ill. 54).
4. “*Provocation*”, No. 20, June 16, 1900 (ill. 55). H. Lebasque. “*Tentación*” (“Temptation”), (Vol. 2, No. 67, April 30, 1923, ill. 56).
5. “*La Libératrice*”, No. 30, November 22, 1902 (ill. 57). Th.-A. Steinlen. “*La Revolución*” (“The Revolution”), (Vol. 2, No. 73, June 11, 1923, ill. 58).
6. “*Ah, les sales courbeaux*”, No. 15, June 24, 1899 (ill. 59). J. Hénault. “*Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!*” (“Social Plagues / Oh, Crows!”), (Vol. 3, No. 123, June 28, 1924, ill. 60).
7. “*L’Aube*”, No. 5, November 28, 1896 (ill. 61). Hippolyte Petitjean. “*El alba*” (“The Dawn”), (Vol. 3, No. 133, August 4, 1924). Six years later, the lithograph was published again in the issue of June 20, 1930 of the biweekly supplement to *La Protesta* under the title “Justicia” (“Justice”) (ill. 62).
8. “*Epouvantails*”, No. 17, September 16, 1899 (ill. 31). L. Chevalier. “*Espantapájaros*” (“Scarecrow”), (Vol. 4, No. 158, January 26, 1925, ill. 63).
9. “*Souteneurs sociaux*”, No. 19, February 3, 1900 (ill. 64). A. Delannoy. “*La ‘virtud’ escandalizada*” (“The Scandalized 'Virtue'”), (Vol. 4, No. 170, April 20, 1925, ill. 65).
10. “*L'Assassiné*”, No. 23, March 9, 1901 (ill. 66). L.-C. Dissy. “*Después de la huelga*” (“After the Strike”), (Vol. 4, No. 188, August 31, 1925, ill. 67).
11. “*La jeune proie*”, No. 28, December 22, 1901 (ill. 68). F. Lochard. “*Without translation*», (Vol. 4, No. 28, April 6, 1925, ill. 69).
12. The already mentioned “The Calvary of the Miner”, “The Truth at the Court”, and “His Majesty the Famine, Queen of Sicily”.

[331] This pseudonym resembles the graphic artist Caran d’Ache (Emmanuel Yakovlevich Poiré), whose work is characterized by linear stylistics. In addition to the stylistic specifics, different from Caran d’Ache’s style, the artist employed only the following signatures: “Caran d’Ache”, “C A”, “C Ache”, and “Caporal Poiré”, but not “Comin’Ache”. It is curious that the style of the lithograph “Capitalism” is close to the style of the graphic artist J.-L. Forain, with whom Caran d’Ache participated as illustrator in the magazine *Psst*. My thanks to art historian E. V. Klyushina for the discussion on this attribution problem. See also the catalogue Caran d’Ache: défets d'illustrations de périodiques // Dessinateurs et humoristes. Paris: Collection Jaquet, 1903.

According to H. Van Gorp, translation constitutes as a "substitution operation"[332], which can act as "equivalence continuum" or "dynamic equivalence". The first notion corresponds to direct repetition, in the frame of which the translation of lithograph's titles develops "phrase by phrase", "word by word". A case in point is the graphic "La guerre": "La guerra": (The War), and others. The second notion introduces us with a type of translation, where "similarity between the two texts is based on an imitation of the general qualities", which increasing deviations can eventually lead to the destruction of equivalence. An example of this is the graphic "La Libératrice" (The Liberator): "La Revolución": (The Revolution). Such a substitution relies on the tasks of "overinterpretation" and "free translation", which, as stated by the author, corresponds to the aspirations for "adaptation"[333]. However, several nuances of this analysis should be highlighted. Let us focus again on the problem of authorship.

The place occupied by Th.-A. Steinlen in the supplement to *La Protesta*, partially coincides with the place occupied by C. Meunier. Between 1922 and 1924, three articles dedicated to Steinlen were published in the supplement: "Steinlen"[334], "The draughtsman of Montmartre. A. Steinlen"[335], and "Steinlen. The painter of misery has died"[336]. The last text was extracted from the anarchist periodical *Le Libertaire*. The second text, published in the issue of September 24, 1923, reproduced the lithograph "Revolution" of 1900 (ill. 70-71), translated by the editors based directly on the meaning of its title – "Revolución" ("Revolution"). The artist repeats the motif of this lithograph two years later in the already mentioned lithograph "The Liberator" ("La Libératrice", ill. 57) of 1902, a reproduction of which is published under the title "Revolución" in the issue of the Argentine supplement dated June 11, 1923. Accordingly, the iconographic similarity, along with a possible impulse of misogyny, became a decisive factor in translating the title of the second graphic sheet (1902) as "Revolución" instead of "La Libertadora" ("The Liberator") in line with its "identical repetition". Moreover, it is worth mentioning that both graphics were published in the supplement to *La Protesta* during the same year (1923), the second one fourteen issues after the first one. The presence of Th.-A. Steinlen in this and other Argentine anarchist publications indicates a close acquaintance with his figure and work, which contributes to the recognition of his authorship without an explicit mention (except for the artist's signature inside the graphics). The analyzed material ratifies the process of formation and "appropriation" of a number of authors in the visual culture of the anarchist group *La Protesta*.

---

[332] Van Gorp H. Translation and comparable transfer operations. P. 65.

[333] Ibid.

[334] Steinlen // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 31. P. 4.

[335] Emanuel F. Un dibujante de Montmartre. A. Steinlen // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, No. 88. P. 4.

[336] Steinlen. El pintor de la miseria ha muerto // La Protesta (supl. sema.). 1924. Vol. 3, No. 105. P. 5.

Regarding the authorship, three more points should be noted. Firstly, although the name of J. Hénault (1859-1909) is not mentioned next to his work, this is the only case in which the iconographic source is indicated: “from the lithographs 'Temps Nouveaux'” (ill. 60). Secondly, only four signatures belonging to “Comin’Ache” (ill. 50), Félix Lochard (1874-1951) (ill. 69), M. Luce (ill. 44), and Th.-A. Steinlen are preserved because they are placed inside the drawings, and not in the margins, thus preventing their deletion. In the case of H. Petitjean (1854-1929), L.-C. Dissy, A. Delannoy, and F. Lochard, their authorship is recognized through brief notes: “Lithograph by Delannoy”, etc. The names of the other artists are not mentioned next to their works. With the exception of C. Meunier and Th.-A. Steinlen, no other member of the “Album” was discussed in *La Protesta*. In addition, of the artists listed in the 1922 entry entitled “Lithographs”[337], namely G. Willaume (1876-1920), C. Meunier, Hermann-Paul (1864-1940), H. Lebasque (1865-1937), Th.-A. Steinlen, and M. Luce, only the graphic images of the last four masters were published in the supplement. This selection prevented the reproduction of the following lithographs: 1) “Miners from Borinage” by C. Meunier (“Mineurs, borinage”, No. 13, December 10, 1898, ill. 36), which was certainly not sent as part of the “Album” by J. Grave; 2) and “The missionary” by G. Willaume (“Le Missionnaire”, No. 29, March 15, 1902, ill. 72).

The process of borrowing the lithographs “Social Pimps” by A. Delannoy and “The Young Prey” by F. Lochard (“La jeune proie”, No. 28, December 22, 1901) sheds light on two more strategies that contributed to the adaptation of foreign graphics in the local context. Firstly, the “addition” of satirical and pamphleteering descriptions that were not previously in the graphic source. This is evidenced by the anticlerical description in the reproduction of the graphic sheet of the first artist, which encourages a metaphorical reading of the motif, including such characters as a military man, a priest, a miner, and a woman with a halo: “In the monastery, when the virgin wives of the Lord found out that the hens hatched chicks in vain, they, barren wives, with great pleasure, dined on an old and useless rooster, replacing it with another, younger and more energetic… Let the reader find moralizing morality in graphic and text anecdote”. In the same row there is a reproduction of the lithograph of the second artist, which retains its title in French, written by the artist himself inside the graphic sheet. In the new description, we can read the following: “According to the bourgeois Bible, “newborns will be the first to be eaten by an anachronistic and sinister trilogy, namely militarism, embodied in the image of the fatherland, capital, which is a wolf bite, and religion, the eternal creator of slaves that provokes atrophy of the mind”. These descriptions adapt the messages of the graphic images to new reception conditions (“Social pimps”: “Souteneurs sociaux” and “The Young Prey”), using codes, images, and models easily understood by local readers.

[337] Litografías // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 38. P. 1.

Secondly, the inclusion of text inside the image. This is the rarest strategy that we find in the reproduction of F. Lochard's lithograph. In the background of the lithograph there are three posters on which the words "Religion", "Capital", and "Fatherland" ("Patrie") are written. In the Argentine version, the last poster is modified by turning the last vowel letter ("e") of the French word "Patrie" into "a", in order to translate it into Spanish – "Patria". The other two posters ("Religion" and "Capital") did not require "translation" due to the kinship of both languages, except for the diacritic of the Spanish language ("Religión"). Despite the fact that such a modification may be marginal and unique, it indicates the special permissions given by editors when borrowing foreign graphics. From this it is clear that physical intervention as a borrowing strategy acts not only as a deletion of the margins (including the author's signature, title, and description), but also as a translation of the internal textual component of the graphic image. Modification concerns not only the new context of the existence of the image, on the contrary, it occurs directly within the visual surface of the drawing.

The systematization and analysis of the process of borrowing *Les Temps nouveaux*'s "Album" in the weekly supplement to *La Protesta* show and reveal the process of formation and application between 1922 and 1925 of various strategies and trends that contributed to the arrival and borrowing of foreign artists' creativity, among which C. Meunier and Th.-A. Steinlen stand out. At the same time, the problem of translation and authorship requires further analysis in light of anarchist aesthetic theory and J.-F. Grandjouan's graphic works, published in the anarchist periodicals of the American continent.

One of the main characters of the migration of images is translation. Within the framework of modern research on anarchism, the translation is characterized by the author L. Campanella as a "political procedure for antonomasia"[338]. Indeed, "translation" implies modifications, reinterpretations, tensions between terms and expressions, which, according to the scientist, disrupt the passive reception of a text reproduced in a hegemonic language (French) and translated into a secondary language (Spanish). A.-M. Bouchard also examines this problem, considering that "it is not about how to translate the text to make it understandable, but about its adaptation to a new context of reception"[339]. Consequently, translation does not provoke a hegemonic relationship between center and periphery. Rather, translation transcends its own unidirectional character. The free and wandering transit from French to Spanish or Swedish, and from the latter to Spanish, fulfills the purpose of decentralizing anarchist discourse.

It is enough to recall the "anticolonial" reaction of *La Antorcha*'s editors in a number of texts published in 1922, through which the views of J. Grave, one of the most renowned anarchists in the

[338] Campanella L. La traducción como práctica política: Les 21 jours d'un neurasthénique de Octave Mirbeau en el periódico anarquista Nuevo Rumbo // Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción. 2021. Vol. 14, No. 1. P. 87.

[339] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 253.

world of that time, were challenged. In the issue of October 20, 1922, the editors refused to publish the texts sent personally by J. Grave, claiming: "We consider these works to be of rather low value and not exceeding those that we can do ourselves. Moreover, we find a lot of wrong things in them; *but even if they were valuable, even if they were worth much more, we believe that we should not need them*, because Grave would make our movement fail or limp"[340]. It is not about encouraging patriotic sentimentality or rejecting French influence, but about a critical treatment of them, thus avoiding the definition of the local anarchist press as an exponent of cultural and ideological hegemony or as a carrier of domestic archetypes characteristic of the press of other socio-political trends.

The practice of translation in the history of art is not new. *Ars Moriendi*'s woodcuts were published in Latin and then, as writes Martin Cohen, "the eleven original woodcut pictures with Latin text were reused or recurved in at least twelve editions, some with French or German texts"[341]. Translation democratizes knowledge, sending it to the masses, and, at the same time, assigns itself licenses that make it possible to move away from the source text. Authorship is destabilized when the work moves to other hands and languages. As at the beginning of the 15th century, in anarchist aesthetic theory, the artist is not a subject of privileges, but an intermediary in the development of the political and aesthetic worldview of society. In accordance with H. Read, one can talk about the figure of the artist as a worker and vice versa, the roots of this equivalence are identified by English art critic in the "system of the medieval guild"[342]. The aesthetic views of L. N. Tolstoy ("What is Art?", 1897) and P. A. Kropotkin ("Mutual Aid as a Factor of Evolution", 1907) followed the same path of development emphasizing medievalist impulse in view of the cathedral as the embodiment of a worthy art, since the cathedral is the result of a collective effort. In this sense, art rests on the creative potential of the whole community. The aforementioned is ratified in the "collectivist or communist" tendency of classical anarchism[343].

P.-J. Proudhon reflects in the same direction: "For the future, the artist should be recognized as a citizen, a person, like everyone else. He must follow the same rules, obey the same principles, respect the same laws of decency, speak the same language…"[344]. J.-F. Grandjouan is no stranger to this appeal. Brought up in a family of "rich artisans"[345], he proclaims the need for a "future free and voluntary

---

[340] Juan Grave // La Antorcha. 1922. Vol. 2, No. 56. P. 3. My italics.

[341] Cohen M. The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, No. 2. P. 176.

[342] Read H. To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society. London: Routledge, 2002. P. 23.

[343] Reszler A. Peter Kropotkin and his vision of anarchist aesthetics. P. 52.

[344] Proudhon P.-J. On the Principle of Art and Its Social Destination / tr. from French, ed. by N. Kurochkin. Saint Petersburg: Translators Publishing House, 1865. P. 419-420.

[345] Dixmier M., Dixmier E. L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée, 1901-1912. Paris: François Maspero, 1974. P. 294.

association of producers" on the basis of a "syndicalist organization"[346]. In addition, as P. Leighten points out, J.-F. Grandjouan belongs to those artists of the beginning of the century ("Bernard Naudin and, for a time, Kupka") who devoted their work entirely to the service of social trends by "abandon[ing] painting altogether in favor of political satire in journals costing half a franc and addressed to the masses and left-wing intellectuals"[347]. Based on the above, it is impossible not to remember the criticism of elite art and the social function of the artist, expounded by J. Grave in the manifesto "The Artist as Equal, not Master" (1899):

"To live their [of the artists] dream, realize their aspirations, they, too, must work for the moral and intellectual elevation of the masses. They, too, must understand that their own development is made up of the intellectuality of all; that, whatever the heights they believe they have attained, they belong to the multitude. If they strain to rise above the multitude, a thousand bonds hold them to it, fetter their action and their thought, preventing them forever from reaching the summits they have glimpsed. A society normally constituted does not admit slaves, but a mutual exchange of services between equals."[348]

Similarly, the anarchist art critic A. Ch. Acosta conceived artists as "workers of the arts", as collective and anonymous figures who create "not masterpieces but works" in order to shape a new aesthetic for the people[349]. H. Read poses the question: "When every man is an artist, who shall claim to be a superman?"[350].

An additional aspect of this *syndicalization* of the creative act is anonymity. "Un hereje" ("a heretic"), "un rebelde" ("a rebel"), "un obrero panadero" ("a baker worker"), "un cronista" ("a chronicler"), "un argonauta" ("an argonaut"), "un albañil" ("a mason"), "un recluído" ("a prisoner"), "una golondrina" ("a swallow"), "un observador" ("a spectator"), "un obrero" ("a worker"), "Uno" ("Self"), "Heracles" ("Hercules"), these and similar pseudonyms used by Argentine anarchists can also be found in French libertarian press. A few years later, within the framework of poststructuralist philosophy, R. Barthes[351] and M. Foucault[352] announce the death of the author. Paraphrasing the first author, the work of J.-F. Grandjouan finds "unity" not in its "origin" (the individual-creator), but in its

---

[346] Bodinier J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. P. 82.

[347] Leighten P. The Liberation of Painting. P. 12.

[348] Grave J. The Artist as Equal, Not Master (1899) // Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas, Vol. 1 / ed. R. Graham. Montreal: Black Rose Books, 2005. P. 219.

[349] Villanueva A. Imagen impresa y acción social. P. 150.

[350] Read H. To Hell with Culture. P. 34.

[351] Barthes R. The Rustler of Language / tr. from French by R. Howard. L. A.: University of California press, 1989.

[352] Foucault M. Qu'est - ce qu'un auteur? (Conférence) [Electronic source]. N.Y.: University of Buffalo, 1970. Available at: http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html (Accessed: 02.08.2019).

"destination", that is, in the anonymous reader[353]. In the versions of "Meat Market", we are confronted with an evolving experience, so to speak. This dynamic of participation and self-representation empowers the subordinate individual to "create his own culture" in the context of a "natural society"[354]. To Foucault's question (on the basis of S. Beckett): "Who cares who's talking?"[355], Argentine anarchists would answer "*¡no importa!*".

However, we must be careful. Although previous discussion on anarchist aesthetic theory enables us to outline a plausible panorama, an empirical analysis highlights a couple of nuances of the factuality of the above analyzed ideological structure. In Argentine anarchist magazine culture, three more lithographs by J.-F. Grandjouan, first published in *L'Assiette au beurre* (ill. 73, 74 and 75), are identified. Two of them were printed in the supplement to *La Protesta* (ill. 76-77). The translation of their descriptions in the Argentine version of 1923 draws our attention ("Proletariat: – Your martyrdom lasted three days, ours – all life"). This translation "repeats" the meaning of the description in the French source of 1906: "Man of the people: Christ, your agony lasted only three days, ours – all life". The reproduction of these lithographs and the coincidence in the translation of one of them with the source-text suggest the presence of *L'Assiette au beurre* in Argentina and also its role as an iconographic source for *La Protesta*. Contrary to the history of the graphic sheet "Meat Market", we face a case of direct migration.

On the cover of *Ideas y Figuras*'s issue of August 8, 1909 (ill. 78) was reproduced a lithograph with J.-F. Grandjouan's signature, published four years earlier in *L'Assiette au beurre* (1905). The textual component of this graphic was translated and modified. The May 6, 1905 issue of *L'Assiette au beurre* was illustrated by J.-F. Grandjouan and B. Naudin, two lithographs of which were also reproduced in *Ideas y Figuras* (ill. 79-80). The specifics of this selection demonstrate the dissemination of *L'Assiette au beurre* as an iconographic source in Argentine anarchist visual culture. In *Ideas y Figuras* the name of the artist appears twice, although with errors. Once in the signature "Grand Jouan" in the footnote to a drawing that does not correspond to the artist's style (ill. 81). Another time in the list of already published issues: "No. 10 – "War to the War". Text by Alberto Ghiraldo. Drawing by Grand Jouan"[356]. The names of other foreign and domestic artists are correctly reproduced in the journal's lists. This is the most significant mention of the artist in the Argentine anarchist press, if we do not take into

---

[353] Barthes R. The Rustler of Language. P. 54.

[354] Read H. To Hell with Culture. P. 29. For Herbert Read, the term "culture" does not imply a commodity, as in the capitalist order, but a spontaneous "way of life itself" of the democratic order, which provides the necessary conditions for the free exercise of human sensitivity through a "letting alone", thus avoiding the appearance of a superman-artist in a context where "Culture is a natural growth". Ibid. P. 10-31.

[355] Foucault M. Qu'est - ce qu'un auteur?

[356] Ghiraldo A. Números aparecidos // Ideas y Figuras. 1910. Vol. 2, No. 38. P. 2.

account J. Grave's text in *La Protesta* that we have already quoted[357]. Even in contemporary research, J.-F. Grandjouan's creativity in the local magazine culture of the early 20th century is left unattended[358].

Authorship is not ligated to a signature. On the contrary, the recognition of the authorship depends on the inclusion of a brief note outside the illustration, including biographical information and the artist's name in typescript. The ideological nuance lies in the fact that the absence of J.-F. Grandjouan's authorship stemmed not so much from an aesthetic principle that predicted the death of the author, but from the ignorance of the local anarchist milieu on some artists and the popularity of a number of other masters in it. Suffice it to recall that the wide popularity of Th.-A. Steinlen and C. Meunier in Argentine anarchist visual culture led to the attribution of a graphic work by the unknown artist É. Couturier to the second of these masters. On the other hand, representatives of German and Belgian expressionism, such as K. Kollwitz, Frans Masereel, Albert Daenens, and the Swiss F. Vallotton, aroused great interest. The special issue of *Ideas y Figuras* of July 8, 1909, entitled "Crimes and Punishments" ("Crímenes y Castigos"), was devoted to the last artist. This issue included nine woodcuts (ill. 82), whose iconographic source is *L'Assiette au beurre*'s issue of May 1, 1902 (ill. 83), published under the same title: "Crimes and Punishments" ("Crimes et Châtiments"). On the cover of *Ideas y Figuras*, the authorship of F. Valloton is accentuated by replacing his characteristic signature "FV" with the artist's initial and surname – "F. Valloton". In the same issue, F. Vallotton is quoted as the author of the illustrations adding a brief biography by Victorio Pica and a couple of lines by Paul Adam. In addition, an article dedicated to his work is included in *La Protesta*[359].

However, it is important to remark that J.-F. Grandjouan's lithographs emigrated to the American continent, in particular to the USA, in the early 20th century in other ways. Firstly, in *The Revolutionary Almanac* (1914), thanks to the personal collection of the editor Hippolyte Havel[360], the publication of a lithograph (ill. 84) extracted from *L'Assiette au beurre*'s issue of May 6, 1905 (ill. 85) is identified. Secondly, it is known that in 1907 the anarchist E. Goldman met with the artist in Paris and received from him an illustration with a dedication: "To the American comrades". After returning to New York,

---

[357] Grave J. La vida financiera de un periódico revolucionario.

[358] 1) Minguzzi A. (ed.). La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919): Estudios e índices // La Plata: UNLP. FaHCE. IdIHCS (UNLP-CONICET) / ed. A. Minguzzi. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014; 2) Rey A. Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista Ideas y Figuras // Entrepasados. 2007. Vol. 16, No. 32. P. 89-104; 3) Buonoume J. *La Vanguardia*, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura impresa en la Argentina: Tesis de Maestría en Investigación Historica. Buenos Aires, 2014. The latest study mentions the figure of J.-F. Grandjouan only in the French context. 4) García Laredo E. *Ideas y Figuras* en el momento del Centenario de 1910: Anarquismo y cultura: Tesis de licenciatura en Historia. Buenos Aires, 2017.

[359] Z. Un grabador en madera // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 41. P. 4-5.

[360] Antliff A. Hippolyte Havel and the Artist of *Revolt* // Anarchist Modernism. P. 95-122.

E. Goldman publishes this illustration on the cover of *Mother Earth*'s November issue (ill. 86). In this issue, the anarchist introduces J.-F. Grandjouan to readers as "a French artist who has consecrated his art to the revolutionary proletariat"[361]. Having considered the above, we come to the problem of the artist's identification with the worker and the revolutionary, as well as to the possibility of an art in the service of transcontinental social struggle. The encounter between anarchist-activist and anarchist-artist, the creation of a graphic image with dedication, and the praise of J.-F. Grandjouan's figure and creativity reconcile the style and authorship of the individual with the social purpose of art and its collective dimension. This panorama is possible thanks to a peculiar aesthetic that responds to the "healthy pluralism of the different schools of anarchist thought"[362], grouped around the same antiauthoritarian impulse.

2.4. The Formation of a Transatlantic Modernism in the Anarchist Magazine Culture of Argentina and Belgium

The migration of images in anarchist magazine culture engendered not only the borrowing of foreign graphics through the "strategy of substitution and exclusion", but also the assimilation of the genre-stylistic and thematic-iconographic particularities of foreign masters, which in turn influenced the formation of local modernist aesthetics. This is demonstrated by the process of reception in Argentine anarchist press at the early 20th century of the work of Belgian graphic artists Frans Masereel and Louis Albert Daenens – representatives of expressionism, whose work and life were under the permanent influence of anarchism. As stated by historian E. Stols, "the immigrant fever" between Argentina and Belgium at the turn of the century stimulated an authentic relationship, which was manifested not only in the creativity of A. Daenens and F. Masereel, but also in the magazine *L'art belge* and the creative contributions to it by James Ensor, René Magritte, and Paul Delvaux[363]. In the general modernist space, the migration of not only Latin American artists to Europe, but also of foreign artists to Latin America contributed to the spread of expressionism as a direction enabling both social criticism and aesthetic innovation. Thus, the active migration between the two countries at the turn of the 20th century led to the

[361] Goldman E. Artists-Revolutionists // Mother Earth. 1907. Vol. 2, No. 9. P. 357. Also in his memoirs, E. Goldman praises J.-F. Grandjouan: "I didn't meet Steinlen, but Grandjouan turned out to be a simple and kind soul, a born rebel, an artist and an idealist in the truest sense of the word". Goldman E. Viviendo mi vida. T. 1 / tr. del inglés y notas por A. Ruíz. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios "Anselmo Lorenzo", 1996. P. 446.

[362] Reszler A. Peter Kropotkin and his vision of anarchist aesthetics. P. 52.

[363] En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX / ed. B. De Groof, P. Geli, E. Stols, G. Van Beeck. Leuven: Leuven University Press, 1998. P. 21.

emergence of a "transatlantic modernism", the creative connections of which arouse great interest in contemporary art history studies.

It is necessary to mention current exhibition "Transatlantic modernisms. Belgium – Argentina 1910-1958" at the Mu.ZEE in Belgium[364] as well as the collection of articles "The *Routledge Companion* to Expressionism in a Transnational Context", published in 2019. In the collection stands out the article "Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse"[365], dedicated to the participation of Latin American painters in the "international expressionist movement" and the formation of an independent "Latin American expressionism"[366]. At the same time, both in the exhibition and in the article, anarchist ideology is not discussed as one of the driving forces behind this cultural exchange.

In this subchapter, the specifics of the reception and assimilation of F. Masereel and A. Daenens' graphic work by Argentine artists Juan Antonio Ballester Peña and Victor Rebuffo are disclosed. Furthermore, the formation of common genre-stylistic and thematic-iconographic trends, which led to a transatlantic modernism in the graphic art of anarchist magazine culture, is analyzed. It is important to emphasize that Argentine art historian S. Dolinko already mentioned the influence of K. Kollwitz, G. Grosz, and F. Masereel on A. Ballester[367], V. Rebuffo[368], and other local artists. However, the author does not analyze the ways in which such influence was disseminated in the aspect of stylistic and iconographic assimilation, as well as in light of the assimilation of genre form.

F. Masereel is better known than A. Daenens. The latter artist is a marginal figure in modern historiography. Only a few short biographical reviews are dedicated to him[369]. At the same time, the rehabilitation of his figure and creativity is led by art historian E. Buelinckx, who dedicated his master's

---

[364] Servellon S., Tell V., Dolinko S., Cruz S. A., Fara F., Brasseur C., García M. A., Filop M., Dhaenens L., Gonnissen A. Transatlantic modernisms. Belgium - Argentina 1910-1958. Oostende: MuZEE, 2021. The exhibition is available at the following link: https://www.muzee.be/en/belgium-and-argentina- (Accessed: 03.07.2021).

[365] Frick M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse // The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context / ed. I. Wünsche. New York: Taylor & Francis Group, 2019. P. 507-524.

[366] Ibid. P. 507.

[367] Dolinko S. De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña // MODOS. Revista de História da Arte. 2018. Vol. 2, No. 3. P. 191-206. See also Niño A. Ensayo de una semiótica visual en *dibujos políticos* de la Argentina de mediados del siglo XX // AdVersuS. 2011. Vol. 8, No. 21. P. 63-84.

[368] Dolinko S. Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social [Electronic source] // XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. Available at: http://cdsa.aacademi-ca.org/000-008/482.pdf (Accessed: 12.02.2020).

[369] 1) Waterlot-Jottrand V., Lefebvre D. (ed.). Éléments bio-bibliographiques: Daenens // Haro! : Une revue belgs d'avant-garde 1913-1928. P. 58; 2) Adriaens-Pannier A. Albert Daenens // L'avant-garde en Belgique, 1917-1919. Bruxelles : Musées Royaux des Beaux-Arts, 1992.

thesis to A. Daenens in the context of the relationship between anarchism and art[370]. Additionally, E. Buelinckx is the author of the articles "Albert Daenens and Willem Gijssels. Brussels anarchist painter and Flemish poet"[371] (2011) and "Albert Daenens (1883-1952): Belgian Artist from Brussels, Flemish Activist and French Publicist"[372] (2018). The latter has been translated into French (2020), German, and English (2021)[373]. These articles predict the restoration of the name of A. Daenens in modern art history studies. As for Russian historiography, there are no studies on this artist. Unlike his compatriot, the study of the life and work of F. Masereel in light of anarchism does not arouse interest among researchers, with the exception of his biographer J. van Parys[374]. The above-mentioned surprises us, having in count the growing number of studies developed in the last decade in different languages, which consider both the artist's life and his role in the development of the 20th century graphic art[375], as well as the specifics of his further influence on graphic artists in Europe, China[376], and the American continent[377] up to the

[370] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952).

[371] Buelinckx E. Albert Daenens & Willem Gijssels. Een Brusselse Anarchistische kunstenaar en een Vlaamse Dichter // Zuurvrij. 2011. No. 21. P. 50-57.

[372] Buelinckx E. Albert Daenens (1883-1952): Belgian Artist from Brussels, Flemish Activist and French Publicist // International Anarchist and Antimilitarist Before, During and After World War I, 14/18 – Rupture or Continuity. Belgian Art around World War I / I. Rossi-Schrimpf and L. Kollwelter (ed.). Leuven: Leuven University Press, 2018. P. 211-227.

[373] 1) Buelinckx E. Albert Daenens (1883-1952) : artiste bruxellois anarchiste, antimilitariste, activiste et éditeur // Bulletin du CIRA 76. Lausanne : Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, 2020. P. 15-25; 2) Buelinckx E. Der belgische Anarchist, Antimilitarist und aktivistische Künstler Albert Daenens (1883-1952) // Espero: Libertäre Zeitschrift. 2021. No. 3. P. 215-237; 3) Buelinckx E. We Will Break Open the Doors That Obscure the Sun: Albert Daenens (1883-1952) // Signal 07: A Journal of International Political Graphics and Culture / Josh MacPhee and Alec Dunn (ed.). Oakland: PM Press, 2021.

[374] Van Parys J. Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen: Baarn: De Prom, 1995.

[375] 1) Díaz González M. Frans Masereel. Oviedo : Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000; 2) Díaz González M. La producción xilogŕafica de Frans Masereel (1889-1972). Ilustraciones, estampas y novelas gráficas al servicio del compromiso social // ARS BILDUMA. 2021. No. 11. P. 83-106; 3) Balamber B. Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk // Art-e Sanat Dergisi. 2016. Vol. 9, No. 18. P. 423–436; 4) Dedyukhina P. V. Frans Masereel's 25 Images of Man's Passion: Formation of the Visual Language of Wordless Novels // History Studies. 2019. No. 13. P. 1 18–127; 5) Dedyukhina P. V. Frans Masereel's «Passionate Journey» and Pictorial Language of Wordless Novels of the First Half of the XX Century // Decorative Art and Environment. Gerald of the MGHPA. 2020. Vol. 1, No. 2. P. 206-216; 6) Pylyser Ch. The Heirs of Frans Masereel // Flemish Literature Fund/Strip Turnhout / tr. L. Watkinson. Bangarang, 2013. P. 28–31.

[376] Xiao T. Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15, No. 2. n.p.

[377] 1) Beronä D. Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly. 2003. Vol. 20, No. 1. P. 61–73; 2) Dedyukhina P. V. Peculiarities of the Genre of Wordless Novel in Europe and the United States on the Example of Works of Frans Masereel and Lynd Ward // Philosophy and Culture. 2020. No. 9. P. 34-45.

present day, taking into consideration Mary Evans[378] and Clifford Harper[379]. In Soviet and modern Russian historiography, the influence of anarchism on the work of F. Masereel has been "purged"[380]. Hence it is clear that in domestic and foreign historiography F. Masereel and A. Daenens have not been considered in the context of the cross-border space of anarchist magazine culture in the early 20th century, in particular at the crossroads between Argentina and Belgium.

2.4.1. A. Daenens and F. Masereel at the Crossroads of Anarchism and Artistic Avant-Garde

Whereas in the previous subchapters it is noted that lithography is the most common technique among illustrators of the French anarchist periodicals, in this subchapter woodcut and linocut stand out as the main techniques in German and Belgian anarchist periodicals. Having in count the typography and graphics of German anarchist periodicals, it is impossible not to note the convergence of *medievalization* and the avant-garde. In light of A. Daenens and F. Masereel's creativity such convergence implies not only a struggle to preserve the primitive language of woodcut (or the use of its modern equivalent, the linocut), but also a desire to innovation, based on the aesthetics of expressionism and the further emergence of a new genre in the graphics of the 20th century. According to R. Poggioli, the current aesthetic synthesis should be called "romantic antitraditionalism", corresponding to both "revolutionary and destructive moment" and "moment of reconstruction and restoration"[381]. This dichotomy is reflected in the following declaration by F. Masereel: "I am sure [...] that art should serve the idea as among Primitive [peoples], but with elements of today. It's a little complicated. We'll see"[382]. The rehabilitation of woodcuts, led by Paul Gauguin (using the example of *Noa, Noa* engravings under

[378] The artwork *Tableau Vivant* by M. Evans is available at the following link: https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14746/ (Accessed: 03.04.2021).

[379] See the exhibitions: 1) "Frans Masereel en transition 1914-1930" at the Musée de la Reliure et des Arts du livre de Bruxelles (October 3-May 1, 2015); 2) "Frans Masereel and contemporary art: images of resistance" at the Mu.ZEE (April 1-September 2, 2017). These exhibitions are available at the following link: https://re2g.hypotheses.org/1578#? and https://www.muzee.be/en/muzee/t207550/frans-masereel-and-contemporary-art-images-of-resistance (Accessed: 03.04.2021).

[380] See the already cited articles by art historian P. V. Dedyukhina, as well as the researches by art historians K. A. Zelenina, V. I. Razdolskaya, and K. G. Bogemskaya. 1) Zelenina K. A. Frans Masereel. Moscow: Art Publishing Joint Stock Company AKhRR, 1930; 2) Razdolskaya V. I. Masereel. Leningrad: Art, Leningr. otd-nie, 1965; 3) Bogemskaya K. G. Frans Masereel: Album. Moscow: Fine Arts, 1975.

[381] Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde. P. 54.

[382] Melot M. Introduction à Frans Masereel // Nouvelles de l'estampe. 2013. No. 244. P. 73.

the influence of Japanese works)[383], was developed by such artists as Edvard Munch, K. Kollwitz, Otto Dix, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Ernst Barlach, who, including the Belgian graphic artists under discussion, "did not consider printmaker a minor or subsidiary art, but employed it as a major vehicle of expression"[384].

Just like the neoimpressionists, fauvists, cubists, and abstractionists who illustrated French anarchist press, two trends of anarchism in the art of the turn of the century are identified in the works of A. Daenens and F. Masereel. On the one hand, the belief in the social purpose of art, in light of which the artist stands for the social trends of the revolution, which was closely related to the philosophy of P.-J. Proudhon[385] and P. A. Kropotkin[386]. On the other hand, the exaltation of artistic individuality and the search for aesthetic innovations as the result of the translation of M. Stirner and M. A. Bakunin's philosophy into aesthetic values[387]. In this regard, we can remember M. Frick's words on "Latin American expressionism", which was characterized by the fact that "it incorporates and adapts the pictorial solutions developed by European painters to channel political and social messages about the human condition that could influence the path of nations toward political and economic development"[388]. This specificity contributed to the reception of both artists in the anarchist milieu of Argentina, which at the beginning of the 20th century faced a process of sudden modernization and its consequences in the social, political, economic, and cultural space. The semantic and stylistic duality of the works of both Belgian artists corresponds to the peculiarities of their lives.

A. Daenens (1883-1952) was born in Brussels in a family of Flemish actors. Between 1900 and 1904, he studied at the Royal Academy of Fine Arts in the same city under the guidance of Eugène Verdyen and Adolphe Crespin[389]. In addition, from a young age he began to paint theatrical scenery. As E. Buelinckx rightly notes, theatrical and decorative art will be a constant companion of the artist's life, who also works as a set designer and director. The first contacts of A. Daenens with anarchism could have occurred in the context of the cabaret "Le Diable au Corps" ("The Devil in the Flesh"), visited not only by radical political figures, but also by representatives of the artistic avant-garde, among which the artist J. Ensor[390]. Between 1912 and 1913, A. Daenens wrote and drew for the political and art magazines

---

[383] Cohen M. The Novel in Woodcuts.

[384] Zigrosser C. The expressionists: a survey of their graphic art. N.Y.: George Braziller Inc. 1957. P. 6.

[385] Proudhon P.-J. On the Principle of Art and Its Social Destination.

[386] Kropotkine P. Aux Jeunes Gens // Paroles d'un révolté / ed. É. Reclus. Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75.

[387] See Weir D. Anarchy & Culture.

[388] Frick M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse. P. 521.

[389] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 63.

[390] Ibid. P. 74-75.

La Foi nouvelle and *En Marge*, and also met the writer Maurice Casteels, with whom in 1913 he founded the little-researched anarchist and avant-garde magazine *Haro!* in the city of Uccle[391], which passed through three stages of development (1913-1914, 1919-1920, and 1927-1928). Moreover, it is mandatory to note that in 1913 A. Daenens was already known to the police as an "anarchist"[392], and held the position of temporary manager of the anarchist magazine *Le Révolté* (1908-1914)[393]. Additionally, his graphic sheets were published in such anarchist periodical publications as *L'En dehors*, *La Revue anarchiste*, *L'Action directe*, and *De Branding*[394], as well as in a number of literary works.

Throughout his life, A. Daenens participated in exhibitions, among which are the July exhibition of the group "Die Stil Voort" in 1918, the "International Exhibition of the Avant-Garde" in Geneva in 1920-1921[395], and another in 1926. In 1918, A. Daenens fled to the Netherlands and Germany and visited a colony of Flemish exiled artists in the city of Blaricum, where his friend, the artist Frits van den Berghe, lived in 1916.[396] Upon returning home and after the end of the war, in 1919 he continued to publish *Haro!*. The experience of the First World War as well as the contact with avant-garde artists played a significant role in the formation of A. Daenens' expressionist aesthetics, which will be reflected in the second stage of *Haro!*. In the same year there was an epistolary correspondence between A. Daenens and F. Masereel, in the frame of which the latter sent a series of drawings intended for *Haro!*[397]. According to his biographer, the artist's engravings began to "emigrate" in 1921 in the context of his active participation in the international antimilitarist movement[398]. In 1929, the "Album of 20 lino pamphlets" is published and the participation of A. Daenens in "anarchist and pacifist" publications in Europe and North America intensifies[399]. In 1952, he died in poverty and oblivion. The contribution of this artist to the graphics of the 20th century is the magazine *Haro!*, illustrated by him, and the "Album of 20 lino pamphlets", in which A. Daenens collects his most significant works between 1919 and 1929 in chronological order[400]. Both dates are significant for understanding the evolution of his work from

---

[391] Ibid. P. 78-79. See also De Marneffe D. Entre modernisme et avant-garde: Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922) : Thèse de Doctorat en Langues et Lettres. Liège, 2006-2007.

[392] Ibid.

[393] Bianco R. Le Révolté // Répertoire des périodiques anarchistes de langue française.

[394] Bianco R. L'En dehors — Suppléments, La Revue anarchiste, L'Action directe // Répertoire des périodiques anarchistes de langue française.

[395] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 92-117.

[396] Ibid. P. 99.

[397] Ibid. P. 106-107. See also Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 142.

[398] Ibid. P. 120.

[399] Ibid. P. 127-128.

[400] Ibid. P. 126.

expressionism to abstract expressionism, presenting the artist to the viewer and reader as a precursor of Belgian abstractionism[401].

F. Masereel (1889-1972) was born in Blankenberge in a family of "enlightened liberals", which led the artist to the spontaneous assimilation of revolutionary values in that peculiar Flemish context, where the "privileged class of orthodox liberals and Catholics" became a common enemy of progressive circles[402]. As noted by J. van Parys, in 1900 under the influence of "Aunt Fanny"[403], who "translated the books of Russian anarchists into Flemish" ("Wederkeerig dienstbetoon: Een factor der evolutie", 1904 and "Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur", 1907)[404], the artist will get acquainted with P. A. Kropotkin. During the same period, he could also read the translation into Dutch of Russian anarchist's book "Memoirs of a Revolutionist" (1902). At the same time, the influence of K. Marx on the education of the future artist cannot be denied. In 1914, F. Masereel refused conscription and fled Belgium, thus becoming a "deserter" and starting the life of a "wanderer in Europe"[405]. In line with art historian K. Zelenina, two factors influenced the political tone of Belgian artist's work; on the one hand, his stay in the French colony of Tunisia in 1910, where the young F. Masereel draws the local inhabitants, who lived in most cases in conditions of extreme poverty; and on the other hand, the World War, which (and not at all his unconcluded artistic education in Ghent under the guidance of Jules de Breaker in the field of woodcuts) "makes him a professional artist"[406].

From 1917 and over the next three years, he drew "about a thousand drawings"[407] for the newspaper *La Feuille*, founded in Geneva by a group of intellectuals and artists advocating pacifism. In addition to *La Feuille*, he draws for *Les Hommes du Jour*, *Les Tablettes*, *Clarté*, *Monde (Hebdomaire international)* and illustrates the works of writers such as Émile Verhaeren, Pierre Jean Jouve, Charles-Louis Philippe, Hermann Hesse, Thomas Mann, Romain Rolland, and others. Considering the political and democratic components of Masereel's creativity, R. Rolland places him on a par with H. Daumier and F. Goya[408]. Moreover, the work of F. Masereel was highly appreciated in the USSR as an example of social realism[409]. As the artist himself wrote in the course of an exhibition in Moscow in 1935:

---

[401] Ibid. P. 122-124.

[402] Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 26-27.

[403] Ibid. P. 25.

[404] "Ideals and Realities in Russian Literature" and "Mutual Aid: A Factor of Evolution".

[405] Zelenina K. A. Frans Masereel.

[406] Ibid.

[407] Zweig S., Rolland R., Ziller, G. F. Masereel: A Collection of Essays on his Work. / tr. from German, compl. by N. Bunin. Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1959. P. 57.

[408] Ibid.

[409] On the reception of F. Masereel in the URSS, see Bogemskaya K. G. Frans Masereel. P. 51-52.

"nowadays, it [art] should be a means serving the best part of humanity in its struggle to create a system that excludes the exploitation of man by man and war"[410]. True to his words, F. Masereel stands "in the forefront of the fighters for this system"[411] by developing an antiauthoritarian creativity, not only in terms of content by the means of a clear attitude against religion, capitalism, colonialism, fascism, and military conflicts, but also in terms of form, as evidenced in the search for a new genre of graphic art, namely the "wordless novel". When the artist turned 80, he confirmed the influence of anarchism on him, presenting an ideal society in relation to "anarchist communism, communism without coercion"[412]. The tendency of F. Masereel's work to oppose any type of hierarchy or domination, both in politics and in aesthetics, also draws our attention to its proximity to anarchism.

Thus, we are dealing with artists who materialize the contact between avant-garde and anarchism at the turn of the century. The tendency to transboundary spread of their graphics guaranteed their own immigration to different countries, including Argentina, where the synthetic nature of this graphic language, both popular and avant-garde, fantastic and documentary, was adopted as a visual expression of revolutionary principles in the context of the anarchist magazine culture of Buenos Aires at the beginning of the 20th century. In this regard, it is necessary to mention K. Zelenina's words about F. Masereel: "The potency of his means relies on simplicity, clarity and their universality... Every work of Masereel is accessible and understandable to everyone"[413]. In its turn, Argentine art historian L. Estarico writes: "Masereel… is more universal, his heroes are the people of all modern cities, his Christ is the Christ of all, the symbol of the courage of the oppressed, the forerunner of a new order, the beginning of a new redemption"[414]. Moreover, in 1932, filling out a questionnaire of the Romanian anarchist Eugen Relgis, in which North and South America is compared with Europe, A. Daenens himself admits that the themes of his graphics resonate in a foreign context, since in it "the situation is identical to the situation in Europe. And there, and here I see only capitalism, imperialism, militarism, spiritual and material slavery"[415]. As in the case of such European graphic artists as J.-F. Grandjouan, F. Sagristà, F. Valloton, F. Goya, H. Daumier, Th.-A. Steinlen, and others, the work of A. Daenens and F. Masereel was recycled, borrowed, and published in the anarchist magazine culture of the American continent. But, unlike most of the aforementioned artists, the Belgian masters significantly influenced the development of modernism in the graphics of Argentina and the USA. We will focus on the first case.

---

[410] Masereel F. Exhibition of the Artist. Moscow: All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, 7 tip. "Spark of Revolution", 1935. P. 5.

[411] Ibid. P. 5.

[412] Van Parys J. Masereel, Een biographie. P. 27.

[413] Zelenina K. A. Frans Masereel. P. 17.

[414] Estarico L. Frans Masereel // Contra. 1933. Vol. 1, No. 3. P. 8.

[415] Relgis E. Encuesta Mundial América-Europa // Nervio. 1932. Vol. 2, No. 18. P. 38-39.

2.4.2. Reception Conditions and Strategies: Cultural and Artistic Panorama, "Recycling" and "Comic Strip"

It can be assumed that A. Daenens' graphic art arrived in Argentina in two ways. On the one hand, through the journal *Haro!* and the French magazine *L'En dehors*, which reproduced many of the artist's works in the form of postcards and illustrations. Both periodicals appear in the lists of received materials in *La Antorcha*[416]. On the other hand, through the "International Antimilitarist Bureau against War and Reaction" (I.A.M.B.), which was joined by Belgium in 1923 and Argentina in 1925. Since 1921, A. Daenens was involved in the antimilitarist movement, being part (although he himself later refused to do so) of the Belgian delegation for the "International Antimilitarist Congress" in The Hague in March of that year[417]. As indicated by E. Buelinckx, "thanks to his contacts within the antimilitarist and anarchist movements in Europe, his illustrations began to appear outside Belgium and France"[418]. And, certainly, we must not forget the "Album of 20 lino pamphlets", which was supposed to be distributed in Argentine anarchist milieu. Regarding F. Masereel, S. Dolinko claims that his work came to Argentina through the publications of *Les Cahiers d'aujourd'hui*[419], in which his xylographs served as illustrations for literary texts, circulating in the middle-class intellectual circles that produced anarchist publications[420].

As concerns the reception of the work of both artists, two factors inherent in the cultural and artistic space of Argentina at the end of the first decade of the 20th century should be emphasized. Firstly, the cinematic nature of F. Masereel's "wordless novels" coincides with the emergence of anarchism as a theme of Argentine silent cinema, which can be exemplified by such early films of 1909 as "Tragic May 1st" ("1° de Mayo trágico") and "The Obsequies of Colonel Falcón and Mr. Lartigau" ("Las exequias del coronel Falcón y del señor Lartigau") by Max Glücksmann, or the films of 1919 "Juan Without Clothes" ("Juan Sin Ropa") by Georges Benoit, "Struggles in Life" ("Luchas en la vida") by Emilia Saleny, and "The Law of Man" ("La ley del hombre") (1922) by Alberto Traversa[421]. In the same vein, it should be highlighted the spread of expressionist cinema on the basis of Robert Wiene's work. Secondly, the artistic group "The Artists of the People" ("Los Artistas del pueblo") (Hereinafter referred

---

[416] 1) L'En dehors // La Antorcha. 1926. Vol. 6, No. 221-222. P. 3; 2) Haro! // La Antorcha. 1928. Vol. 8, No. 271. P. 4.

[417] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis.

[418] Buelinckx E. Der belgische Anarchist. P. 233.

[419] Les Cahiers d'aujourd'hui / Besson G. (dir.). Bruges. 1921. Vol. 4, No. 7.

[420] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

[421] Mafud L. La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922) // Izquierdas. 2017. No. 33. P. 135–153.

to as *Los Artistas*), which was active since 1918 in Buenos Aires. This group, under the influence of expressionist aesthetics, paved the way for the first flowering of social realism in Latin America (before Mexican muralism)[422]. This group was formed on the grounds of anarchist ideals, which contributed to its characterization in light of two moments. On the one hand, the social struggle against imperialism with an emphasis on the representation of urban landscape and the poorest classes, which resulted from the turn-of-the-century modernization of Buenos Aires in the spirit of such European models as the *Haussmannization of Paris*[423]. On the other hand, the preference given to printed materials, as opposed to bourgeois means of expression and education of the public (museums, academies, and salons) in the dissemination of art to the masses[424].

Representatives of *Los Artistas* (G. F. Hebequer, J. Arato, A. Bellocq, and A. Vigo) strongly influenced such modernist artists as L. Gigli, S. Sergi, A. Berni, C. Giambiagi, V. Rebuffo, and A. Ballester[425], close to anarchist movement. In 1920, A. Bellocq illustrates the novel "A Story of Arrabal"[426] by M. Gálvez, which plot is based on the life of the working class. The novel is illustrated by 70 woodcuts, which, in turn, reflect the influence of European graphic artists, among them F. Masereel. One of the lithographs (ill. 87) vividly demonstrates the author's awareness not only of the dialogue with other masters, but also of his use of a cinematic perspective on social issues, as well as his interpretation of the urban landscape in connection with the modernization processes in Buenos Aires in the first two decades of the 20th century. These moments contributed to the reception, in Argentina at the beginning of the 20th century, of the work of A. Daenens and F. Masereel as an impulse to the formation of a genre-stylistic and thematic-iconographic canon of the revolutionary visual culture in the context of the modernization of the country. The widespread images of "suburbs, taverns, prostitutes, mothers, crowds, workers, beggars"[427], the image of the prison, and above all the theme of the city as a space of revolution were bridges that contributed to the natural dialogue of local artists with the Belgians. At this point, the question before us is the way of reception of the work of both artists in the Argentine

[422] Féliz M. Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico // Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, No. 55. P. 191–209.

[423] The *Haussmannization* consists in a series of changes in the urban landscape of Paris during the Second Empire, carried out by the city authorities with the aim of modernizing the then medieval city. The redevelopment was carried out under the guidance of the architect G. E. Haussmann.

[424] Féliz M. Artistas del Pueblo.

[425] Patrick F. Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism // Third Text. 2000. Vol. 14, No. 53. P. 55–68.

[426] The *Arrabal* is the periphery of urban centers with a low social and economic standard of living.

[427] Dolinko S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina.

anarchist periodicals, which, as will be demonstrated, differs significantly from the borrowing strategies applied in the case of *Les Temps nouveaux*'s "Album of Lithographs".

Between the issues of *La Protesta* dated February 19 and March 5, 1923, three linocuts by A. Daenens appeared under the title "Pictures of War" ("Cuadros de la guerra"). The iconographic source of this series is the *International Antimilitarist Yearbook*[428], published in 1923 by representatives of the "International Antimilitarist Bureau" (I.A.M.B.) in the Netherlands. In the issue of *La Protesta* of February 19, 1923, a linocut, entitled "Toys" ("Juguetes") (ill. 89), is published. Its title corresponds to the source: "Toys I" ("Speelgoed I") (ill. 89). In the engraving, a soldier-toy, surrounded by dead and dying people on the background of an apocalyptic landscape, holds a rifle on his shoulder. In 1925, the artist made the first version of this antiwar motif (ill. 90). In the foreground a soldier-toy plays the drums, around him corpse-ruins lie. On the background some soldiers-shadows continue the war. Further, in the issue of February 26 the editors publish a linocut depicting a group of soldiers-invalids who receive honour from a fat figure (archetype of the enemy of the people, ill. 91). The source of this graphic is also to be found in the *International Antimilitarist Yearbook*, in which it appears as "Toys II" ("Speelgoed II") (ill. 92). Finally, in the issue of March 5 the graphic sheet "The Victory" ("La Victoria") (ill. 93) is reproduced. Its title is repeated as in the source: "The Victory" ("De overwinning") (ill. 94). Nevertheless, the latter graphic was first published in the issue of *Haro!* dated July 20, 1919 with the inscription "The Triumphal Path" ("La voie triomphale") (ill. 95). The presented scene is a lifeless, desolate landscape with a skeleton in the foreground.

Since 1925, in the supplement to *La Protesta*, we find other works by A. Daenens. In the issue of March 9, 1925, one of his graphics is published as an illustration for the text "The Imperialism of the Gentlemen" (ill. 96). This engraving corresponds to the second graphic sheet of the "Album of 20 lino pamphlets", "To the end!" ("Jusqu'au bout!"), first printed in 1920. Such graphic was also included in the album of postcards "Who wants to join the soldiers?"[429], edited by the German anarchist periodical *Der Syndikalist* circa 1930 (ill. 97). A year later, in 1926, two more illustrations can be found: "A Christmas Gift" in the issue of the Argentine supplement dated January 11 (ill. 98) and "Sacco and Vanzetti's Sacrifice" in the issue of November 8. The latter graphic, edited in 1926, corresponds to the 12th sheet of the "Album of 20 lino pamphlets" (ill. 99). In general, the process of reception of A. Daenens' works corresponds to the strategies already discussed above in the case of the reception of *Les Temps nouveaux*'s "Album of Lithographs". At the same time, a peculiar case stands out. In the special issue of *La Protesta* of April 30, 1923 was reproduced the linocut "The Order Reigns" ("L'Ordre

[428] Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek / red. A. De Jong, Andijk West: I.A.M.V, 1923. IISG ZO 45698

[429] Daenens A. Wer will unter die Soldaten? 6 antimilitaristische Postkarten, Linolschnitte von A. Daenens. Berlin: Verlag "Der Syndikalist", 1930. IISG Bro 1884/23

règne!...") (ill. 100), first published in the issue of July 20, 1920 of *Haro!* (ill. 101), and then in the "Album of 20 lino pamphlets" in 1929. However, the iconographic source of this graphic is the *International Antimilitarist Yearbook* (ill. 102). Two aspects should be noted. On the one hand, graphic's title is repeated in Spanish language ("El orden impera"), and, on the other, the typewritten name of the artist is included. The same graphic work was published in the August 14, 1927 issue of *La Antorcha* and in the May 1933 issue of *Nervio*.

The reception of this engraving does not limit to its direct reproduction. In the February 8, 1926 issue of *La Protesta*, the editors included a recycled and reworked version[430] (ill. 103), made, probably, by Argentine graphic artist A. Ballester. This version was reproduced twice more in the issues dated May 17 and June 7 of the same year. Moreover, another recycled and reworked version, made by an anonymous artist, was published in the August issue, 1928 of *Ideas* (ill. 104), a Chilean anarchist magazine. Let us focus on the first case. Two particularities draw our attention. Firstly, the compositional and spatial structure as well as the stylistic solution of A. Daenens' graphic serve as a model for the interpretation of the jail as a theme in the engraving made by local artist. True to his style, A. Daenens draws a "long" perspective that goes into the distance and divides the composition into two parts. On one side there is a row of jail cells with darkened doors and walls, the representation of which is dominated by vertical strokes. Verticality confers this side of the image a certain visual rhythm and an almost draconian and hermetic feeling. On the other hand, the dynamic surface of the corridor is depicted on the basis of perpendicular lines, emphasizing the depth of space and the very movement of the guard, who emerges from the realm of shadows. The depth of space and the movement of the perpendicular lines place the viewer into the prison space, inviting him to pass by an endless series of cells. This strong baroque sensation coincides with the pathos, by means of which F. Masereel depicts the theme of the jail in the spirit of expressionism. Below, we will discuss this subject.

Secondly, in the Argentine version, a sharp geometrization of the figure of the jailer and a strong spatial deformation are noted, in particular in the representation of the ceiling. Both transformations resemble theatrical scenery in line with expressionist cinema, for example, the silent film "The Cabinet of Dr. Caligari" (1920) by R. Wiene. It is interesting to note that the graphic sheet "The Order Reigns" was created in the same year of the creation of this film. In Argentina, the style of such a seminal film resonates with Abraham Vigo's stage design for the theatrical play "In the Name of Christ" ("En Nombre de Cristo", 1927) by Elías Castelnuovo. In the February 1928 issue of anarchist journal *Izquierda*, the

[430] In the same row, historian M. Peixoto examines a version of the woodcut "Killed in Action (Gefallen)" (1920) by K. Kollwitz in the March 31, 1934 issue of *A Plebe*, a version made by the local artist "Robi". Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho. P. 411.

editors included three photographs of this theatrical scenery (ill. 105)[431]. In the same issue, "classical scenery" is considered in contrast with "synthetic scenery", since the latter highlights the key role of "light" and "scenery" as carriers of a "state of mind" as well as of the "soul of space", leading to an "organic matter"[432]. The emphasis on the role of "light" and "scenery" evidences not only the proximity of A. Daenens to theatrical and decorative art, but also his stylistic evolution from impressionistic style through expressionist to abstract expressionist. In the same vein, in the issue of *La Protesta* of June 28, 1926, a graphic work, possibly made by A. Ballester, is published. The depiction of the space and figures reveals the influence of expressionist cinematic aesthetics (ill. 106). Thus, the visual interpretation of the prison space in the spirit of expressionism set in motion the process of assimilation of A. Daenens' avant-garde stylistics. At the same time, the popularization and reworking of the motif "The Order Reigns" consolidate the theme of the prison in the visual culture of Argentine anarchism.

The reception and assimilation of F. Masereel's graphic works in Argentina happened differently. In 1923, two of his "wordless novels" were partially published in *La Protesta*. On the one hand, throughout 5 issues, from January 15 to February 12, 25 illustrations were reproduced in a row under the title "The Birth, Life, and Death of an Idea" ("Nacimiento, vida y muerte de una idea") (ill. 107), which correspond to the wordless novel "Idea". This novel was first published in 1920 and entitled, in French, "Idée", and then in 1924, in German as "Die Idee". This graphic novel consists of 83 xylographs[433]. Moreover, it is the fifth "wordless novel" made by F. Masereel after "25 Images of a Man's Passion"[434] (1918) (Hereinafter referred to as "25 Images"), "Passionate Journey"[435] (1919), "The Sun"[436] (1919), and "Story Without Words" (1920)[437]. On the other hand, between the issue of October 1 and October 22, 1923 a series of 16 graphics entitled "The Passion of a Revolutionist" ("La pasión de un revolucionario") (ill. 108) were included. The source of this illustrations is F. Masereel's first "wordless novel" – "25 Images", composed of 25 xylographs. In the second case, a clarification in parentheses stands out: "Woodcuts by Frans Masereel" ("Grabados en madera por Frans Masereel").

First published in 1918 by "Éditions du Sablier" in Geneva under the title "25 images de la passion d'un homme", the mentioned graphic novel was reprinted by Kurt Wolff in 1921, in the context

---

[431] See also http://abrahamrvigo.blogspot.com/2014/09/escenografias-en-nombre-de-cristo.html (Accessed: 04.11.2021).

[432] Dramaturgia: decorados sintéticos // Izquierda. 1928. Vol. 1, No. 3. P. 48.

[433] Masereel F. Die Idee: 83 holzschinitte. Zürich: Im Insel-Verlag, 1959.

[434] Masereel F. Die Passion eines Menschen: 25 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[435] Masereel F. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[436] Masereel F. Die Sonne: 63 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927.

[437] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism / ed. N. Donahue. USA: Camden House, 2005. P. 111-134.

of German expressionism, under the following translation of the title: "Die Passion eines Menschen"[438]. The German version of this work enabled its international popularization and further reprints[439]. "25 Images" constitutes not only a means of agitation and propaganda, but also a turning point in the history of graphic art, which places the artist in the front ranks of the artistic avant-garde. This work opens a new genre, namely, the "woodcut novel" or, according to S. Zweig, the "graphic narration"[440] inspired by the "Bildungsroman" model[441].

The publication of a selection of both fundamental works in *La Protesta* also corresponds to the artistic project developed by anarchist art critic Atalaya (Alfredo Chiabra Acosta), who from 1922 to 1926 was the founder and editor-in-chief of the section "Chronicles of Art" ("Crónicas de Arte") in *La Protesta*. As A. Villanueva notes, the section "Chronicles" sought to consider art "from a fairly revolutionary point of view" against the backdrop of the growing rejection of it by Argentine political forces as a means of spreading the anarchist ideal[442]. The understanding of art as a pedagogical and moralizing medium was materialized in Atalaya's thought, who conceived artists as "workers of art", collective and anonymous figures, who create "not masterpieces, but works" in order to produce a new aesthetics for the people[443]. The creativity of such "workers", integrated as a "terrorist attack" against bourgeois art, not only contributed to the radical modification of the original narrative structure of F. Masereel's "wordless novel", but also evidenced a return to *logocentrism*, according to which the text performs an interpretive role in the spirit of the "comic strip"[444]. The image becomes a pedagogical instrument, which requires a more linear and illustrative structure than that implemented in the "wordless novel". We will have to wait a few more years for the realization in Argentina of this avant-garde graphic genre by local artist V. Rebuffo.

The author's original conception of "25 Images" and "Ideas" is deconstructed not only through the exclusion of several graphic images, but also through the addition of captions under each of them. According to art historian E. V. Klyushina, "comic strip" became "the most serious genre conquest of the French illustrated press of the Fin de Siècle", which "adapts as much as possible to the compositional

---

[438] Masereel F. Die Passion eines Menschen: 25 Holzschnitte.

[439] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism.

[440] Zweig S., Rolland R., Ziller, G. F. Masereel. P. 25.

[441] Cohen M. The Novel in Woodcuts. P. 180.

[442] Villanueva A. Imagen impresa y acción social. P. 150.

[443] Ibid.

[444] "Comic strip" is a genre that "implies a logical sequence of drawings connected by a single narrative, but separated from each other by a frame, spatial backlash or any other way". It implements "the principle of tape scanning from left to right and from top to bottom along the surface of the sheet, which is hinted at by the word strip, which can be translated as "strip" or "tape"". Klyushina E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century. P. 136–137.

and graphic design of the magazine and becomes one of the main ways of artistic expression of the content components of the publication"[445]. Considering the formation of this genre form in the context of magazine culture at the turn of the 20th century, it is natural to find the adaptation (and, accordingly, the standardization) of other graphic genres to the features of such a common language as the "comic strip". Precisely, the "25 Images" was adapted to the "comic strip" in both German and Argentine contexts. On the one hand, stands out *Freie Jugend*'s first issue of 1924, in which 15 frames from "25 Images" were arranged in the form of a "comic strip", with the addition of brief descriptions for each graphic image (ill. 109). On the other hand, in the July 1933 issue of *Contra* was printed the same selection of frames from the "25 Images" published earlier in *La Protesta*, accompanied by the same descriptions (ill. 110), and a historical and aesthetic review by L. Estarico. This sort of "reassignment" of the work of F. Masereel is repeated in the distant context as the Romanian magazine *Ideea Europeana* (December 1921) with the publication of the "wordless novel" "Idea" (ill. 111). It is a mistake, however, to assume that the appropriation and adaptation of F. Masereel's work to the anarchist visual culture of Argentina is due not so much to his artistic uniqueness in the avant-garde, but to his ideological content, which easily fits into the mainstream structure of the "comic strip". Analogously to A. Daenens, F. Masereel's avant-garde stylistic influences the work of local artists.

2.4.3. A. Ballester and V. Rebuffo: Genre-Stylistic and Thematic-Iconographic Assimilation

Little has been written about A. Ballester. It is known that he was born in 1895 and, like F. Masereel, had an unfinished art education, received under the guidance of a certain Teodori Forsignano, who inspired the first exhibition of his student and his never-realized trip to Rome[446]. Historian M. Correa mentions that "cubism, abstractionism, and Dadaism" as well as "Cézanne and Mondrian" influenced the artist[447]. A. Ballester's style is multifaceted and changing, which makes it difficult to determine his authorship in the absence of a signature. We face a young artist whose drawings resemble neoimpressionist lithographs[448], fauvist and cubist stylistics[449], as well as passionate expressionist scenes (ill. 112). In the future the latter trend turned out to be the most constant in his work. In the 1920s, the

[445] Ibid. P. 104-105.

[446] Correa M. Juan Antonio Ballester Peña // Monitor de la Educación Común. 1969. No. 941. P. 81-92.

[447] Ibid.

[448] Ballester A. 1) Cuidarles el sembrado para los cuervos // La Protesta (supl. sema.). 1922. Vol. 1, No. 47. P. 1; 2) Idilio Campero // La Protesta (supl. sema.). 1924. Vol. 3, No. 132. P. 4.

[449] Ballester A. Sin título // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, No. 91. P. 5.

artist joined the anarchist movement, drawing for such publications as *Acción de arte* (1920-1922), *La Protesta*, *La Campana de Palo* (1925-1927), and *Contra* in Argentina, in which his graphic works were published along with those of K. Kollwitz, G. Grosz, A. Daenens, and F. Masereel. In light of this panorama, it is no coincidence that in the 1920s his work was perceived as an "expressionistic and geometric language, unsurpassed in the Argentine environment"[450]. He was a successor of *Los Artistas*, and as such A. Ballester encouraged the recognition of graphic art as a revolutionary art. His signature ("RS") corresponds to the "barbarian" pseudonym of "Ret Sellawaj", which is a word game with his own name[451]. This signature is not only reminiscent of F. Masereel's signature ("FM"), but also predicts the very type of close stylistic and iconographic contact between both masters.

Despite the fact that the mature graphic work of the artist in the frame of anarchist periodicals (from 1927 to 1928) has been well researched by art historian S. Dolinko[452], his early work in the period from 1924 to 1926, in which the artist forms the thematic and stylistic features of his graphics under foreign and domestic influences, remains unexplored.

A. Ballester began to participate in *La Protesta* on a regular basis since 1922. In January 8, 1923 we can identify one of his graphics inspired by "Masereel's manner" (ill. 113). At the same time, the May 1, 1924 issue draws our attention. Published seven months after the publication of the graphic novel "25 Images" in the same supplement, A. Ballester's "graphic story", entitled "The Odyssey of the Worker" ("La Odisea del Obrero") and composed of 10 illustrations, is printed. Although the graphic images do not occupy the entire page, the reader can feel the visual narrative when flipping through the newspaper. The inclusion of descriptions under each illustration is reminiscent of the "comic strip". Both A. Ballester and F. Masereel depict a "socialist melodrama"[453] in which the hero confronts a series of events inherent in capitalist society. The main characters of both artists are rejected by an unfair system that leads them to begging, starvation, humiliation and, finally, rebellion. F. Masereel represents the life of a martyr: since childhood, in order to survive, he is forced to steal; he goes to prison, becomes a worker, lives in the city, falls in love, and reads revolutionary literature that allows him to lead a social revolt, which, in the end, becomes the reason for his execution. For his part, A. Ballester portrays the life of a worker: the story begins with the story of the latter, leaving his wife and son in search of work, at the train station he is pursued by the police, but other workers help him. He teams up with them to read revolutionary literature, which gets him imprisoned. Despite the fact that the heroes of both artists correspond to the model of the enlightened revolutionary worker and both end up in prison, their fates

[450] Dolinko S. De La Protesta al Malba. P. 194.

[451] Ibid. P. 194.

[452] Ibid.

[453] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism.

are different. F. Masereel's hero is shot, A. Ballester's hero returns to his family, to his hometown. At the same time, both destinies are a way of redeeming the suffering of representatives of the lower class and a way of spreading revolutionary ideals.

As in the case of A. Daenens, the prison space becomes the image in which the visual thinking of F. Masereel and A. Ballester reveals itself with the greatest clarity. In the issue of October 8, 1923 of *La Protesta* appears a graphic, entitled "Convicted of stealing to eat", which depicts a boy in jail. This graphic corresponds to the 9th xylograph of "25 Images" (ill. 114). The artist depicts a dark, claustrophobic space, where several uneven, zigzag, and discontinuous lines create the illusion of a straight linear perspective. The reader's gaze inevitably coincides with that of the guard looking at the prisoner from behind the door bars. The hero is presented between two gazes, a repressive one (guard) and a passive one (reader). His body is surrounded by a sort of halo which envelops his arms, shoulders, and head. Both the absence of light and the space closing over the child refer us to the panoptic feature of the prison, described in the memoirs of the anarchists A. Berkman[454] and P. A. Kropotkin[455], and later by the philosopher M. Foucault[456]. This mythologization of prison space in the context of the anarchist worldview materializes in expressionist aesthetics.

It is mandatory to quote a fragment of the book "Prison Memoirs of an Anarchist" by A. Berkman, whose description of the spatial and psychological conditions of a prison cell is not only an early example of expressionist literature and a narrative description of the 9th xylograph of "25 Images", but also a prediction of M. Foucault's conclusion about the panopticon: "Visibility is a trap"[457]:

> "The silence grows gloomy, oppressive. It fills me with mysterious awe. It lives. It pulsates with slow, measured breathing, as of some monster. It rises and falls; approaches, recedes. It is Misery asleep. Now it presses heavily against my door. I hear its quickened breathing. Oh, it is the guard! Is it the death watch? His outline is lost in the semi-darkness, but I see the whites of his eyes. They stare at me, they watch and follow me. I feel their gaze upon me, as I nervously pace the floor. Unconsciously my step quickens, but I cannot escape that glint of steel. It grimaces and mocks me. It dances before me: it is here and there, all around me. Now it flits up and down; it doubles, trebles. The fearful eyes stare at me from a hundred depressions in the wall. On every side they surround me, and bar my way.

[454] Berkman A. Prison Memoirs of an Anarchist. USA: AK Press, 2017.

[455] Kropotkin P. Memoirs of a Revolutionist, Vol. II / pref. by G. Brandes. London: Smith, Elder & CO, 1899.

[456] The panopticon, according to M. Foucault, is such a prison structure, in the center of which there is a jailer who has the opportunity to closely observe all the prisoners in the cells radially surrounding him. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison / tr. from French by V. Naumov. Moscow: Ad Marginem, 1999.

[457] Ibid. P. 293.

I bury my head in the pillow. My sleep is restless and broken. Ever the terrible gaze is upon me, watching, watching, the white eyeballs turning with my every movement"[458].

A. Berkman's story leads us to the 9th scene of "The Odyssey of the Worker" (ill. 115), which not only presents the same visual formula for representing the spatial setting, employed by Belgian master (which indicates the fact of its obvious transfer from F. Masereel to A. Ballester), but even more dramatizes the panoptic sensation of the composition by introducing a light effect. The worker approaches the viewer and looks dispassionately, even rather defiantly, at the profile of the guard standing outside the door. Light plays a more significant role here due to the introduction of two sources. The first source is the light coming through the window and revealing, in the midst of absolute darkness, an empty fragment of the floor and an object like a hat. Light embodies a moment of tension, it constitutes as a visual resource, naturally, widely developed by F. Masereel. The second source is an external light that models the worker's body in the spirit of baroque chiaroscuro. A. Ballester drew a halo around the character, modeling his muscles in the manner of Michelangelo, especially in the representation of the shoulders. The size of the hands confirms the status of the character as a worker. In "The Odyssey of the Worker", light, as a moment of tension, increases the distance between the worker and the guard, which also draws our attention to the moral meaning of the image, that is, to the spiritual distance between the heroized and masculine figure of the "rebel" and the shapeless and reduced in size figure of the "agent order". Thus, if the light in A. Ballester characterizes the oppressed as a being superior to his oppressor, then in F. Masereel, the light around the figure of the child gives rise to a certain mystical feeling, as if anticipating the outcome of the life of the character, who will eventually appear before the firing squad and become a martyr.

In the case of the visual interpretation of the image of the jail, developed by A. Daenens, F. Masereel, and A. Ballester, the reader is confronted, first of all, with a mental state that anticipates a special feature of the expressionist worldview, described by C. Zigrosser as "an emotional tension which is sometimes carried to the extremes of hypertension", that is, an "emotional supererogation", a feature which, in turn, demonstrates the psychological relationship of expressionism and mysticism[459]. Light becomes a means of powerful ideological discourse, enabling a dialogue in which style and message, form and content do not contradict each other, but rather complement each other in the frame of a visual formula associated simultaneously with expressionism and social realism. Although the art critic Atalaya and other representatives of the "anti-avant-garde"[460] *Los Artistas* rejected modernism as bourgeois

[458] Berkman A. Prison memoirs of an anarchist.

[459] Zigrosser C. The expressionists. P. 7.

[460] Féliz M. Artistas del Pueblo. P. 202.

aesthetics, A. Ballester was able to reconcile the social purpose of art and the aesthetic innovations of his time.

A. Ballester repeats such formula for representing the spatial settings of other illustrations in *La Protesta*'s issues of November 19 and June 23, 1923 (ill. 116-117). In both cases, the artist is inspired by religious subjects. In the first graphic, three characters are depicted, two of them are guards represented outside the door; the third one, with a real halo over his head, lies on the bed and embodies the image of a martyr. The representation of the space relies on vertical and horizontal lines, the bodies and crutches are also outlined by thin light rays. The only two focal points of light are the shirt of one of the guards and the vessel, which concentrate all the tension of the composition on the segment of the door. The holy-martyr rests in the dark, and his palm, open at the level of his head, enhances the religious subtext of a graphic entitled "The Death of a Hero" ("La muerte del Héroe"). In the second graphic, we see the same claustrophobic dark space. Light comes through the window, illuminating a vessel and a mattress on which a mournful woman sits, while looking at the image of a hanged revolutionary as a new martyr. The gestures of the woman reinforce the baroque and dramatic nature of A. Ballester's visual interpretation of the prison, and refer us to the passion and expression of female images in the representations of the crucifixion of Christ. Additionally, it is impossible not to remember K. Kollwitz's image of the mother, whose work was widely reproduced in Argentine anarchist periodicals. This religious character completely coincides not only with the already mentioned mystical component of expressionism, but also with the emotional background of F. Masereel's foundational work, whose title ("25 Images of a Man's Passion") elucidates a comparison of the image of the revolutionist with the image of Christ. In fact, in the German version, the cover includes an image of the "Way of the Cross of Jesus Christ".

That strong religious sensibility to a large extent predicts the subsequent conversion of A. Ballester to Catholicism in the late 1920s, when he begins to participate in the Catholic magazine *Criterio* (published from 1928 to the present day) and discovers religious painting, which will be the predominant theme of his future works. In the exhibition of the "First Group of Modernist Argentine Painters" in May 1931, A. Ballester took part with five paintings devoted to religious subjects[461]. Despite his Catholicism and the breakdown of relations with his friend Atalaya, A. Ballester participated in several radical publications until the end of the second decade of the 20th century[462]. Taking into account what was said above concerning religious subjects, A. Ballester's transition from anarchism to

[461] Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli, 1931.

[462] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

Catholicism seems quite natural. In the same row, it should be mentioned the approach of A. Daenens to Catholicism also by the end of the 1920s. Despite that, the Belgian artist did not abandon anarchism[463].

F. Masereel's influence on A. Ballester was not limited to the representation of the theme of the jail, but was also expressed in the stylistic solution of other themes and subjects, for example, the pawnshop (ill. 118), the craftsman (ill. 119), the tavern or brothel (ill. 120), the image of a flying bell (ill. 121), and others designed by Argentine artist. They, however, lack the continuous "immediate emotional impact"[464] that was inherent in his previous works.

The artist made a series of four graphic sheets resembling a "graphic story", which principal character is a skeleton as allegory of war (ill. 122). In this case, we note the distance that A. Ballester takes from F. Masereel as well as his approach to A. Daenens' style, in particular with regard to the volume of the bodies and space. Thus, volume is not the result of the convergence of a pair of thin light rays, but of the accumulation of short lines forming the visual character of drapery, skin, bone, earth, wood, fire, and the night sky. In contrast to the influence of F. Masereel, the dialogue with A. Daenens gives A. Ballester the opportunity to employ different spatial solutions, which, in turn, enriches the thematic and iconographic composition of his graphic story, reminiscent of the apocalyptic narrative of the already mentioned linocuts by A. Daenens: "The Triumphal Path" (June 20, 1919) and "Toys" (1925). At the same time, in iconographic terms, we can note the presence of F. Masereel. Such experiments developed in A. Ballester's work predict the appearance of one of his most complex and personal linocuts in the May 1927 issue of *La Campana de Palo* (ill. 123), which materializes the artist's achievements, on the basis of his successful assimilation of the work of foreign masters in the context of local tradition from 1922. This in turn enabled the artist to discover his own individual and particular path in national, and even Latin American, graphic art from 1926 until 1930. In the January 1930 issue of the biweekly supplement to *La Protesta*, the latest engraving for anarchist press by A. Ballester is published, the style of which introduces us to a completely personal expressionism built upon the spot and its pictorial character (ill. 124).

Therefore, we can confidently say that in the case of A. Ballester, the anarchist press serves as a field of experimentation with modernist aesthetics. Additionally, it should be noted that his mature graphic work, corresponding to the period between 1927 and 1930, has generated renewed interest in modern Argentine art history studies. A case in point is the exhibition "Verboamérica" (2016) at the Museum of Latin American Art of Buenos Aires, which included two graphics of the artist[465]. As noted by S. Dolinko, the little-known figure of A. Ballester occupied a key place in "the formation of the

[463] Buelinckx E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. P. 128.

[464] Willett P. The Cutting Edge of German Expressionism. P. 118.

[465] Dolinko S. De La Protesta al Malba.

tradition of political art in Argentina"[466]. In this sense, our analysis sheds light on the unexplored period of A. Ballester's work, through the study of which it is possible to restore the evolution of his art and understand the contribution of his graphics to the development of Argentine and Latin American modernist discourse.

Victor Rebuffo was born in 1906 in Turin (Italy). In the first decade of the 20th century, he and his family arrived in Latin America, where he studied at the Academy of Arts in Argentina. From his youth, he follows the path of *Los Artistas*, from whom he acquires a special interest in woodcuts and a critical approach to social injustice. Both his life and his relationship with F. Masereel are better documented than those of A. Ballester. Historians S. Dolinko and J. Payró describe V. Rebuffo as an artist who is situated between tradition and modernism[467]. Such a "tension" recalls the very essence of the work of the Belgian artist, who is able to represent the spirit of modernity through a medieval language, revived in the 20th century. From the 1920s to the 1950s, he played a pivotal role in the formation and development of national graphic art in the frame of modernism. The former was possible thanks not only to the evolution of his work under the influence of foreign aesthetics against the backdrop of local traditions, but also to the introduction of an innovative graphic genre, which preceded the "wordless novel" in Latin American modernism.

The dialogue between the two artists can be found in the archives of V. Rebuffo, which contains a copy of the publication *Les Cahiers d'aujourd'hui*, illustrated with woodcuts by F. Masereel. The artist received this copy as a gift with a dedication: "Masereel was the horizon of youthful enthusiasm"[468]. In addition, both artists published in the same magazines. An example of this is the July issue of *Contra*, in which a V. Rebuffo's woodcut, inspired by F. Masereel's urban landscapes, was printed (ill. 125). On the same page there is a F. Masereel's illustration devoted to the image of the accordionist, the signature under which (FM) clarifies its authorship. Rebuffo's signature is "VR".

Nevertheless, F. Masereel's influence on V. Rebuffo is related primarily to the transfer of the genre form of the "graphic narration". The first "wordless novel" in Argentina, entitled "Contraluz" and composed of 130 xylographs, was made between 1952 and 1953. The artist's intention was to destroy "the imposition that restricts the free expression of thought"[469]. Graphic novel's story is divided into 5 sections: "Chimera", "Comrades", "Love", "Uprising", and "Silence", which are connected with the events of the Tragic Week of 1919, during which the leaders and participants of the workers' strike, led

[466] Ibid. P. 193.

[467] Dolinko S. Conflictos en blanco y negro.

[468] Ibid. P. 11.

[469] Rebuffo V. Contraluz. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. P. 6.

by the anarchist group FORA V, were repressed[470]. In addition to xenophobia, especially against the Russian population, and anti-Semitic reaction, the result of this repression was the arrest of 54 workers and numerous victims: 700 killed and 2,000 wounded[471]. The poetic and political content of "Contraluz" fully accomplishes V. Rebuffo's intention to "expand the historical and social knowledge of the people" for the sake of "asserting the most essential rights of the masses"[472]. In this context, V. Rebuffo creates a "graphic story", which he himself considers a "cinema screen"[473] that combines literature, graphics, and cinema, characteristic of the spirit of the early 20th century culture.

Finally, although we are forced to omit other examples, the influence of F. Masereel is evidenced in the woodcut "Funerals of the West in the Final Outcome" ("Funerales del poniente en el desenlace final"), which corresponds to the end of the "wordless novel" "Contraluz" (ill. 126). Graphic artist depicts a dead man with outstretched arms and bare chest. Such motifs as the sun and the bucolic landscape place this woodcut in the same line of the iconography of the anarchist martyr, whose roots go back to the mythologization of Ravachol in French culture of the late 19th century. The pose of the martyr and the landscape surrounding him give the graphic image a sense of lightness concerning the depiction of the space and the silence enveloping it, as if the body could suddenly rise among the corn plantations and begin moving towards the shining sun. This mysticism, inherent in the religious tradition of woodcut, materializes in the penultimate scene of "Passionate Journey" (1919) by F. Masereel[474] (ill. 127). Here the artist represents a skeleton lying in the middle of a magnificent nature and under a distant sun, whose rays are intertwined with vegetation. This scene is the eve of the final cosmic elevation of the martyr. In the last woodcut, the martyr dances among the stars as a sort of cosmic being. At the same time, in Rebuffo's graphic novel the ascension does not occur, the body of the martyr remains lying on the ground waiting for redemption.

The final consolidation of the creativity of A. Daenens and F. Masereel in the graphic art of Argentine modernism on the framework of anarchist press takes place between 1932 and 1936 in the journal *Nervio*. From the May issue of 1932 to the November issue of 1936, 11 linocuts by A. Daenens and 36 drawings and woodcuts by F. Masereel were reproduced in this journal. Identifying the sources of these graphic images, it is worth noting the editors' eclectic approach to Belgian artists, which allows them to include in one publication graphic works related to different stages of their artistic careers. This

---

[470] Belkin A., Burgstaller A., Camarero H., D'Antonio D., Díaz H., López Trujillo F., Mazzei D., Silva H. Ente la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / comp. L. Glasman, G. Rot. Buenos Aires: El Topo Blindado, 2020.

[471] Ibid.

[472] Rebuffo V. Contraluz. P. 6.

[473] Ibid.

[474] Masereel F. Mein Stundenbuch.

journal publishes the text "Albert Daenens" by E. Relgis, taken from *L'En dehors*, in which the author considers the artist as one of the leading representatives of the art of engraving, responsible for its revival as an instrument of social denunciation. The author also includes some explosive declarations by A. Daenens on the role of the artist, the social purpose of art, the antimilitarist and anti-state struggle[475]. Similarly, in the July 1932 issue, the painter and art critic J. Payró describes F. Masereel as "the prototype of a modern artist-apostle" who expresses "his protest against a thousand injustices and madness of our world"[476]. It must be emphasized that this journal served as a "place" for the meeting of foreign and domestic modernism. In *Nervio* the reader could find works by K. Kollwitz, G. Grosz, Clément Moreau, A. Stadler, Ernst Barlach, as well as Dirk Kerst Koopmans, V. Rebuffo, José Planas Casas, Demetrio Urruchúa, Emilio Mas, G. Hebequer, M. Venturi, Sergio Sergi, Pompeio Audiverta, and others, which gives an idea of the main trends in Argentine modernist graphic art, in the formation of which the Belgian artists under discussion occupied a paramount place.

2.5. Conclusions

In this chapter, the problem of the migration of graphic images in the anarchist magazine culture at the turn of the 20th century was analyzed as a driving force behind the formation of not only a common visual culture, but also a transatlantic modernism. The analysis shows that there are two types of migration. The first type is direct migration, which relies on the aesthetic, political, and economic function of art in the context of constant editorial interchanges of visual and textual materials, as well as of monetary resources. These dynamics enable a clear identification of the iconographic source and its mode of transmission. The second type is indirect migration, which performs not an economic function, but a purely aesthetic and political one grounded on a random and unpredictable transmission of images, which is closer to the dynamic processes of contraband. The second type makes it difficult to identify both the iconographic source and the method of transmission established on the basis of "chain links". The above leads to the appearance of an image-palimpsest consisting of "layers" of different languages, times, historical legacies, and types of printing. This particularity not only allows anonymous and mass reproduction of the same graphic image, but also its survival up to the present day. Despite the differences, both types of migration operate within the framework of joint strategies of borrowing, resignification, and assimilation of foreign graphics. Based on the systematization and discussion of such strategies, four main trends were identified.

---

[475] Relgis E. Albert Daenens // Nervio. 1932. Vol. 2, No. 13. P. 16-18.

[476] Payró J. Frans Masereel // Nervio. 1932. Vol. 2, No. 15. P. 10-11.

Firstly, the physical intervention inside the graphic sheet, that is, the deletion of the margins, including the author's signature as well as the title and description. That intervention may also consist in the fact that editors do not preserve the peculiarities of each artist's manual typography, giving place to the uniformity of typescript. Secondly, the modification and resignification of the textual components (name and description) of the image by means of an "identical" or "non-identical" translation, including the modification of the text inside the graphic image itself. The above trends are grouped under the "strategy of substitution and exclusion", in which the authorship and textual component of the image can be omitted or replaced by other names and discourses. In the course of considering this strategy, the author highlights the process of the formation of thematic and stylistic trends and, consequently, the predominance and popularity of some artists over others, which proves the existence of little-studied problems of attribution in the graphics of the anarchist periodicals. Thirdly, the "reworking" or "recycling" of the graphic motif of a foreign master by a local artist, in order to assimilate the modernist stylistic features of the compositional and spatial solution of a particular topic. Fourthly, the adaptation of the "wordless novel" to the mainstream genre of "comic strip", leading to the rejection of an avant-garde genre form and, at the same time, to the strengthening of the moralizing and educational message of the graphic language. Taking into account the important role of the last two strategies, it can be assumed that they turned out to be the basis for further use of the works of Belgian artists in the graphics of Argentine modernism as a genre-stylistic and thematic-iconographic source. It is important to emphasize that the previous strategies can be implemented in the study of the processes of borrowing and assimilation of graphic images of foreign anarchist periodicals in other local contexts, besides Argentina.

It should be noted that the above listed strategies and practices operated in the frame of the cultural, artistic, historical, political, technical, and technological particularities of the reception context, in which foreign materials were appropriated, reworked, published, and assimilated. In this sense, the reception of European masters' creativity in the anarchist magazine culture of Argentina was not a passive process. This analysis enabled us to reveal the "borrowing" as a procedure based on a horizontal dialogue, which develops beyond the centers of symbolic power as a sign of the cohesion of various anarchist groups and tendencies. In the same direction, we should mention that anarchist aesthetic theory prepared the way for a non-hegemonic exchange of visual material. The conceptions of P.-J. Proudhon, P. A. Kropotkin, J. Grave, H. Read, and A. Reszler introduce us not to an unchanging aesthetic canon, but to an ideological basis of pluralistic and antiauthoritarian aesthetics. At the same time, our analysis has demonstrated that the practical validity of anarchist aesthetics may depend not so much on the conscious application of aesthetic principles as on the material conditions of access to illustrations, authors, and publications. Therefore, in this chapter the cultural, artistic, social, political, and historical

panorama is discussed as a determinant factor in the formation and application of strategies for the reception of European graphics in the context of Argentine anarchism at the beginning of the 20th century.

This chapter demonstrated that the convergence between the Argentine, French, and Belgian anarchist spaces was the basis for the consolidation of a common revolutionary visual culture and the formation of a transatlantic modernism. The publications *Les Temps nouveaux*, *L'Assiette au beurre*, *Haro!*, and the *International Antimilitarist Yearbook* stand out as the main foreign iconographic sources in the visual culture of Argentine anarchism at the beginning of the 20th century. The graphics of these publications and authors harmoniously coincided not only with the socio-political demands of the new environment, but also with the already established visual culture in it. It must be added that the "arriving" graphic sheets turned out to be not only well-adapted motifs in light of the ideological messages of anarchism, but also powerful carriers of avant-garde aesthetics, such as expressionism. Thus, the study of the process of reception of A. Daenens and F. Masereel's creative formulas in the Argentine revolutionary press and their impact on local artists, A. Ballester and V. Rebuffo, fills a gap in modern research on the emergence and evolution of "Latin American expressionism" from the beginning of the 20th century to the present day, in which the role of anarchism has never been analyzed before.

It should be noted that this chapter restored and actualized the figures of little-known or forgotten artists in both Russian and foreign historiography. Examples of such masters are J.-F. Grandjouan, É. Couturier, A. Daenens, F. Masereel, A. Ballester, and V. Rebuffo, whose life and work have been, unfortunately, of little interest in contemporary art history studies. Moreover, the study of *Les Temps nouveaux*'s "Album of Lithographs", to which several authors have devoted detailed investigations on its emergence and development between 1896 and 1903, is rehabilitated, considering it as an iconographic source of the visual culture of Argentine anarchism in the first decade of the 20th century. Accordingly, the study of the migration of images in the anarchist magazine culture expands the possibilities of new discoveries in the work of the above listed as well as of other artists, in light of the analysis of their creative achievements in the transatlantic panorama of anarchism at the turn of the 20th century, in which antimilitarist and antiwar directions played a crucial role in the formation of a transborder visual space between Europe and the American continent.

The problem of the migration of images in the anarchist periodicals at the turn of the century requires further research on the basis of the reproduction in Russia and Argentina of Robert Minor's graphic works. As a result, it should be emphasized that the migration of images strengthens the emergence of collective identities among anarchists from different countries, united under the sign of migration through the cross-border space of anarchist periodicals, international conferences, and libraries. Against this background, it is important to witness the emergence of a spontaneous and

common visual culture, the themes and motifs of which are repeated and reflected, despite stylistic, linguistic, geographical, and temporal differences. In the following chapters, a partial reconstruction of such common anarchist visual culture is carried out in light of two dimensions: the body and violence.

CHAPTER 3. THE MAIN DIRECTIONS IN THE ICONOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE IMAGE OF THE ANARCHIST IN THE PRINT CULTURE AT THE TURN OF THE 20th CENTURY

3.1. Introduction: A Typology of the Image of the Anarchist

Between the 1880s and 1930s, the interpretation of the image of the anarchist was diverse. In the context of its negative and positive interpretations, the modern culture testified the creation and invention of the moral, physical, and spiritual condition of the anarchist. The image of the anarchist became an authentic battlefield for various ideological tendencies. Medical and legal sciences determined his physical and psychological state in light of the prejudices inherent in the turn of the century. The anarchist was perceived in bourgeois society as the embodiment of social evil, fears, and superstitions, up to the point of turning the word "anarchist" into a serious insult. Simultaneously, the anarchist was idealized and exalted in accordance with physical and moral models borrowed from naturalistic, mythological, and Judeo-Christian conceptions, as well as from national cultural traditions. By this time anarchism had penetrated all social strata: nobles, aristocrats, bourgeois, workers, peasants, students, religious figures, militias, and criminals, as well as men and women of various sexual, spiritual, and nutritional orientations. The heterogeneous human composition of anarchist movements made more complex the images of their social representations. Violent acts of anarchist representatives against an unjust society turned the anarchist into an irrational, degenerate, abject creature and, at the same time, into a hero, martyr, and saint. This dual condition is evidenced by the following fragment of Pedro Zanardo's text "Anarchist!" in the weekly *El Peludo*:

"Anarchist!" He yelled at me like it was an insult... Anarchist! An apostle, a modern Nazarene... Don't ever be afraid of this rabble that insults you, feel sorry for them... Soon they will leave that life of parasites on that near day when the sun of human redemption shines with dazzling rays... Then they will not utter the word "Anarchist!" like a mockery; they will scream with all the force of their lungs: "Anarchist! You are the forerunner of this world. Anarchist! You are the only and great apostle"[477].

The visual interpretation of the image of the anarchist is based on contrasts. An example of this is the graphic representation of the legendary figure of Y. I. Pugachev in the Russian anarchist milieu. For the September 16, 1918 issue of the Moscow anarchist magazine *Volnyi golos truda*, an anonymous illustrator draws a scene entitled "Rising Ukraine" ("Vozstayushchaya Ukraina") (ill. 128). In it a

[477] Zanardo P. ¡Anarquista! // El Peludo. 1922. Vol. 2, No. 63. P. 5.

peasant appears in the foreground throwing one of the three bombs he holds in his monumental hands. This giant figure divides the composition into two parts. On the right – an explosion and a number of mutilated bodies. On the left – a bucolic landscape with a few peasants tilling the land. Both parts of the graphic sheet show the dual interpretation of the character and his actions associated with destruction and, at the same time, with liberation. Two points stand out. On the one hand, as already noted above, there is a dual (negative and positive) interpretation of the image of the anarchist not only as a terrorist but also as a savior and liberator. On the other hand, the inscription in the lower-left corner of the image introduces us to the identity of the character. We are talking about Y. I. Pugachev[478], a symbol of the peasant uprising against imperial power in Russia in the 18th century. It should be noted that M. A. Bakunin mentions the "revolutionary rule" of the *pugachevshina* as one of the development alternatives for the Russian people in the second half of the 19th century[479]. The rehabilitation of the figure of Y. I. Pugachev in the anarchist periodicals of the early 20th century elucidates an additional dimension in the interpretation of the image of the anarchist, namely, the quoting and resignification of fundamental myths of Western European and local cultures.

As you might guess, the image of the anarchist at the turn of the century is the result of a process of metamorphosis. The transformations of the anarchist's body and soul acquaint us with the formation of thematic and iconographic trends, the roots of which go back to the history of art and visual culture from antiquity to the present. In the frame of these tendencies, an authentic and particular "grammar of the body" is born, consisting of certain gestures and attributes that model the physical and moral appearance of the anarchist. As will be demonstrated in this chapter, this grammar develops on the basis of four main "structures": 1) the quoting and resignification of ancient Greek myths, as well as of national mythologies using the example of the "Gaucho"; 2) the quoting and resignification of key figures of the Judeo-Christian tradition; 3) the emergence of criminology as a science and the use of its developments; 4) and the popularization of the practice and theory of naturism, nudism, vitalism, and the occultism. The first two points are related to the massive spread of anarchism in Western society, closely tied to national, ancient, and Christian traditions. The last two "structures" are products of the turn of the century, which to a large extent modeled the worldview of modernity, influencing other ideological trends of the 20th century.

There has been little written about the problem of classifying the image of the anarchist. In the North American context, historian N. Hong following Newton identifies two types of anarchists. On the one hand, "upper-class anarchist" (theorists, philosophers); and on the other, "lower-class anarchist"

[478] See Avrich P. Russian Rebels, 1600-1800. New York: Schocken Books Inc, 1972.

[479] Carr E. H. Michael Bakunin. London: The Macmillan Press, 1975. P. 179.

(criminals, terrorists)[480]. In modern art history studies, we will find only one approach. Analyzing the evolution of graphic art in *Les Temps nouveaux*, art historian A. Dardel provides a typology of several groups of images. The first group consists of two types of images, namely the "destroyer" and the "arsonist"[481]. The attributes of both figures are: pickaxe, axe, scythe, and shovel, as well as fire and torch. The author includes two other types in the second group. Firstly, the image of the "vagabond", which in turn integrates several characters of that time, namely the "immigrant, bohemian, mountebank, beggar and bandit, blind and crippled, street musicians, small traders, and peddlers"[482]. Secondly, the image of the "worker", which combines such figures as the "peasant, miner, weaver, glazier, docker, and barge hauler"[483]. At the same time, the images of the second group are not directly connected by the author with the image of the anarchist. The analyzed classification is the first and only attempt in modern art history to study and create a typology of the image of the anarchist grounded on graphic materials belonging to anarchist periodicals at the turn of the century. The methods, sources, and discoveries of N. Hong and A. Dardel paved the way for reconstructing and analyzing the iconographic features of the image of the anarchist relying on a "comprehensive perspective". In this chapter, for the first time in historiography, the reader is offered an extensive and comprehensive typology of the image of the anarchist in light of the main iconographic directions of its interpretation within the framework of print culture between 1880 and 1939 in Russia, Europe, and the American continent.

The graphic sources of our analysis are anarchist periodicals from Spain (*Mujeres Libres*, *La Tramontana, Iniciales*, *Tierra y Libertad*, and *Almanaque de Tierra y Libertad*), Russia (*Volnyi golos truda* and *Burevestnik*), France (*L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*, *Almanach du Père Peinard*, *Le Père Peinard*, *L'En dehors*, and *La Sociale*), Belgium (*Haro!*), USA (*The Blast*, *Brazo y Cerebro*, and *Fuerza Consciente*), Costa Rica (*Renovación*), Argentina (*El Azote*, *El Peludo*, *El Burro*, *La Obra*, *Culmine*, *La Protesta*, *La Antorcha*, *Ideas y Figuras*, *Humanidad*, and *Martín Fierro*), Chile (*Verba Roja*), Sweden (*Brand*), Italy (*Il Pensiero* and *La Rivolta*), Brazil (*A Plebe*), and Germany (*Freie Jugend* and *Junge Anarchisten*). Additionally, we include the supplements of the socialist periodical *Het volk* (Netherlands) and the conservative magazine *Le Petit Journal* (France), as well as such not always ideologically and politically unambiguous publications as *Strekosa*, *Budilnik*, *Novyi Satirikon* (Russia), *The Washington Post*, and *Puck* (USA). Posters, postcards, photographs, drawings, and engravings also serve as objects of study in this research.

---

[480] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 118.

[481] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 25.

[482] Ibid. P. 31

[483] Ibid. P. 32.

3.2. The Abject Creature: Features of the Negative Interpretation of the Image of the Anarchist[484]

3.2.1. The Apache: The Common and Political Criminal

The negative interpretation of the image of the anarchist is closely related to marginal figures with a certain "shining" revolutionary potential. A case in point is the subculture of "Paris-Apache"[485]. In the popular French worldview, the "apache" was presented not only as a rude person who could rob and kill, but also as an anarchist or a worker, in particular, of foreign origin[486]. The satirical story "Anarchist Apache", published in the pseudo-liberal newspaper *Star* in 1912, introduces us to "Joseph the Tiger", whose vicious life becomes meaningful after his meeting with "M. Petrovsky – an apostle of Bakunin's theories"[487]. Thus, with the help of "propaganda by deed", that is, terrorism, the Montmartre criminal transforms himself into a "regenerator" and savior of an unjust society, purifying himself at the same time. "The evolution of the Apache has been completed!", we read in the story. After his arrest, he is sentenced to the guillotine, in front of which he shouts "Long live Anarchy!"[488]. This phrase was also uttered by terrorist anarchists such as Ravachol, Sante Caserio, and Émile Henry, who had a similar fate[489]. The first two are fully consistent with the definition of "apache".

The issue of January 21, 1905 of *L'Assiette au beurre* was illustrated by Auguste Roubille. Among the lithographs, one dedicated to the previous libertarian antihero stands out (ill. 129). In a night scene, the urban criminal poses on his feet with a noose and a dagger in his hands, next to him we see the victim, whose appearance coincides with the archetype of the bourgeois. The strong figure of the

---

[484] The author of this dissertation published the article "On the Typology of the Negative Image of the Anarchist in Graphic Art at the Turn of the 20th century", which proposes a first approach to the study of the negative interpretation of the image of the anarchist. In this subchapter, new materials and sources are considered, contributing to a significant deepening of the study of the problem under discussion. See Velásquez Sabogal P. On the Typology of the Negative Image of the Anarchist in Graphic Art at the Turn of the 20th century // Culture and Art. 2022. No. 8. P. 78-101.

[485] The "Apaches" were a group of young Parisian criminals who appeared in 1900. See Kalifa D. Les lieux du crime: topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle // Sociétés & Représentations. 2004. No. 17. P. 140.

[486] This feature reminds us of the very origin of this derogatory term used by the European invaders in relation to the native nomadic American group of natives.

[487] Anarchist Apache // The Star. 1912. Vol. 10495. P. 2.

[488] Ibid.

[489] See Avilés, J., Collado, C., Rivas, L., Sueiro, S., Herrerín, A., Núñez, R., Tavera, S. El nacimiento del terrorismo en occidente: anarquía, terrorismo y violencia revolucionaria / ed. J. Avilés, Á. Herrerín. Madrid: Siglo XXI de España, 2008.

main character is dressed according to his social status: beret, wide trousers, jacket, sailor shirt, and a homemade weapon. The attributes corresponding to the mythologization of the "apache" were widely spread by the conservative newspaper *Le Petit Journal*[490]. In A. Roubille's graphic, the silhouette of a guillotine can be seen in the distance, clearly standing out against a rising sun that constitutes a premonition and foresight of the future. The stylistic solution of this graphic triggers a romantic halo around the unexpected redeemer of the suffering of the oppressed, contrasting it with the derogatory description of the "apache" in the *Star*'s story. This composition contrasts with the next lithograph, where the artist, using a comparative resource, depicts a grotesque scene: a French soldier poses next to the bleeding body of his victim with African features[491]. The thin, caricatured figure of a military man and the inclusion in the composition of a desert landscape with a fire allude to a pejorative and accusatory interpretation. This visual juxtaposition suggests not only the condemnation of military actions in the French colonies but also the idea of atonement for sin of the apache's violent act, even if he retains the negativity of his external appearance, revealing his marginal origin. The clash between the two figures is touched upon in an article by M. Almereyda for *Le Libertaire*. In it, the author highlights the role of the "apaches" in the antimilitarist demonstrations towards the end of 1903, organized due to the sending of young people belonging to the marginal class of Paris to the African battalions. "Down with the fatherland! Down with the army! Down with the cows!" – the "Apaches" shouted"[492].

As a result of the above, the "apache" is halfway between the "common" and "political" criminal. This dual condition is evidenced by Russian anarchist Shlioma Asnin. According to D. I. Ivanov, the criminal past of Sh. Asnin, a frequenter of prisons, was "purified" during his stay in the *Shlisselburg Hard-Labor Prison* between 1910 and 1917, where he was at the same time with the anarcho-communist German Sandomirskii and other political prisoners of the third corpus, who eventually assimilated him as one of their own[493]. The physical description of Sh. Asnin was reduced to the stereotype of the anarchist in Russia at that time, grounded on the "Italian brigands" of the second half of the 19th century: "black coat, a hat, curly hair in an open red shirt"[494]. In the Russian context of the early 20th century, similar features are repeated, on the one hand, in the image of the anarchist in the June and August 1917 issues of *Strekoza* (ill. 130); and on the other hand, in the images of the "social revolutionary" (ill. 131) and the "bundist" belonging to the series of drawings "Children-Politicians" ("Deti-Politiki") by the

---

[490] See the following issues: 1) L'Apache est la plaie de Paris // Le Petit Journal. 1907. No. 883; 2) Mœurs d'apaches // Le Petit Journal. 1907. No. 861; 3) Exploits d'apaches // Le Petit Journal. 1907. No. 862; 4) Victime du devoir // Le Petit Journal. 1907. No. 851; 5) Les Apaches s'amusent // Le Petit Journal. 1907. No. 871.

[491] Roubille A. Pensées d'un ventru // L'Assiette au beurre. 1905. No. 199. P. 3298.

[492] Almereyda M. "Apaches" // Le Libertaire. 1903. Vol. 10, No. 5. P. 1.

[493] Ivanov D. I. "The Dying Criminal". P. 884–928.

[494] Ibid. P. 897.

artist V. A. Taburin (1917), who depicts the image of the "anarchist" (ill. 132) with a bomb and a black flag. Also in Russia, but this time between 1918 and 1920, we find a schematic drawing on a calendar of 1917, coinciding with the already mentioned features (ill. 133). This "naïve" graphic, drawn by an anonymous author on an everyday object, testifies the consolidation of a certain archetype in the Russian people's worldview of the early 20th century. In 1881, we also find this archetype in N. A. Yaroshenko's interpretation of the image of the "student" (The Tretyakov Gallery, 1881), in the same row is the painting "Student-Nihilist" by I. Y. Repin (Far Eastern Art Museum, 1883), which was a sketch for the final painting "Arrest of a Propagandist".

Returning to Sh. Asnin, it must be recalled that the influential criminologist Cesare Lombroso in his treatise "The Anarchists" (1894) emphasizes tattoos as a sign of the anarchist-criminal[495]. After the assassination of Sh. Asnin by the troops of the *Russian Provisional Government*, his immoral tattoos served as "evidence of anarchists' connections with common criminals"[496] before the Soviet, preventing, to a large extent, the transformation of Sh. Asnin into a revolutionary martyr. In this case, we also face the "evolution" or political reincarnation of the common criminal.

At the turn of the century, pseudoscientific theories and practices relative to the physical and moral typologization of the "abnormal"[497] arise; it is this context in which the political dissident, embodied, in this case, by the "apache", constitutes "a unique object of study of human pathology"[498]. Analogously to A. Roubille, Dutch artist Tjerk Bottema employs the resource of contrast in the illustration "The Anarchist Fear of President Taft" ("De anarchisten-vrees van president Taft") (ill. 134), published in the April 25, 1909 issue of the *Notenkraker* supplement to the socialist newspaper *Volk*. The author draws the obese and cowardly figure of the American president as well as the figure of the anarchist depicted as a maniac, whose exaggerated smile suggests a mental disorder. The weapons he carries (two pistols, a knife, and dynamite) alert to his violent and irrational behavior. In the caricature, both figures are clearly distinguished in stylistic terms. The first one is made with curved lines in accordance with the conception of the bourgeois archetype. The second one is depicted with straight and angular lines that characterize a person in a "short circuit". However, the artist applies the same visual solution to the trousers of both characters as a hidden comparison between two alienated beings. In his

---

[495] C. Lombroso cites testimonies about the leaders of anarchist groups in London in 1888: "On the outside of the brush, many had depicted hearts, dead heads, crossbones, anchors and various patterns". Lombroso C. Los Anarquistas / tr. del francés y notas de J. Campo, G. España. Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de P. Tonini, 1895. P. 23.

[496] Ivanov D. I. "The Dying Criminal". P. 897.

[497] We should recall the influence of the connection between the "moral" and "political" monsters of the late 18th century on the discussion, in the second half of the 19th century, on the "common criminal" and the "anarchist" as monsters. Foucault M. Los Anormales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 97.

[498] Anarchist Apache. P. 2.

drawing, the master embodies the conception of the anarchist as a criminal-terrorist in the figure of the "Italian brigands", adding the specifics of a mental disorder. At the same time, the iconographic features of T. Bottema's graphic image also correspond to the Dutch context.

3.2.2. The Mentally Ill: The Irrational, Infantile, and Dancing Anarchist

The attributes of T. Bottema's image of the anarchist coincide with the attributes of the archetype of the anarchist as portrayed by his compatriot the caricaturist Albert Hahn. A. Hahn conceived a peculiar character: an anarchist with a long mustache, dressed in a black cloak or gabardine and a pointed hat. The external appearance of this archetype resembles some kind of fairy-tale, mystical, or religious creature, which, in addition to its inherent erratic behavior, is distinguished by the fact that sometimes carries a bomb or a knife. The explanation for this representation relies on the connection between the Christian worldview and the anarchist ideology within the labor movement in the Netherlands. The supporters of this convergence were called "red priests" ("rode dominee")[499]. Among the priests and preachers who came into contact with libertarian principles from the late 1870s is the Lutheran Ferdinand Domela Nieuwenhuis (1846-1919). He joined the labor movement and later severed relations with the church and religious faith, becoming the leader of the Dutch Workers' Union. A. Hahn was a harsh critic not only of the capitalist Abraham Kuyper, but also of F. Domela[500], to whose figure the caricaturist devoted a number of satirical drawings published in the September 13, 1903 issue of *Volk* (ill. 135). Which, in turn, contributed to the strengthening of the "red priest" image and its iconography, including various of the attributes already mentioned.

A. Hahn made numerous cartoons dedicated to the image of the anarchist. We can mention the gouaches devoted to the congress of the *Social Democratic Workers' Party* (Netherlands), published on April 23, 1905, in the supplement to the aforementioned Dutch newspaper (ill. 136). In them, the artist proposes a visual interpretation of the anarchist, which will serve as an iconographic source for T. Bottema's caricature, published four years later in the supplement to the same newspaper. In 1907 the supplement to the *Volk* was renamed as *Notenkraker*. In this supplement A. Hahn develops his own archetype of the libertarian rebel in light of various situations and identities but maintaining the main attributes. An example of this is the issue of July 5, 1908, where the "Anarchist by Deed" is represented

[499] Denekamp P., Noordegraaf H. De geschiedenis van 'rooie dominees' in Nederland [Electronic source] // Onvoltooid Verleden: het blad met perspectieven. 2002. No. 16. n.p. Available at: http://oud.onvoltooidverleden.nl/index.php?id=97 (Accessed: 02.04.2021).

[500] Heijden van der M. Albert Hahn. Amsterdam: Thomas Rap, 1993.

by the liberal politician M. Tydeman, who lights the fuse of a bomb called "slander"[501] (ill. 137). In the same way, the October 21, 1916 issue of *De Notenkraker* publishes such comics as "J.H.W.Q. ter Spill"[502], in which the artist satirically touches on the relationship between anarchism and Christianity by depicting the figures of Christ and the politician J.G.W.Q. ter Spill. A year earlier, A. Hahn conceived an allegory for the December 31, 1915 issue, "After Ten Years: Anarchism is Dead in the Syndicalist Movement"[503]. In this engraving, we see a pointed hat above a wooden cross from which hangs a pair of sandals and one bomb. This set stands on the hay – the forerunner of the bonfire. A. Hahn managed to consolidate, like no other artist of the early 20th century, his own archetype of the image of the anarchist, based on a solid visual corpus developed by him for over ten years. These visual materials await an extensive analysis. A similar iconographic development of the image of the anarchist can be found in such periodicals as *La Tramontana*, *Le Père Peinard*, and *Martín Fierro*, in which a positive archetype of the anarchist is formed. Below, we will discuss this subject.

Several years would have to pass until the figure of the anarchist dressed in a black cloak, gabardine, and a hat was rehabilitated and reinterpreted. This process was led by contemporary artist and writer Roberto Ambrosoli (1942-2020), author of the character "Anarchik" (ill. 138), depicted in 1966. In contrast to A. Hahn, Italian graphic artist reconsiders the negative image of the anarchist, turning it into a satirical and antiauthoritarian character, whose adventures were recounted in comics throughout the 1970s, and again in 2011 in the magazine *A rivista anarchica*[504]. As the artist himself claims, "Anarchik" is a mockery of the anarchist archetype that arose in the reactionary discourses of the early 20th century and, at the same time, a visual tribute to the revolutionary poet Gueorgui Cheitanov, one of the most prominent anarchists in Bulgaria at the beginning of the century, whose appearance served as an "unintentional model" for "Anarchik" (ill. 139)[505]. In 1984, inspired by R. Ambrosoli's character, the outstanding German cartoonist Gerhard Seyfried (1948) designed an updated version of A. Hahn's anarchist-magician (ill. 140), using the image of his personal character "Zwille". "Anarchik" has become an international symbol of anarchism, borrowed by representatives of modern libertarian groups from Great Britain (1977), Scotland (1978), Canada (1982), Holland (1983), Norway (1983),

[501] Hahn A. Anarchist van de daad // De Notenkraker. 1908, 5 juli. IISG BG C13/649.

[502] Hahn A. J.H.W.Q. ter Spill // De Notenkraker. 1916, 21 oktober. IISG BG PM1/91-32.

[503] Hahn A. Na tien jaar: Het anarchisme in de vakbeweging is morsdood! // De Notenkraker. 1915, 31 december. IISG BG PM1/86-18.

[504] See R. Ambrosoli's collection of comics published in *A rivista anarchica* in the 1970s. Ambrosoli R. Anarchik. Farò del mio peggio. Cronache anarchiche a fumetti. Milano: Hazard, 2019.

[505] Ambrosoli R. Anarchik, il nemico dello Stato [Electronic source] // A rivista anarchica. 2005. Vol. 35, No. 305. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/34.htm (Accessed: 20.04.2022).

Denmark (1983), Spain (1984), Germany (G. Seyfried, 1984), Finland (1996), and others[506]. In Poland, "Zwille" as an image of the anarchist was employed as the identification image for the "Rozbrat Collective".

The "red priest" is the theme of a cartoon by Patrick Kroon entitled "This is How the Prussian Police Imagine Domela" ("Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt", 1905) (ill. 141). Two key points should be highlighted: 1) the radical satire on the spiritual and physical condition of the rebel, including his deformation and bestialization in terms of morphology and psychology, and 2) the anarchist as a foreigner. Let's focus on the first aspect. F. Domela holds five bombs and two revolvers, he has a crazy look, an "electrifying" beard, and a cowboy look. These elements repeat several gestures and attributes used by previous artists. In none of the aforementioned cases we can perceive a creature capable of conceiving and developing a socio-political project. In the frame of the French novel of the late 19th century, the literary critic C. Granier considers that in the stereotypical image of the anarchist "all political reflections are removed in favor of a purely psychological analysis", as a result of which "emerge characters of an unstable nature that have poorly structured brains and could be easily manipulated"[507]. Returning to the figure of F. Domela in the eyes of A. Hahn, it should be noted the representation of the behavior of the anarchist and his supporters as an outburst of childish anger. In a 1903 cartoon, the anarchists experience an epileptic trance (ill. 135), the vigor of their gestures can easily be extrapolated to the dance of a modern subculture as the "punks", closely associated with a shrill bodily grammar and a "light" nihilism. According to this interpretation, the development of the anarchist's brain does not exceed the level of the infantile stage, because it relies on irrational and emotional impulses.

The themes of childhood and dance also express the negative side of the image of the anarchist. It is worth remembering V. A. Taburin's postcard "Anarchy" ("Anarkhiia", 1917) (ill. 142). The scene includes four children whose game takes on an evil character. The pyramidal composition reveals a special cycle of violence: the accession to the throne of the ruler in blue, the subjugation of the characters in the red, and the violence of the subordinates towards animals. Such a cycle of violence alludes to anarchy as an infantile, irrational, and immature phenomenon. It is about aggression for the sake of aggression. The above interpretation harmoniously intersects with the image of the "dancing anarchist". In the latter case, it is necessary to mention the postcard "The Anarchist" ("Anarjist", 1906) by the graphic artist E. G. Sokolov, who depicts a euphoric dancer with a bomb as attribute (ill. 143). Dance is

[506] Il successo internazionale di Anarchik // Bollettino Archivio G. Pinelli. 2020. No. 55. P. 41-43. By the end of the 1970s, the image of the "Anarchik" was also replicated in the Netherlands by representatives of the *International Solidarity Fund* in the form of a postcard: https://cartoliste.ficedl.info/article2426.html?lang=fr

[507] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle.

a characteristic element of the Parisian "Apache". The apache dance is distinguished by the fact that it develops as a fight between male and female figures. The passion and vigor, the wildness and theatricality inherent in the movements of the "apache" and the "dancing anarchist" are echoed in a 1912 illustration by cartoonist Pete Llanuza (1882-1943), depicting a choreography of F. Roosevelt with an allegory of anarchy, personified in the image of a transvestite man holding a bomb (ill. 144). The image of the bomb emphasizes the social fear of anarchist dance. In his manifesto "Letter to Anarchists" (1917-1918), the poet G. Cheitanov strengthens the relationship between dance and anarchism, highlighting its destructive and regenerating potential:

Let the dance of fear make the way!

Let the orgy of destruction become our manifesto!

The Bulgaria of princes, lackeys, spies will be blown up!

Long live Anarchy![508]

The faces of the characters drawn by P. Llanuza and E. G. Sokolov accentuate an evident mental disorder, the emergence of a sense of irrationality in their brains, and the victory of savagery. Moreover, the facial features of P. Llanuza's abject allegory of anarchy indicate the author's desire to deform, bestialize, and demonize the external appearance of the anarchist, as noted earlier in the example of P. Kroon's caricature.

3.2.3. Demon, Beast, and Giant: The Anarchist from the Point of View of Criminology and Religious Tradition

The image of the anarchist, interpreted as a demon, a beast, and a giant, refers us to the criminologist C. Lombroso and the writer G. K. Chesterton. In his 1894 treatise, the Italian criminologist provides a curious and unforgettable description of the face of the anarchist-terrorist Ravachol: "In the face of Ravachol, what strikes us, first of all, is the *brutality and ferocity*. The physiognomy of Ravachol is highly asymmetrical, the superciliary ridges are overdeveloped, the nose is strongly curved to the right side, the ears are degenerate, placed at different heights, the lower jaw is huge, it is square and protrudes forward", these are features that, according to C. Lombroso, are typical of a "born criminal"[509]. When considering the photographic portrait of the described anarchist, we immediately notice the hyperbolic approach of the criminologist. Indeed, the most faithful personification of that portrait is the satirical drawing of an anthropomorphic beast's head, printed in the fifth issue of 1919 of the anarchist newspaper

[508] My italics.

[509] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 26-27.

Freie Jugend (ill. 145), accompanied by the following caption: “This is Anarchism (According to the Testimony of a Cowardly Bourgeois)”[510]. By the means of the satire, the editors borrowed and reinterpreted the negative archetype of the anarchist, making a mockery of the pseudo-scientific theories of the reactionary discourse.

Moreover, in his treatise, C. Lombroso made the following diagnosis to the anarchist: “epilepsy and political hysteria”[511]. This diagnosis constitutes as a sort of mystical hallucination of deep messianic power. To this diagnosis the author added “insanity”, tendency to “indirect suicide”, “love for martyrdom”, “hyperesthesia”, “excessive altruism”, and other pathologies[512], common to Ravachol, Caserio, Henry, Santiago Salvador, and others, including Russian nihilists of “pleasant physiognomy”[513]. Additionally, according to the Italian criminologist, the “jargon”[514] is a key aspect for identifying the anarchist as a criminal[515], which in turn is reminiscent of the “apache” linguistic subculture, perceived as a sign of intellectual deficiency. The hysterical-epileptic face of the anarchist was found in Chile[516], Argentina[517], USA[518], and Spain[519], where it was assimilated in light of the anthropological and criminalistic features of these countries.

In the Russian and German contexts, we will find the most faithful personifications of that portrait. On the one hand, in *Budilnik*’s issue of March 25, 1917, appears the beast described by C. Lombroso. It was drawn in full-length under the guise of a demonic, supernatural being (ill. 146), whose attributes directly resemble P. Kroon’s representation of F. Domela. We are talking about a red demon represented by Kazimir Grus that occupies the underground space in the world of tsarist power. In the middle of the composition, between the space of the tsar and the underground, we see the masses of the people. Now “His Majesty” is losing interest in the biblical devil, since a demon “of flesh and blood” is born in the heart of the ongoing popular uprising. Before the anarchist demon, not without some timidity, stands a merchant. “ZHupel” – the title of this picture – means the awakening of hellfire. It can be

---

[510] My thanks to Alina Zalyaeva for this and subsequent translations from German.

[511] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 32.

[512] Ibid. P. 38-70.

[513] Ibid. P. 45.

[514] Ibid. P. 23.

[515] The author illustrates this point using the example of *Le Père Peinard*’s jargon.

[516] León M. A. Por una “necesidad de preservación social”: Cesare Lombroso y la construcción de un “homo criminalis” en Chile (1880-1920) // Cuadernos de Historia 40. 2014. Vol. 31, No. 59. P. 31-59.

[517] Geli P. A. Los anarquistas en el gabinete antropométrico: anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900 // Entrepasados. 1992. Vol. 2, No. 2. P. 7-24.

[518] Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 110-130.

[519] Girón A. Los anarquistas españoles y la criminología de Cesare Lombroso (1890-1914) // Frenia. 2002. Vol. 2, No. 2. P. 81-108.

assumed that the red anarchist demon constitutes a prediction of the October Revolution of 1917, in which the role of the anarchists remains largely unnoticed. The little-known artist Carl Hassmann depicts another nightmarish scene reminiscent of the circles of hell, in which the ghosts of the humiliated and oppressed are mocking Tsar Nicholas II, who is besieged by an anarchist ready to throw a bomb from the shadows of the underground directly into the royal throne (ill. 147). The anarchist as a demon represents the threat of other ideological trends. An example of this is the German poster "Bolshevism provokes war, unemployment and famine" ("Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot") of 1918 (ill. 148), in which Bolshevism materializes in the image of the anarchist against the backdrop of a biblical story. This graphic introduces us with a clash between the forces of evil and good, the latter represented by the image of an angel.

In the Spanish context the anarchist also takes the form of a demon. On the portal of the "Rosary" of the "The Basílica i Temple Expiatori de la Sagrada Família" in Barcelona, we find a striking high relief based on the biblical motif of "The Temptation of Man" (ill. 149). The great architect and sculptor Antoni Gaudí depicted a worker who receives from the hands of the devil a bomb "Orsini", employed by Catalan anarchists to carry out terrorist attacks. A. Guadí, known primarily for his deep religious belief[520], was a witness of the transformation of Barcelona into a "city of bombs". According to the artist, that destructive impulse is "the result of diabolical evil"[521], that perverts the essence of a person who looks for justice. Once again, we face the problem of a clash between good and evil in light of a religious interpretation. Political and cultural dissidence usually develops under the sign of diabolical evil. It is impossible not to recall the letter dated June 1931 sent by the great writer Y. I. Zamyatin to I. V. Stalin: "... just as Christians once created a devil for a more convenient personification of all evil, *so criticism made me a demon of Soviet literature*. To spit on the devil is counted as a good deed, and everyone spits as best they know. In each of my printed things, some *diabolical plan* was certainly found"[522].

From a reactionary point of view, the anarchist differs from the normative state of man both physically and mentally. They dress and speak differently; they reflect evil and embody the devil. They are closer to the beast than to man. Anarchy is the abominable son of the Republic. This is shown in the

---

[520] In his youth, A. Gaudí came into contact with the anarchist workers' movement of Barcelona, participating as an architect in the cooperative "Workers' Mataronesa" ("La Obrera Mataronesa") in 1873. On A. Gaudí and his connection with anarchists, see: Sanz C. Las bombas las carga el diablo. Antoni Gaudí y la bomba Orsini en la Sagrada Familia de Barcelona [Electronic source] // Solidaridad Obrera. 2014. No. 357. n.p. Available at: http://fraternidaduniversal.blogspot.com/2014/02/las-bombas-las-carga-el-diablo-antoni.html (Accessed: 10.07.2022).

[521] Ibid.

[522] Zamyatin Y. I. Letter to Stalin // Yevgeny Zamyatin. Works in IV volume. Volume IV / red. E. Zhiglevich, B. Filippov. Munich, 1988. P. 310-311. My italics.

illustration for a postcard belonging to the Museum of Political History of Russia, in which a baby beast, whose appearance resembles a monkey, feeds on the breast of an allegory of the republic. The latter exclaims: "I never could have thought that such a beast would have been fed" ("Nikogda podumat' ne mogla ya, chto-b" vskormilas' bestiya takaya") (ill. 150). In the same row, in his novel "The Man Who Was Thursday" (1908), G. K. Chesterton describes the appearance of two characters. One of them is "Gregory", a "real anarchist", whose face is "almost ape-like"[523]; the other is "Saturday", who holds the position of leader of the "Central Council of Anarchists", and looks like a "giant orangutan"[524]. In 1918, German artist J. U. Engelhard made the poster "Misery and Decline, Consequences of Anarchy" ("Elend und Untergang folgen der Anarchie") (ill. 151), in which appears a giant terrible monkey holding a knife and a bomb. The poster echoes the general description of "Saturday" as written by Chesterton: a "great mountain of a man", a "colossal statue"[525].

The image of the anarchist as a giant reaches its peak in N. V. Remizov's illustration, entitled "Anarchy" ("Anarkhiia") (ill. 152), for the cover of the June 1917 issue of *Novyj Satirikon*. A red, faceless, and skeletal giant, whose appearance resembles a pirate, walks through Petrograd, destroying the city with its wooden hammer. The bag of coins characterizes him as a robber. The artist represents an apocalyptic scene, the roots of which go back to the drawings of B. M. Kustodiev in 1905, namely, "The Arrival. 1905 Moscow" for the magazine *ZHupel*. In it a giant human skeleton embodies the image of death. Just like B. M. Kustodiev's colossal skeleton, N. V. Remizov's giant pirate is an allegory of death and, at the same time, "the soul of the crowd". Following E. A. Bobrinskaya, it can be argued that the image of the "skeleton-death" is closely connected with the interpretation of the image of the crowd, with the "ambiguity" of the revolutionary masses and their actions. Those terrible walking giants arise from the "black formless mass", they embody the spirit of the irrational, faceless crowd[526]. In the journal *Novyj Satirikon*, we have identified the personification, the "face" of the anarchist crowd, which, according to the author and the editors, is followed by criminal activity.

[523] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. Colombia: Editorial Seix Barral, 1984. P. 215.

[524] Ibid. P. 186.

[525] Ibid. P. 63.

[526] Bobrinskaya E. A. A Terrible Sight // The Soul of the Crowd. P. 190. On the anarchist crowd in light of the "black mass", see the next chapter of this dissertation: "The Concept of Violence in the Graphic Art of Anarchist Print Culture in Light of the Images of the Crowd and the Barricade".

3.2.4. The Immigrant and the Deported: The Law Before the "Anarchist Threat"

The above representation of the anarchist as a pirate sheds light on another aspect of its negative interpretation, namely the anarchist as immigrant. According to Richard Jensen, in the decades leading up to the First World War, it was common to attribute anarchist terrorism to foreigners, as well as to the "foreign influence on naïve immigrants"[527]. The terrorist comes from other countries, representing a different, unusual, unwanted, and exotic creature. Although, as the author indicates: "Radicalized dissidents emigrated, but emigration did not produce anarchist radicals, or at least, anarchist terrorists"[528], the figure of the immigrant remained closely associated, as it still is today, with conspiratorial activities. Inevitably, it should be remembered the stereotype of the "Russian-Jewish revolutionary student"[529], that took place in Germany in the early 20th century. Yu. V. Frolov lists three factors that played a crucial role in the formation of this stereotype: 1) the alleged "revolutionary potential" of Jews[530], 2) the terrorist attacks of the nihilistic movements of the late 19th century, and 3) the revolutionary agitation activity in Russia between 1905 and 1907. This problem was discussed at the *Konigsberg trial* in 1904, in the frame of which Russian students were called "vagabonds and conspirators"[531]. Another important point that Yu. V. Frolov does not mention regards the academic education of M. A. Bakunin in Berlin in the 1840s[532]. As the author himself notes, that stereotype was based not so much on solid empirical data on the participation of Russian students in revolutionary groups in Germany, but on a strong emotional and prejudiced reaction among the local society.

Similarly, *The New York Times* in the USA contributed to the understanding of the image of the anarchist by interpreting him as an immoral foreigner, mainly of Italian and Russian origin, relying on methods of armed attack and conspiracies[533]. This archetype was also characterized by its "mental instability", leading to the irreconcilable rejection among the majority of the North-American people,

---

[527] Jensen R. Anarchist Terrorism and Global Diasporas, 1878–1914 // Terrorism and Political Violence. 2015. Vol. 27, No. 3. P. 441.

[528] Ibid. P. 449.

[529] Frolov Yu. V. The stereotype of the "anarchist threat" and the study of Russian students in Germany at the beginning of the 20th century. P. 1341.

[530] Ibid. P. 1341.

[531] Ibid. P. 1340.

[532] Carr E. H. Michael Bakunin.

[533] Vradiy E. A. The Image of the Anarchist in the American Press of the Late XIX – Early XX centuries ("The New York Times") // Scientific Works of the Historical Faculty of Zaporozhye National University. 2012. No. 34. P. 202.

loyal to conservative principles[534]. In the September 18, 1898 issue of *The Washington Post* (ill. 153) appears the visual representation of this archetype, made by the cartoonist Clifford Berryman, who portrays the inexorable spread of the "anarchist threat" in the form of a pirate throughout the world at the end of the 19th century. Historian N. Hong examines the formation of the negative image of the anarchist in the USA in the second half of the 19th century, highlighting the "anti-foreigner prejudice" headed by the "American nativist movement", for which the *Haymarket Riot* (1886) strengthened the desire to refuse admission to the country of the immigrant, whose figure became inseparable from the image of the anarchist[535]. In addition to Italians and Russians, "Germans, Poles, Hungarians, and Frenchmen" were associated with the anarchist threat.

Another significant trend was the identification of the anarchist with Asian people as part of the "exclusion and deportation provisions of American immigration law", according to which ethnic minorities were considered biologically and culturally inferior[536]. In this sense, it is necessary to remember F. A. Nankivell's illustration for the cover of the *Puck*'s issue of March 13, 1907 (ill. 154). The graphic artist introduces us to a group of Japanese people, among whom we identify a number of anarchists dressed in kimonos and carrying weapons such as a bomb, a pistol, and a dagger. The illustrator criticizes the unfair discrimination against the Japanese, who experience more difficulties when entering the country than anarchists. If anarchists would dress in a kimono, they will definitely not be allowed to enter: "As to Japanese exclusion. Perhaps, If They Came in Kimonos, the real Undesirables Might also Be Kept Out", we read in the caption of this graphic.

In Argentine, the image of the deported stands out. Boris Vladimirovich Germán, Simón Radowitzky, Severino Di Giovanni, Kurt Gustav Wilkens, Juana Rouco Buela, and others arrived in Argentina at the beginning of the 20th century from Russia, Italy, Germany, and Spain. All of them, undisguised anarchists, were involved in terrorist attacks, assaults, or popular rallies in the name of the anarchist cause. They were sentenced to life imprisonment, extrajudicial execution, or deportation. The latter, as Eduardo Domenech points out, was a response to a series of laws and treaties on international anti-anarchist cooperation between American and European countries, including imperial and Bolshevik Russia, directed against the "criminal foreigner"[537], who perverts the legitimacy of power. One of the issues of *La Obra*, a supplement to *La Protesta*, was devoted to the drama of deportation. Three

---

[534] Ibid. 204.

[535] "Of the eight anarchists tried for the Haymarket affair, seven were immigrant workers—a fact that did not escape the attention and comment of many writers". Hong N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature. P. 124.

[536] Ibid. P. 123.

[537] Domenech E. Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros "indeseables" en tiempos de las "grandes migraciones" // REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum. 2015. Vol. 23, No. 45. P. 185.

Argentine artists "Rojas, Oñiverta, and Macaya" answered with their graphic works the question: "How do you, through your art, represent the proletariat under the yoke of deportation laws?"[538] (ill. 155 and 156). The resulting graphic images depict the deported anarchist-immigrant. In his illustration Rojas highlights the hands that are tied behind the back – a sign of state repression that also appears in the anarchist body, interpreted in light of ancient Greek mythology and Christian martyrology on the basis of the themes "Prometheus Bound", "Christ at the Column", and "The Martyrdom of St. Sebastian". The Judeo-Christian tradition of the last two suggests associations between the anarchist deportation and the expulsion of Adam and Eve from paradise. The maximum punishment is expulsion from the promised land by the hands of the earthly and heavenly authorities.

The deported anarchist is a romantic, messianic figure with a certain religious subtext. In the issue of September 30, 1917 of *A Plebe* were published the following words: "The "Curvello" ship sailed to a distant and deserted island, lost in the middle of the Ocean. In it are the victims of the despotic police of São Paulo... They were sentenced to exile for the great crime of possessing a generous heart, a noble soul, in which the highest of human ideals is born! ... The exiles sailing on the "Curvello" will continue to be, wherever they may be, *the apostles of the new idea, the forerunners of tomorrow's world*"[539]. The image of the deported served as a subject for an anonymous song of the 1920s, the words of which emphasize his messianic character: "Sing you deported, miserable, and exhausted. Your ideal, may one day, will win, providing love and freedom to humanity"[540]. The mythologization of the deported anarchist at the beginning of the 20th century continues in the second half of the same century. An example of this is the song "Exiled" ("Desterrados") by Spanish singer-songwriter Chicho Sánchez Ferlosio[541].

The immigrant constitutes a moral, political, and social threat. This is evidenced by the engraving "Anarchism as a helmsman" ("Het anarchisme als stuurman") (ill. 157) (1911) by A. Hahn, which refers to the pathos of the engraving "Immigrants" (1887) by the Catalan artist Josep Limona. A. Hahn draws the above mentioned pseudo-mystical character with a pointed hat and a black cloak, deviating a small boat from its normal course in the middle of a calm sea. The sailor accompanying him exclaims: "Stop! You are taking us to our death!". The anarchist-immigrant is a sign of perversion and perdition. In the graphics of the anarchist periodicals of the turn of the century, the immigrant takes the form of a

---

[538] Nuestra encuesta gráfica sobre las leyes de Residencia y de Defensa Social // La Obra. 1915. Vol. 1, № 4. P. 8.

[539] Moares M. Deportados! // A Plebe. 1917. Vol 1, No. 15. P. 2. My italics.

[540] The song was taken from the CD "Los anarquistas, 1904-1936: marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos. Guión de Olvaldo Bayer". URL: https://archive.org/details/LosAnarquistas19041936/02+Los+Anarquistas+-+Lado+B.mp3 (Accessed: 15.07.2022).

[541] The song "Exiled" of the album "Romancero de Durruti". URL: https://www.youtube.com/watch?v=C7cN0qV60zc (Accessed: 19.07.2022).

vagabond or wanderer, as we have already noted regarding the stereotype of the Russian student in Germany at the beginning of the 20th century. According to A. Dardel, the immigrant belongs to the same social class of the "fugitive" as well as the "bohemian, mountebank, beggar and bandit, blind and crippled, street musicians, small traders, and peddlers", represented by the artists of *Les Temps nouveaux* in order to denounce "social injustice"[542]. The appearance of these figures is a sign of social discomfort and transgression, the presence of which should be censored and banished.

Indeed, migration flows at the turn of the 20th century contributed to the mythologization of the image of the anarchist as a carrier of chaos and social instability, as a figure surrounded by an aura of moral deformity, which was provided with a physical form in light of the emerging forensic theories or extravagant judicial reflections.

3.2.5. Intellectual, Artist, and Student: Towards the Humanization of the Anarchist

In the French context, the anarchist as a criminal-terrorist was personified by a variety of typologies besides the "apache": a lazy and disillusioned bourgeois, a brilliant student, but alienated from society by nihilistic tendencies, a victim of the secularization of the Third Republic and, at the same time, a result of religious or mystical education[543]. Moreover, he was considered a naïve victim of the "intellectual influences"[544] of both anarchist theory and periodicals. Naturally, such justifications ignored the socio-political motives as a determining factor in the radicalization of figures or supporters of anarchism, avoiding the debate on social inequality as the origin of these violent attacks[545]. On the other hand, the prosecution of the "ideological contamination" was ratified in the framework of the *Trial of the Thirty* (1894), which characterized the intellectual as the source of anarchist terrorism, assimilating "intellectual crimes to criminal deeds"[546]. In this regard stands out the arrest, on suspicion of committing a terrorist attack against *Cafe Foyot*, of art critic Félix Fénéon[547] (ill. 158), a leading theorist and consolidator of neoimpressionism in modern art history. This episode draws our attention to the criminal aura common to the anarchist and the avant-garde artist.

---

[542] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 31.

[543] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 521-543.

[544] Ibid. P. 529.

[545] Granier C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle.

[546] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 532.

[547] Halperin J. Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-De-Siècle Paris. New Haven: Yale University Press, 1988. P. 275.

This is evidenced by neoclassical sculptor Mariano Benlliure's lecture at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1901, in which he criticizes "anarchist impressionism"[548]: "Those who are called impressionists tend towards *artistic anarchism*. The result of their works is the same destructive, chaotic result that the supporters of anarchy, relying not on theories, but on actions, produce in society with their destructive action... We must end this race of degenerates before they end with Art"[549]. Furthermore, it is worth quoting the opinion of the socialist politician Pierre Lampué on cubists' behavior: they "act in the art world the way Apaches do in ordinary life"[550]. In the same way, the work of the Cubist artists, using the example of the painting "Les Demoiselles d'Avignon" (1907) by P. Picasso, was perceived as an "attack of propaganda by deed", reminiscent of the "Bombs of the Catalan anarchists"[551]. Cubism itself was perceived as the aesthetic equivalent of anarchism, that is, as a carrier of perversion and aggression. Discussing the relationship between the anarchist-terrorist and the avant-garde artist, it should be remembered Gregory's words in the already quoted novel by G. K. Chesterton: "An artist is identical with an anarchist," he cried. "You might transpose the words anywhere. An anarchist is an artist. The man who throws a bomb is an artist, because he prefers a great moment to everything. He sees how much more valuable is one burst of blazing light, one peal of perfect thunder, than the mere common bodies of a few shapeless policemen. An artist disregards all governments, abolishes all conventions. The poet delights in disorder only"[552].

As can be deduced from the above, that negative interpretations of the image of the anarchist have their roots in the so-called *era of terrorist attacks* in Fin de Siècle France. The recognition of "propaganda by deed and insurrectionally action"[553] as parallel components of written and oral propaganda within the framework of the *International Revolutionary Social Conference* in London (1881) was a decisive impulse for the mythologization of the anarchist. In 1880, P. A. Kropotkin called for "permanent revolt in speech, writing, by the dagger and the gun, or by dynamite"[554]. Between 1892 and 1894 four already mentioned figures were arrested and executed. The first, Ravachol, threw two bombs in 1892. The second, Auguste Vaillant, bombarded the Chamber of Deputies in 1893. The third, Henry, a Franco-Catalan immigrant, was the organizer of two terrorist attacks, one of which was directed

[548] Benlliure M. El anarquismo en el arte // Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Impresor de Cámara de S. M., 1901. P. 12.

[549] Ibid. P. 9-11.

[550] Cited in Leighten P. The Liberation of Painting. P. 108.

[551] Leighten P. Re-Ordering the Universe. P. 89.

[552] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. P. 9.

[553] Zimmer K. Immigrants Against the State. P. 112.

[554] Cited in Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 523.

against the Hotel Terminus Cafe in 1894. The fourth, Caserio, an Italian immigrant, killed French President Sadi Carnot in 1894[555].

The illustrated supplement to *Le Petit Journal* sheds light on the perception by "counter-revolutionary" representatives of the described events. Among the epithets to describe anarchists-terrorists are: "vile Caserio"[556] and "murderer of old men and old women, thief and rapist of graves"[557] (relative to Ravachol). In the issue of April 16, 1892 of the same newspaper, a color lithograph entitled "The Arrest of Ravachol" ("L'Arrestation de Ravachol") was published on the cover (ill. 159). In this graphic image, Henri Meyer draws a group of four people, two of them in police suits, and the other two in pantsuits and hats. They all look at the exalted criminal with a mad look, in whose right hand holds a revolver. Ravachol's brown jacket and his hat on the floor contrast with the elegant clothes of the captors. His representation resembles the robust bodily structure of the "apache": "the confident Ravachol was a Herculean figure – it took a dozen gendarmes to subdue him"[558].

The clothes as a visual resource enabling a social and moral differentiation between the characters acquires special significance in the xylograph "The Anarchist" ("Aиarchiste", 1892) by Félix Vallotton (ill. 160). Just like H. Meyer, F. Vallotton's compositional solution is grounded on photo reportage language, which is evident not only in the previous illustration but also in other xylographs on the topic of anarchism, such as "Demonstration" (1893), "Repression" (1893), and "Execution" (1894). Made the in the same year of Ravachol's beheading, this illustration would represent his arrest. However, according to A. Springer, in this graphic the artist attempted to formulate his own archetype of anarchist[559]. This xylograph, whether documentary or subjective, differs from the previous representations of the anarchist. The anarchist is not a monster, his figure is humanized. We are talking about a gentle young man, perhaps a student, who is attacked by four policemen with hats, clawed hands, and a corpulent bodily structure. In the middle, two more policemen are getting ready for participating in the arrest. In the background, two bourgeois expectantly contemplate the scene.

The anarchist's clothes largely concentrate all the tension of the composition. On the one hand, A. Springer mentions the "romantic attire of the young anarchist – a velvet suit, matching vest, and narrow tie", testifying the artist's desire not only to humanize the anarchist, but to endow him with ideals incomprehensible to the abductors[560]. On the other hand, R. Roslak draws our attention to the radical

---

[555] Avilés J., Collado C., Rivas L., Sueiro S., Herrerín A., Núñez R., Tavera S. El nacimiento del terrorismo en occidente.

[556] Nos Gravures: Caserio // Le Petit Journal. 1894. Vol. 5, No. 193. P. 247.

[557] Nos Gravures: La dynamite à Paris // Le Petit Journal. 1982. Vol. 3, No. 73. P. 127.

[558] Shaya G. How to Make an Anarchist-Terrorist. P. 525.

[559] Springer A. Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France // Art Journal. 1979. Vol. 38, No. 4. P. 266.

[560] Ibid. P. 265.

caricaturization of the police authorities by simplifying their figures, in contrast to the detailed depiction of the folds of the anarchist student's clothes, giving him volume and thereby ennobling him. However, F. Vallotton also alludes to the negative archetype of the anarchist in two ways. Firstly, one of his hands appears in the pocket as a hint of the possible presence of a weapon ready to be activated. Having in count this gesture, it is inevitable not to highlight the painting "The Student" by N. A. Yaroshenko (ill. 161). Secondly, in the caption of the graphic the letter "N" was carved the other way around, like the Russian letter "И", representing a sign of "aberration"[561]. Finally, regarding the anarchist's clothes, it is necessary to recall the costumes designed by A. A. Vesnin for the theatrical production "The Man Who Was Thursday" under the direction of A. Ya. Tairov, which was held on December 6, 1923 at the Kamerny Theatre in Moscow (ill. 162).

3.3. The Purified Anarchist: His Physical, Moral, and Cosmic Exaltation

3.3.1. The Anarchist-Militiaman: Towards the Social Redemption of the Anarchist Being

Russian book illustrator S. N. Gruzenberg represented the "anarchist type" in the context of the Civil War (ill. 163). The sketch, made between 1910 and 1920, depicts a militiaman in full growth, his pose expresses an absolutely optimistic condition. Our attention is focused on his wide smile and hand gestures in a state of rest, which sharply contrasts with the wounded body of the character. The clothes, worn out during the battles, the bandages and cartridges, the sword, pistol, and rifle, as well as the static pose and charming smile, emphasize his heroism and humanity. The particularities of the composition resemble the documentary nature of photographic image and, at the same time, accentuate the low-angle shot, providing the image with dignity, monumentality, and grandeur. S. N. Gruzenberg's graphic image presents us with one of the facets of the positive interpretation of the image of the anarchist.

The discussion on the positive archetype of the anarchist should begin with the figure of the militiaman or the soldier. One of the earliest references to such a figure can be found in *Le Libertaire*'s issue of November 11-18, 1900. The text "To the Anarchist Soldiers" considers the detachment of young members at the age of 20 from syndicates when beginning their military service due to the influence of religious groups supported by officers in the barracks. The author emphasizes the need to establish a

[561] Roslak R. 'Vive la Révolution' or 'Vive la République,'? Interrogating Félix Vallotton's Woodcut Prints from the Era of Anarchist Attentats [Electronic source] // Clark Symosium: Pissarro's Politics in Context - Anarchism and the Arts, 1849-1900. 2011. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=dbGd-0JWiiI&list=PL9CFB7BE4774BDEC1&index=6 (Accessed: 24.04.2021).

bridge between the recruits and the anarchist syndicate to stimulate the "revolutionary virility"[562]. In the same issue, the writer in a satirical tone calls for the uprising of the soldiers: "If any insurrectionary movement begins when we are under the yoke of a military rabble (i.e. in military service), then we will thank the bourgeoisie because it provides us with a good rifle and ammunition [...] you know the rest, comrades, needless to insist [...] With the firm conviction that several rebels will be grouped in the barracks this year, I end by addressing you with my fraternal greetings"[563]. Therefore, two points are distinguished as characteristic of the image of the anarchist as a militiaman, who performs within the framework of anarcho-syndicalism. On the one hand, the formation of a moral dimension grounded on "revolutionary virility"; and on the other hand, the resignification of the weapons and their function, which is no more related to terrorism, but to the achievement of freedom.

Three decades later, in the course of the Spanish Civil War (1936-1939), and consequently, in the frame of anarcho-syndicalism, there is a fruitful development of the mythologization of the image of the anarchist as a militiaman in graphic art, including and expanding the above-mentioned attributes and compositional strategy. In contrast to the depiction of the negative archetype, it should be noted two features. Firstly, the anarchist-terrorist is replaced by the anarchist-militiaman who does not act as an isolated individual, but as part of a syndicate. Secondly, the anarchist's attire and weapons become positive attributes. In 1936 the Office of Information and Propaganda of the CNT-FAI[564] publishes an album entitled "Prints of the Spanish Revolution. July 19, 1936" ("Estampas de la revolución española. 19 de junio de 1936") by the graphic artist José Luis Rey Vila, also known under the pseudonym "Sim". The album consists of 31 watercolors made on the spot during the defense of Barcelona. In it, the artist depicted a number of "archetypes", among which the militiaman in both its male (ill. 164) and female form (ill. 165), stands out. The compositional solutions of both portraits, rightly called "Youth" and "Fighter", lead to the glorification of strength, courage, beauty, and above all, to the dignification of these archetypes, whose attributes clearly identify them as members of the already named syndicalist union. The rest of the prints follow a similar stylistic and iconographic direction, representing other positive archetypes ("peasants" and "nurses"), based, according to the editors of the album, on "joy, cheerful faces, life, youth"[565]. "Pages of love, hate, solidarity, blood, dexterity and movement, death and life destroyed by the *flash of a shot*, rhythms of solemn harmony, constituting *a flash of freedom* at this

[562] Gr. L. Aux soldats anarchistes // Le Libertaire. 1900. Vol. 6, No. 50. P. 6.

[563] Lettre ouverte aux Conscrits // Le Libertaire. 1900. Vol. 6, No. 50. P. 5-6.

[564] National Confederation of Labor – Iberian Anarchist Federation ("CNT-FAI").

[565] See also Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Caricaturismo // Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939.

tragic hour"[566] – this is the description of this heroic album, for the distribution of which a kiosk was installed on "Las Ramblas" in Barcelona[567].

Also in Spain, the anarcho-feminist organization "Federation of Free Women" ("Federación de Mujeres Libres", 1936-1939) edited a homonymous journal, in which graphics images occupy a primary place. In the supplement to the issue dated September 19, 1936, a "newspaper-mural" with the dimensions of 32 x 46 cm was printed under the title "32 days of the Revolution" ("32 días de Revolución") (ill. 166). It was illustrated with a pen and gouache drawing by the artist Baltasar Lobo, who made most of the graphic images of the journal *Mujeres Libres*[568]. Our attention should be focused on the compositional solution of the drawing, repeating the strategies employed by S. N. Gruzenberg and J. L. Rey Vila, that is, a sharp perspective of vertical lines engendering a dynamic movement of the viewer's gaze from the bottom up, as well as a heroic representation of the anarchist militiaman, whose monumentality is emphasized by a neutral background. Moreover, the voluminous interpretation of bodily forms and gestures indicates B. Lobo's interest in avant-garde aesthetics, predicting his further development as a modernist sculptor after he emigrated to Paris in 1939[569].

B. Lobo's illustration echoes the pamphlet that accompanies the "newspaper-mural". It is not only about the symbolism of the "strong hand of a woman who raises a rifle", but also about the "striving for an ascending life", whose "transcendental" universal human significance contributes to the realization of "life in the prime of freedom". A similar visual message of insurgent and optimistic nature refers to the photographic portraits of Kati Horna (ill. 167) and Antoni Campañà, created in the same period. A couple of these works were first shown at the exhibition "Anarchist Graphics. Photography and Social Revolution. 1936-1939"[570] between 2019 and 2020 in Barcelona. The strategy of the low-angle shot and sharp vertical lines was developed further in a series of portraits by the pictorialist

---

[566] Rey Vila J. L. Estampas de la revolución española 19 julio de 1936. Barcelona: Grafos, colectivizada, 1936. n.p. IISG L 11/464. My italics.

[567] Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Caricaturismo // Gráfica anarquista. P. 125.

[568] Sarró M. Gráfica Revolucionaria: los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española // Gráfica Libertaria: el anarquismo español a través del comic (historieta, novela gráfica, ilustración, viñetas...). León: El Seta, 2015. P. 3-47. See also Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Las cubiertas // Gráfica anarquista. P. 164-173.

[569] Cabañas Bravo M. Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París // Baltasar Lobo. Escultura en plenitud / Javier Del Campo San José (comisario). Burgos: Fundación Caja Burgos, 2017. P. 41-85.

[570] The exhibition was held from November 27, 2019 to March 16, 2020 in the "Arxiu Fotogràfic de Barcelona". The exhibition is available at the following link: https://ajuntament.barcelona.cat/arxiufotografic/virtuals/grafica-anarquista-fotografia-i-revolucio-social-1936-1939 (Accessed: 01.05.2021).

photographer A. Campañà[571] in the "Bakunin Barracks" in 1936 (ill. 168 and 169). In them, the sky constitutes a neutral and, at the same time, symbolic background, which occupies a predominant place in relation to the portrayed anarchist militiamen. The sky is not only a background but also a utopian impulse or a sign of the spiritual dimension of the image of the anarchist. Just like B. Lobo, A. Campañà's style is closely connected with avant-garde aesthetics, in particular, with Soviet constructivism and the German "New Vision"[572]. Based on these criteria, M. Blanco and A. González not only locate the style of the Catalan photographer halfway between the "portrait of pictorialism" and the "avant-garde", but also highlight the tendency to a "humanistic and artistic vision" in contravention of the "journalistic canon" inherent in the 1930s[573].

As can be read in the exhibition catalogue, these anonymous portraits (the identity of those portrayed is unknown) "synthesize the magnitude of the iconographic transformation after the revolutionary triumph", since they represent a "social and photographic redemption"[574] of the anarchist movement, which image was founded on negative archetypes. Thus, the above humanistic and avant-garde scenes, devoted to the image of the anarchist militiaman, are allegories of the moral, physical, and spiritual strength of the anarchist being, which acquires a heroic, titanic, and even cosmic dimension. In this order of ideas, it is impossible not to highlight the significant gesture of the hands raised to the sky as alluding to prayer, ecstasy, and madness, as well as to the "traditional gesture of invocation" and "rebellion"[575]. This gesture will be common for subsequent graphic images. In turn, the anarchist-militiamen, represented by J. L. Vila, B. Lobo, K. Horna and A. Campañà, preserve their attributes: military or work clothes, rifles, cartridges, or work tools, as well as red-and-black hats with the inscription "CNT-FAI", underlining their anarcho-syndicalist affiliation. As already mentioned, such violent attributes were devoid of any negativity, becoming a means of liberation and heroic exaltation.

---

[571] The photos were acquired by the Information and Propaganda Department of the CNT-FAI. Most of the photographs of this author were rediscovered in 2018 in the so-called "red box" located in the basement of the artist's house. Blanco M., González A. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico // Historia Y Comunicación Social. 2020. Vol. 25, No. 2. P. 309-321.

[572] Ibid.

[573] Ibid. 314.

[574] Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social, 1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. P. 33.

[575] The first gesture refers to the "gesture of pledge", "the emotions of unanimity, unity of will, as well as heroic challenge". Bobrinskaya E. A. The Soul of the Crowd. P. 135-140.

3.3.2. Virility, Youth, and Nudism: Models for Anarchist Hygiene and Regeneration

Let us focus on the concept of "revolutionary virility". According to J. Cohn, this concept played a crucial role in the formation of anarchist worldview at the turn of the century, especially in the context of Spanish anarcho-syndicalism. "Revolutionary virility" promoted the consolidation of a canon of representation of female and male bodies, which the author does not hesitate to compare with the visual rhetoric of Stalinist propaganda[576]. Since "virility" was not limited to a specific gender, it was associated with "images of physical strength, bravery, and boundlessly energetic activity"[577], rooted in the philosophy of H. Bergson, F. Nietzsche, and P. A. Kropotkin. The latter anarchist philosopher defended the "fruitfulness of the will", in light of which he urges "to be brave, to be great, to be energetic in everything you do"[578]. In the Argentine context, the anarchists grouped around *La Antorcha* mentioned different types of virility, namely "moral", "intellectual"[579], and again "revolutionary", associated with such values as "strength", "energy"[580], "goodness", and "beauty"[581]. Youth is perceived as a glorification of virility: "We [anarchists] are the confirmation of youth blossoming in idealism, overflowing with enthusiasm, full of *virility* and optimism"[582]. In *La Antorcha* one can find other texts in the same direction[583]. Indeed, youth as the flowering of *virility* was a model for the physical and moral representation of the anarchist.

A case in point is the publication of the photographic record of the sculpture "¡Et Ultra!" (1906) (ill. 170) by Italian master Enrico Cassi (1863-1913) in *La Obra*'s issue of October 15, 1917. The sculpture depicts a naked man who supports his entire weight on one leg, while the movement of his other limbs, especially his outstretched arms, gives the feeling of ascension or flight upwards. In his right hand, he holds a torch as a "Promethean" creature. The image is accompanied by a text proclaiming the "right of youth", which, along with a "cheerful childhood" and a "calm old age", is an exclusive privilege of the bourgeoisie[584]. In the caption of we read: "despite the fact that this man is naked, he is

---

[576] Cohn J. Underground Passages.

[577] Ibid. n.p.

[578] Cited in Cohn J. Underground Passages. n.p.

[579] Acción castradora // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 8. P. 1.

[580] Los Andadores // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 16. P. 1.

[581] Acción castradora.

[582] Ibid.

[583] 1) La Juventud // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 19. P. 1; 2) González Pacheco R. Muchachos // La Antorcha. 1921. Vol. 1, No. 19. P. 2.

[584] La Juventud // La Obra. 1917. No. 10. P. 5.

radiant and filled with energy. He lifts his feet off the floor. He embodies the youth that shines in his eyes. It symbolizes thought, new flesh, victorious and self-willed. It symbolizes an idea that rises and goes forward more and more decisively to defeat dark instincts. The idea goes naked among armed men, free among millions of slaves… Proletarian, suddenly you don't feel, contemplating it (the *idea*), that your feet are rising from the floor, that you are infected with youth and courage? You are also life, a new life. And you're naked on the ground. And you have a thought on your forehead... Let's fill the *universe* with voices, actions, nimble steps"[585].

In the same vein, the theme of the naked body, inherent in the interpretation of the image of the anarchist in light of virility and youth, appears in the illustrated headlines of the German anarchist newspapers *Freie Jugend* (ill. 171) and *Junge Anarchisten* (ill. 172). In the first headline, an anonymous artist drew a pyramidal composition consisting of three women and two men, whose bodies shaped by physical exercise glorify vitality, nudism, and sexual freedom. This group is headed by a young man raising his hands to the sky. He repeats the gesture of the anarchist militiaman, turning the composition into an energy projection into space. The sunbeams behind the anarchist nudists enhance the sensation of vertical movement and ascension of the bodies, with which the name of the newspaper is intertwined – "Free Youth". In the second headline, the narrative is more complex. It is a group of five naked young people who, from the cliffs of a rocky landscape, contemplate a sixth character – a giant who is about to destroy the city with his hammer. The strategy of superimposing the newspaper's name on the representation of the rising sun is repeated. Both graphic images are reminiscent of the central panel of the monumental painting made by E. Munch for the University of Oslo (1914-1916). The central painting consists of the image of the sun in all its glory, its rays illuminate six naked bodies[586]. The aforementioned alludes to one of the facets of the dialogue between anarchism and German expressionism. Its clearest expression takes place in the illustrations of *Freie Jugend* and *Junge Anarchisten*, which in turn show the social purpose of avant-garde artists. According to A. Bassie, representatives of *Die Brücke* movement exalted nudism both in their creative works and in their collective and individual ways of life. They considered the naked, "young, attractive and healthy" body as an "idealised symbol of moral, physical and sexual liberation"[587]. The so-called "Free Body Culture" ("Freikörperkultur") in Germany was an authentic bridge between anarchism and expressionism.

In his "Anarchist Encyclopedia" (1925-1934), Sébastien Faure highlights the concepts of "nudism" and "revolutionary nudism". On the one hand, "nudism", associated with naturism and vegetarianism, is a "social and individual hygiene... in constant reaction against prejudice", and therefore

[585] Ibid. My italics.

[586] This work is available at the following link: https://www.uio.no/english/about/culture/art/aula/ (Accessed: 05.05.2021).

[587] Bassie A. Expressionism. USA: Parkstone International, 2008. P. 37-49.

constitutes "an instrument of social progress"[588]. On the other hand, "revolutionary nudism", considered as "one of the most powerful ways of emancipation", is the "claim of the revolutionary order" consisting of three stages: "affirmation", "protest", and "liberation"[589]. Thus, nudism contributed to the confrontation with social values through which the state and the church legitimize their control over the human body[590]. Moreover, nudism not only stimulates people's relationship with their natural environment (using the example of hiking: "As if Mother Nature strengthens us with the whisper of her trees"[591], we read in the text "Hiking and Culture of the Body" in *Freie Jugend*), but also represents a way to increase people's physical, moral, and intellectual capacities, including their revolutionary strength or *virility*. According to R. Cleminson, in the anarchist panorama of the early 20th century nudism became antagonistic to "capitalist social relations"[592] due to the fact that it was a daily practice capable of stimulating social and aesthetic regeneration. Various European and American anarchist groups have explored the potential of this practice.

Vitalism, closely related in anarchist space with H. Bergson's theory of "vital impetus" ("élan vital")[593], reveals the body of the anarchist as a project in a state of constant transformation and metamorphosis, making possible his self-improvement in search of a new bodily canon. Therefore, it is clear that nudism is characteristic of anarcho-individualism. This is evidenced by a postcard on the theme of Adam and Eve, after their liberation from celestial yoke, by the artist Louis Moreau in 1922 for *L'En dehors* (ill. 173). The reinterpretation of a biblical theme resembles the iconography of an anonymous illustration for *Mother Earth*'s cover (ill. 27). Both characters, standing with their backs to the viewer among a dense foliage, raise their hands to the sun as a sign of liberation, victory, and delight. The graphic is accompanied by quotations belonging to four authors related to anarchism's individualist direction. The quotes are dedicated to the exaltation of the power of art, sexual arousal, mutual independence, individual well-being, as well as the need to become an individual:

---

[588] Bontemps Ch.-A. Nudisme // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV / ed. S. Faure. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. P. 5464-5467.

[589] Armand E. Nudisme révolutionnaire // L'Encyclopédie Anarchiste. P. 5467-5469.

[590] Cleminson R. Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism and Subjective Experience // Bulletin of Spanish Studies. 2004. Vol. 81, No. 6. P. 697-716.

[591] W. F. Wandern und Köperkultur // Freie Jugend. Vol. 2, No. 24-25. P. 103.

[592] Cleminson R. Making Sense of the Body. P. 715.

[593] Antliff M. Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton: Princeton University Press, 1993. See also Antliff M. "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the 'Action d'art' Group, 1906-1920". Oxford Art Journal. 1998. Vol. 21, No. 2. P. 99-120.

"Art arises where everything is preceded by the necessary psychological condition – intoxication. All types of intoxication carry with them the power of art: first of all, the intoxication of sexual arousal, this is the oldest and most primitive form of intoxication" (F. Nietzsche).

"There is only one single solution to the social issue: to abandon the state of mutual dependence, to clear the way for oneself and others to independence, no longer rely on help coming from "above", to mature and act" (J. H. Mackay).

"Every progress consists in the fact that a person lets poetry and art into his life, pursuing the goal of a rich life" (G. de Lacaze-Duthiers).

"I do not intend to give up either my inclinations, my habits, or my passions. I don't want to give them up any more than I want to give up myself. I want to apply them to achieve my highest good" (E. Armand).

It should be noted that in Spain there were several organizations and publications devoted to nudism, naturism, and vegetarianism. A revealing example of this is the anarcho-individualist magazine *Iniciales*, described as: "A graphic weekly of Libertarian Education. This is a complex-synthetic magazine dedicated to anarchism, sexual education, conscious childbearing, naturism, and nudism, free love, etc. This is a graphic magazine that publishes high-quality photographs of nudity (taken in nudist camps), rhythmic dancing, and hiking, as well as prints devoted to the fight against vices and prejudices"[594]. According to the editors, nudism is one of the "projects" that, along with anarchism, will "regenerate humanity"[595]. As noted earlier, this magazine included photographic images depicting groups or individuals engaged in nudism and also in various outdoor activities. Let us focus on one photo by German author Gerhard Riebicke[596] for *Iniciales*' cover of the June 1933 issue (ill. 174). The author depicts vitalist movements that compose a gymnastic choreography, in which stands out a compositional structure founded on vertical and ascending lines. Two naked bodies move upward with rhythms that can be described as dramatic twists. The pathetic gestures of the hands and legs of the characters resembles the culmination of a dance or theatrical play. The scene presented by the photographer gives the feeling of a sculptural ensemble set against a landscape consisting of three horizontal stripes: earth, sea, and sky. All the tension of the composition is concentrated in the last strip. The body gestures and

[594] Cited in Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social. P. 35.

[595] Cited in Cleminson R. Making Sense of the Body. P. 711.

[596] G. Riebicke's photo could arrive in *Iniciales* by way of a European agency: "The material used was provided by European agencies or by the readers themselves". Antebi Arnó A., González Morandi P., Ferré Panisello T., Adam Bernad R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social. P. 36. In the magazine, the artist's name is not indicated. The identification of the authorship was possible thanks to the book "1000 nudes". See Koetzle M. 1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939 / Uwe Scheid Collection. Köln: Taschen, 2012. P. 443.

its postures, as well as the compositional strategy, turn the image into a symbolic representation of the emanation of energy into the cosmos.

3.3.3. Cosmic Ascension: The Path to Human Liberation and the Pinnacle of Human Development

Man's exit into the cosmos is the subject of two linocuts by the anarchist artist Albert Daenens, both of them published in the avant-garde journal *Haro!*. The first graphic, entitled "Solstice", was printed on the cover of the issue dated December 3, 1927. In it, the artist represents a nude man with his hands outstretched to the sun's rays (ill. 175), emerging from the upper left corner and illuminating the scene. The character, who is trying to reach for the sun, is stopped by two figures whose silhouettes and robes reveal them as bearers of clerical power. We can find here again a composition conceived on the basis of vertical lines enhancing the tension and visual drama. A few years earlier, in the January 6-7, 1914 issue of the same journal, A. Daenens published the second graphic. It is a lithograph that includes the following elements: sun's rays filling the entire space, a naked man running towards the horizon, and a field full of crucifixes (ill. 176). In the introductory text of this issue, titled "Haro! about Tradition", the artist describes the purpose and meaning of both engravings. Cosmic ascension constitutes an invitation to "purify modern society of all the old slag, to radically destroy the bridges connecting us with the past" in favor of individuals who, after the "liberation from the tyrannies of the past", will be able to affirm: "We are and want to be these free and proud people, these recalcitrant and rebellious, deniers of conventions, iconoclasts of Progress, murderers of Deities"[597]. Vertical ascension into the cosmos acquires a political and aesthetic dimension, it represents an antitraditional impulse to search for the new human being.

That search refers us to the Nietzschean concept of the "superman" (Übermensch), whose figure is portrayed by the modernist artist Rockwell Kent, who between 1917 and 1918 participated as illustrator and writer in the anarchist magazine *The Modern School*[598]. The drawing, entitled "Superman" (1918) and published by the artist in his book "Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska"[599] (1920), is rooted in "individualism" and in the image of Zarathustra according to F. Nietzsche's philosophy[600] (ill. 177). In a letter to art critic Christian Brinton, R. Kent describes the superman as "the

[597] Daenens A. Haro! sur la Tradition // Haro!. 1914. Vol. 2, No. 1. P. 42.

[598] Antliff A. Anarchist Modernism.

[599] Kent R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska / foreword by D. Capra. Middletown: Wesleyan University Press, 1920. P. 129.

[600] Antliff A. Anarchist Modernism. P. 160.

embodiment of my inner and outer vision, a creature huge and glorious, striding over towns and cities, rivers and mountain peaks, with arms outstretched, raised high into the luminous abyss"[601]. Moreover, in the chapter "HOME", the artist expounds "the spirit and the gesture of Superman" shedding light on the "prophetic vision of man's destiny assuming himself the lineaments of it, in *stature grown gigantic*, rearing upwards beyond the narrow clouds of earth into the unmeasured space of night, his countenance glowing, his arms outstretched in an embrace of *wider worlds*!"[602]. In this graphic converge elements already discussed, such as *virility*, youth, nudism, and vitalism, leading to a positive interpretation of the image of the anarchist, in whose iconography the raised hands are emphasized as a sign of dignity, exaltation, and as allusion to the ascension of the physical body.

In turn, the theme of the cosmos, represented in previous graphics through the inclusion of the firmament or the sun and its rays, occupies a paramount place in R. Kent's graphic image. For the artist, the cosmos turns into the peak of the vertical ascension and, consequently, into the place of human liberation. It is a leap to freedom. The anarchist's exit into the cosmos and the cosmos as a place of liberation also appear on the cover of the July 1928 issue of the Argentine magazine *Humanidad* (ill. 178). This time, terrestrial elements (mountains, sea, and even clouds) are replaced by a purely cosmic landscape consisting entirely of planets and stars against a dark, boundless background. We face a deep cosmos inhabited by a superman; his body is nude, young, athletic, beautiful, vigorous, and vital. He moves vertically upwards in the cosmos as a symbol of immortality. In this aspect, it is mandatory to remember anarcho-biocosmist poet A. Svyatogor and his understanding of "the image of the vertical line as the poetic embodiment of immortalism"[603].

The description of a colossal being of boundless physical and spiritual potency, moving across the seas and mountains, as well as across the stars and planets, refers to two main points.

On the one hand, the iconography of the figure of the giant surrounded by a titanic and mythological aura. This is exemplified by P. Signac's engraving "The Demolishers" ("Les Démolisseurs", 1896), published in the "Album of Lithographs" (ill. 179). The neoimpressionist painter's interpretation of this theme largely corresponds to the motif of *Junge Anarchisten*'s headline (ill. 172): two giants destroy capitalist society, in the distance the sun's rays anticipate the arrival of a new world. In light of B. M. Kustodiev's creativity E. A. Bobrinskaya writes about the allegorical figure of the giant as a "personification of the soul of the crowd", its "euphoria" and "fear"[604]. At the same

[601] Kent R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska. P. xxxii.

[602] Ibid. P. 99. My italics.

[603] Burenina-Petrova O. D. The Immortality of Man and Bodily Transformations in the Creative Work of Anarcho-biocosmists // Quaestio Rossica. 2019. No. 1. P. 226.

[604] Bobrinskaya E. A. The Soul of the Crowd. P. 190-191.

time, in the case of P. Signac's graphic, the giant does not embody the passions of the masses, his figure does not emerge from the crowd, he does not turn into a leader. On the contrary, the artist alludes to the elevation of the individual to the level of a titanic figure, whose body image awakens the anarchist rebellion through *virility*, youth, nudism, vitalism, and the cosmic ascension as means of heroization, hygiene, transformation, improvement, and liberation of man. To paraphrase F. Nietzsche, the giant goes beyond the limits of man, his presence is the sign of a new morality that destroys the tradition of Christian morality.

On the other hand, our attention is drawn to the interest in the cosmos inherent in the anarchist worldview of the turn of the century. Two points should be mentioned. Firstly, the illustrations by the avant-garde artist F. Kupka for the monumental work "Man and the Earth" ("L'homme et la terre", 1905-1908) by É. Reclus. In them, according to F. Brauer[605] and P. Leighten[606], the artist depicts the pinnacle of human development, that is, life in harmony with nature and the cosmos following the anarcho-communist utopia of É. Reclus and P. A. Kropotkin. The above is clearly materialized in the lithograph "Progress (The End)"[607] (ill. 180). Secondly, the anarcho-biocosmists of the Russian avant-garde, who considered the conquest of the cosmos (the cosmos as a place for the future interplanetary society of the immortals) as one of the paths to the absolute liberation of man. According to them, humanity will be able to overcome his "fixed localization" on Earth and any type of power relations, as well as to escape from the biological inevitability of death. Moreover, they considered the possibility of carrying out processes of metamorphosis, rejuvenation, and revitalization of the body through scientific procedures.[608] In the anarchist worldview, the cosmos constitutes a place of freedom.

Both points anticipate the mythological direction in the positive interpretation of the image of the anarchist. Particularly important in that regard are the borrowing and resignification of the Greek myth of Icarus in *Junge Anarchisten* (ill. 181). The young, nude, and athletic figure of Icarus soars above the clouds; he has a pair of wings stretched along his arms and held in place by a mechanism of belts and wax invented by Daedalus, his father. Some stars accompany this ascension to the sun, which proximity, according to the myth, damaged the flying machine, provoking that Icarus fell into the sea and died. The graphic image was possibly made by Arthur Streiter, who also authored the poem "Youth, soar!" that accompanies the illustration:

---

[605] Brauer F. Magnetic Modernism František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life. P. 123-152.

[606] Leighten P. The Liberation of Painting.

[607] Reclus É. L'homme et la terre. Tome VI. Paris: Librairie Universelle, 1908. P. 541.

[608] Burenina-Petrova O. D. The Immortality of Man and Bodily Transformations in the Creative Work of Anarcho-biocosmists. P. 222–240.

"Youth, spread your wings
into the thundering world
of your own power!
Attack with joy!
Crave the action!
Look, the stars belong to you!
The force transforms you
in a brave machine
Rejoice and attack!
Rise above
the gray and tardy clouds
that drag you into the dark
Youth, ridicule
the indecisive and fatigued wind
that propels you back.
The world is wide!
Rise to the heights!
Destroy the rusty bars
that chain you.
Dive into the sea
of the future.
Far away lies our land.
Yearn! Struggle! Succeed!
All worlds belong to you!
(Icarus)"[609]

Icarus does not die. The winged youth rises to the stars, he is freed from the labyrinth of Knossos in Crete, from the yoke of Minos. He vertically rushes into the future, into cosmos. In his own body, he reconciles the conquest of the cosmos and the mythological past, leading to the libertarian triumph. Such a mythological narrative contributes to the merging of the aforementioned trends regarding the positive interpretation of the image of the anarchist. The next subchapter considers ancient Greek culture as a source for the self-representation and self-identification of the anarchist.

[609] Streiter A. Jugend, schwinge dich auf! // Junge Anarchisten. 1925. Vol. 2, No. 1.

3.4. The Problem of Interpretation of the Image of the Anarchist in Light of Mythology

3.4.1. Giants and Kronos: Allegories of the "Purifying Strength" of the Working Mass

The figure of the giant refers us to the "gigantomachy". As noted by diverse authors[610,611,612], it is an allegory of power relations, since the "gigantomachy" consists in the revolt of the giants against the Olympian gods. In accordance with the representations of this myth, the wild and primitive origin of the former contrasts with the divinity of the latter, who eventually won. The particularities of this myth contributed to its political interpretation in favor of various monarchical European regimes. Giants in art are often depicted as naked human figures of strong physique or dressing in the military costumes of Hoplites. The appearance of the giant also included "snake legs", which expands its interpretation as a barbaric creature ("anguípedo")[613]. They not only threw stones, mountains, and burnt trees at the abode of the deities but also, according to Ovid, sought to ascend Mount Olympus through the accumulation of hills and stones in order to climb up[614]. The aforementioned is reminiscent of the Aloads – twin giants who intended to raid the Olympians, for which they piled Mount Pelion and Mount Wasp on the Olympus.

In the iconography of the anarchist graphic, the cover of the Italian-language magazine *Culmine*, published in Buenos Aires by the anarchist Severino Di Giovanni, stands out. His libertarian project was the authentic struggle of a giant against Olympic tyranny. In the foundational issue of August 1, 1925, the cover was illustrated by certain Vicente Martin. The scene is revealing (ill. 182). A human figure of titanic size climbs a mountain that stands out for its height in comparison to the hills in the background. The pointed peak of this mountain touches the clouds. The giant stops and contemplates the landscape and its vastness, hinting at a gesture characteristic of romanticism. The loneliness of the character corresponds to one of the iconographic trends of the "gigantomachy", namely the "open scene", in which "only Giants appear looking up so that the gods must be represented solely by the imagination of the viewer"[615]. If, according to the historian M. Rodríguez, the life span of the theme of "gigantomachy"

---

[610] Rodríguez M. I. El asalto al Olimpo: La Gigantomaquia // De Arte. 2009. No. 8. P. 7-26.

[611] Escalera R, Ríos S. El gigante en la cultura visual: Mensajes de una iconografía clásica // Opción. 2016. Vol. 32, No. 11. P. 452-475.

[612] Elvira M. Á. Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madrid: Sílex, 2008. P. 92.

[613] Ibid.

[614] Escalera R, Ríos S. El gigante en la cultura visual.

[615] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 92.

expired during Romanticism[616], then within the framework of anarchist graphics, this theme is partially restored. This is evidenced by various interpretations of the giant in the graphics of anarchist periodicals, the sources of which have their roots in the figures of Hephaestus, Kronos, Heracles, Laocoon, and Prometheus.

Analyzing the figure of the giant in relation to the positive interpretation of the image of the anarchist, we note the emergence of a double allegory. On the one hand, the giant is a symbol of the uprising of the worker against the master (embodiment of capital); and on the other, a symbol of the subordinate position and suffering of the worker. We will focus on the first interpretation. The exaltation of the worker is not accidental. As L. Litvak writes, the worker was portrayed having in count not only the difficult situation of his life but also the "everyday heroism of his labor", including his physical attributes. As a result, it is noted the search for the heroization of the worker's image, leading to the emergence of an "epic of labor"[617].

Let us move to *Brazo y Cerebro*'s issue of October 22, 1912, in which a graphic entitled "Capital and Labor" ("El Capital y el Trabajo") (ill. 183) by Catalan graphic artist Fermì Sagristà was printed. The caption of this image corresponds to the first interpretation of the allegory of the giant, namely: "The greatness of the worker in contrast with the rickety and pathetic figure of the capitalist". Indeed, the worker assumes a hieratic posture, placing both hands on the hammer, while his gaze is projected beyond the horizon. The compositional solution of "contrapposto" enhances the lightness and naturalness of his pose, expressing dignity. Next to him, the capitalist is completely lost in the shadows. The hammer as attribute refers to the image of Hephaestus – the god of forging, fire, handicraft, and industrial works. This identification is ratified with the inclusion of a large mechanical wheel behind the back of our worker-Hephaestus. A year later, in *Fuerza Consciente*'s issue of December 15, 1913, the graphic "The Worker is the master of the World" ("El trabajador es el dueño del mundo") of a certain "L. E. Blaize" (ill. 184) is published. This anarchist-worker takes the means of production, including a small capitalist, who, kneeling before the imposing figure whose luminous helmet suggests a certain Messianic halo, begs for leniency. The image constitutes a call for the workers' uprising: "It is enough just to pull all the threads of world production at the same time to destroy private property and seize public wealth".

In the same vein, the image of the anarchist-worker in the issue of March 18, 1922 of *A Plebe* evokes a direct association with the myth of Laocoon. A giant muscular man breaks the snake-chains that subdue him (ill. 185). It is an allegory of the "struggle of the proletariat" echoed by the following exhortation: "In vain, they chain him up, for he will triumph". In the French magazine *Les Temps*

[616] Rodríguez M. I. El asalto al Olimpo. P. 22.

[617] Litvak L. La Mirada Roja. P. 68.

nouveaux we can see a preliminary stage corresponding to Laocoon's mythological suffering (ill. 186). The artist, a certain "P. Lariviere", draws the image of a worker with a bare torso (analogously to the previous two images) as a sign of virility and physical strength. The expression of our Laocoon is provoked by the attack of "capital", "religion", and "fatherland". In the background, the viewer identifies a decadent industrial landscape and, at the top of the composition, a "golden calf" – an image of money, greed, and capital. The expression of the so-called "New Laocoon" reaches its highest point when the snake-religion touches the forehead of the anarchist-worker with its tongue. This is perceived as a sign of man's alienation due to religious faith. The pathos of the facial gestures of the "New Laocoon" largely differs from the pathos described by J. J. Winckelmann. At the same time, the pose of the historical Laocoon is repeated almost verbatim, contributing to an effective borrowing and reinterpretation of the Greek myth in the context of anarchist propaganda.

Similarly, the headlines of *Le Père Peinard* (ill. 187) and *La Tramontana* (ill. 188) stand out. In them, colossal creatures personify the anarchist periodicals themselves. In the case of the French magazine, it is embodied by a worker named "Père Peinard", who not only resembles "Père Duchesne"[618], but also remits to the craft of the "old shoemaker" ("cordonnier en vieux")[619]. This character is the archetype of the subordinate and poor worker and, at the same time, of the "individualistic, singing, and willingly rebelling" worker, whose vernacular language (his "parler peuple") praises the libertarian potential of the grotesque and the carnival[620]. In light of the grotesque and carnival the *Père Peinard* identifies himself with a reader belonging to the *lumpenproletariat*. The evolution of the image of "Mère Peinard" follows the same path: a strong laundress who slaps a bourgeois woman[621] on the ass under the passive gazes of a priest, a military man, and a capitalist, whom *Père Peinard* also expels with a belt as if it was a whip. In the case of the Catalan newspaper, the giant-Tramontana expels the enemies of the people with the force of his exhalation-explosion. The very name of the newspaper defines a meteorological phenomenon characteristic of the region of Catalonia. Analogously to the French "old shoemaker" Tramontana represents a giant male figure breaking into the daily life of the town: "Going out on the street Tramontana behaves like a good person, welcoming with pleasure those who honor the barretina of the Catalan land". Friendly, smiling, and also carnival-like, this giant is identified with a local symbol, namely the "barretina", which is a reminiscence of the Phrygian cap of the French Revolution.

---

[618] The title and character of a satirical diary published during the French Revolution (1790-1794).

[619] Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

[620] Ibid.

[621] Grandjouan J. F. Sans titre // *La Mère Peinard*. 1908. No. 1. P. 1.

The previous personifications of the anarchist periodicals in the form of a giant-titan constitute a bridge between local anarchism and popular identity. In this regard, it is impossible not to recall the conception of periodicals among the Catalan anarchists of the early 20th century, expounded by them in the text already quoted, "Our Press", published in the newspaper *Tierra y Libertad*. In it, the editors introduce us to the vital importance of periodicals for the anarchist worldview, characterizing the newspaper "as flesh of their [the workers] flesh"[622]. This particular conception clarifies the origin and purpose of these personifications. The antagonistic impulse of the folk, carnival, and smiling giant is also manifested in two illustrations closely related to each other. The first graphic, entitled "If he only would...", was made by North-American artist Lydia Gibson for the January 29, 1916 issue of *The Blast* in San Francisco (ill. 189). The second one is an anonymous graphic published in the November 24, 1917 issue of *Burevestnik* in Petrograd. It has a title similar to the first illustration, but this time in Russian (ill. 190) – "If he only wanted to" ("Esli-by on tol'ko zahotel"). Nevertheless, the closest coincidence relies on the representation of a common motif, consisting of a giant worker that holds in his left hand the body of a frightened capitalist, whom the giant shakes effortlessly.

The neutral background of the first image and the background with an industrial landscape of the second do not represent significant opposition to each other. The direct correspondence between the gestures, poses, and attire of the characters of both graphics may indicate that L. Gipson's work served as an iconographic source for the Russian version. Robert Minor, one of the main illustrators of *The Blast*, visited Russia from May to November 1918[623]. Moreover, copies of this North-American newspaper circulated throughout Russia. This can be seen in the September 1917 issue of the Petrograd anarchist newspaper *Kommuna*, in which the illustration "The Golden Rule" by R. Minor (under the new title of "Bourgeois Order")[624], as well as the article "Violence and Anarchism"[625] by Alexander Berkman were published. In turn, these materials were first published in *The Blast*'s first and seventeenth issues of 1916[626][627]. The previous chapter highlights the features of similar processes of migration of images within the framework of anarchist periodicals.

Just as in the Middle Ages Kronos-Saturn was often depicted as a peasant (whose image in the Renaissance was related to melancholy)[628], the worker represented in the above two illustrations

---

[622] Nuestra Prensa // Tierra Libre. Vol. 1, No. 1. P. 1. See also: Litvak L. La Mirada Roja. P. 55-56.

[623] A few years later, L. Gibson also visited Moscow in the company of her husband R. Minor. See North J. Robert Minor, Artist and Crusader: An Informal Biography. New York: International Publishers, 1956.

[624] Minor R. Bourgeois Order // Kommuna. 1917. No. 6. P. 1.

[625] Berkman A. Violence and Anarchism // Kommuna. 1917. No. 6. P. 7-8.

[626] Minor R. The Golden Rule // The Blast. 1916. Vol. 1, No. 1. P. 1.

[627] Berkman A. Violence and anarchism // The Blast. 1916. Vol. 1, No. 17. P. 4.

[628] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 55.

introduces us to a positive interpretation of this titan. Such a positive interpretation contrasts sharply with its negative version not only in the culture of that epoch (a terrible and angry old man), but also in the anarchist visual culture. Regarding the second case, Kronos is depicted as a terrible, decrepit female figure devouring her sons and, at the same time, as an allegory of the fatherland, patriotism, and militarism. A clear example of this is the lithograph "The Fatherland" ("La Patrie") by Maximilien Luce[629] (1891), which resembles the fear inherent in the works on the same theme by F. Goya and P. P. Rubens. "Never satiated the disgusting Gluttony! Rude bitch, Madame "Fatherland"; she eats her children"[630], we read in the graphic's caption. Art historian A.-M. Bouchard believes that the image of the fatherland conceived by the French artist is based not so much on a misogynistic impulse, as on a caustic satire concerning the figure of Marianne as symbol of the French Republic.

Kronos was also an allegory of the state, capital, and religion. In the first case, in the January 1924 issue of *Junge Anarchisten* we can identify a male Kronos as an allegory of the state. His physiognomy directly refers to the irrational and all-devouring gesture of the negative archetype of this titan (ill. 191). The poem "The State" ("Staat") by the anarcho-individualist poet John Henry MacKay accompanies the anonymous illustration with the following words (echoing the description of M. Luce's graphic"): "Only when his yoke is off our neck / by the hand of freedom, humanity will rest! / But until that day comes, my call resonates – "The killer state must fall!"[631]. In the second case, the March 18, 1919 issue of *La Protesta* includes the figure of Kronos in a top hat, an attribute of the capitalist, surrounded by a crowd of frightened people (ill. 192). Finally, the image of the priest serves as incarnation of Kronos in the illustration "Clerical voracity" ("Voracidade clarical"), published in the July 20, 1910 issue of *A Lanterna*[632]. The Kronos-priest devours the whole Brazilian people.

The figure of the anarchist-worker in the image of Kronos is devoid not only of ominous gestures, but also of his characteristic behavior halfway between mental illness and brute force. Kronos is a smiling, benevolent, and "folk" character whose features do not indicate the cannibalistic behavior of Kronos as an allegory of the fatherland, state, capital, and religion. The resignification or inversion of this myth enables, on the one hand, to describe the titan not as a bearer of power, but as a bearer of strength, combining the already discussed characteristics of the image of the anarchist (virility, youth, vitality); and on the other, the identification of this titan with the soul of the people. The foregoing implies the surpassing of negativity in the mythological interpretation of Kronos. Nevertheless, the

[629] Luce M. Patrie // Le Père Peinard. 1891. Vol. 3, No. 143. P. 8.

[630] Ibid.

[631] Makay J. H. Staat // Junge Anarchisten. 1924. No. 2. S. 1.

[632] Voracidade clarical // A Lanterna. Vol. 4, No. 42. P. 1. See also Peixoto M. Identidades figuradas na cultura do trabalho.

reinterpretation of the myth does not exclude the call for destruction. In the caption of the Russian version, we read:

"Look at the drawing. Here's what you could do if you only wanted to.

You could squeeze your bloodsuckers so that sparks would fall from their eyes. And they would feel very close – to God, or to hell, depending on their personal taste, closer than they would like.

You could shake all the wealth out of them; squeeze out the very spirit of capitalism, so much so that only a memory would remain of it.

Yes, you are able to accomplish this, because there are many of you, but there are only a handful of them, and all the vital forces of society depend on you.

And you could do it with only your left hand, and at that time your right hand would be free to create, erect, and rebuild life according to your taste for the benefit of all workers.

Why are you procrastinating? You have the power. You just have to want to".

It can be argued that the positive interpretation of Kronos in *The Blast* and *Burevestnik* is, on the one hand, an allegory of the "purifying strength" of the workers in countering the "brute force" of their enemies; on the other hand, the personification of the collective strength of the workers, that is, the giant-Kronos also constitutes an allegory of the anarchist crowd.

The "purifying strength" of the Kronos-anarchist is represented through another image, namely the image of the sweeper. This image is repeated in the communist visual culture, as can be seen in the example of the famous poster "Comrade Lenin Sweeps the Earth of the Unclean" ("Tovarishch Lenin ochishchaet zemlyu ot nechisti", 1919) by V. N. Deni and M. M. Cheremnykh. In contrast to this poster, which depicts a giant-leader (as the Bolshevik giant by B. M. Kustodiev), the anarchists create a faceless sweeper, whose attributes refer to the image of Kronos. This may be found in the anonymous antimilitarist illustration "Down with weapons" ("A bas les armes"), printed not only as a postcard in 1918 (ill. 193), but also as an illustration in the August 27, 1910 issue of the anarchist magazine *La Rivolta*. In the image we can see a lot of weapons swept by a masculine figure of advanced age and vigorous appearance. He is dressed in a toga and, in addition to the broom, he carries an hourglass and a sickle. As previously mentioned, in the Middle Ages, the image of Kronos-Saturn was closely associated with the figure of a peasant, which depiction usually included a sickle (this attribute also appears in the iconography of this image in Ancient Rome as an "agricultural attribute"). As noted by art historian M. Á. Elvira, in the Renaissance the sickle "is gradually replaced by a scythe"[633].

The Spanish author introduces us to a brilliant description of this titan throughout the 16th century: "he is the god of time, he is decidedly bearded and gray-haired, he is barely dressed in a blue-gray or leaden mantle, emphasizing his powerful, dry musculature. He may wear an *ouroboros*, but his

[633] Elvira M. Á. Arte y mito. P. 54-55.

main attribute remains a scythe, which he wields as a true symbol of death, or a sickle... Other alternative attributes may be the lameness already mentioned and the hourglass, an obvious allusion to time"[634]. Such a physical definition and the above-mentioned attributes (except for the ouroboros and lameness) are the distinctive iconographic elements of the image of the Kronos-purifier we are discussing. In turn, it can be assumed that in the illustration the scythe is replaced by a broom as an instrument of purification and destruction. In this regard, it is impossible not to recall an illustration printed in the January 2-9, 1898 issue of the anarchist magazine *Le Père Peinard* (ill. 194). In the foreground, a giant human skeleton sweeps up the "enemies of the people", while in the background, Père Peinard himself looks the scene with delight. The tool used by the skeleton is a broom, not a scythe, turning the allegory of death into an allegory of social purification in anarchist worldview.

The positive interpretation of the image of Kronos alludes to the anti-traditional dimension of anarchism, which is achieved through the reinterpretation and borrowing of an extensive symbolic heritage. As historian J. Suriano rightly states, the anarchists "stripped these symbols of their original content, making them "empty forms," and injected them with new and different content, or re-signified them"[635]. From this it follows the secularization of cultural traditions of various origins. Philosopher A. Reszler[636] also considers the constant presence of themes, motifs, and images of both ancient Greek mythology and Judeo-Christian tradition in the anarchist worldview at the turn of the 20th century. The above corresponds to the idea that the origins of classical anarchism are based on certain "prehistory", which refers us not only to certain episodes of both Eastern and Western antiquity but also to events of the Middle Ages, the Renaissance, the age of Enlightenment, as well as to the utopian socialism of the first half of the 19th century[637].

3.4.2. Heracles: The Anarchist as a Carrier of Physical and Moral Virtue

According to A. Dardel's[638] classification of the graphic art of *Les Temps nouveaux*, there is a group of images expressing the "spirit of rebellion", which includes the images of the "destroyer" and the "arsonist", whose attributes are a pickaxe, an axe, a scythe, and a shovel, as well as fire and a torch[639].

---

[634] Ibid. 56.

[635] Suriano J. Paradoxes of Utopia. P. 206.

[636] Reszler A. An Essay on Political Myths: Anarchist Myths of Revolt // Diogenes / tr. from French P. Rowland. 1976. Vol. 24, No. 94. P. 34-52.

[637] Cappelletti Á. Prehistoria del anarquismo. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2007.

[638] Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914.

[639] Ibid. P. 25.

These attributes not only represent a means for anarchist "direct action" tightly linked to the image of the worker, peasant, militiaman, etc., and to the representation of various anarchist allegories, but also, contribute to the identification of the image of the anarchist with ancient Greek's heroes. The "destroyer" and "arsonist" are the "new man"[640], who through "propaganda by deed" (in this case we refer to terrorist attacks), will be responsible for the destruction of bourgeois society during the "Great Night"[641], which in turn is a myth peculiar to the anarchist worldview of the late 19th century in France[642]. A striking example of the image of the "destroyer" is a Lucien Pissarro's illustration for the pamphlet "What we want" ("Ce que nous voulons") by J. Grave, published in *Les Temps nouveaux*. In it, a couple of workers are cutting down the tree of authority with their axes[643]. After the "Great Night", there will be social harmony. The mythologization of violence and aggression as a means to achieve social regeneration determines the representation of the image of the anarchist in light of ancient Greek mythology. In this sense, Heracles is the hero-god who performs the task of "creative destruction".

In the context of Spanish anarcho-syndicalism, we can find the poster "We Have to Give the Final Coup" ("Hay que dar el golpe definitivo", 1937) by Valencian artist Sanz Miralles (ill. 195). The artist represents a "red" worker in a bright red suit carrying an axe with the help of which he has defeated the hydra of fascism. The green color of the last one contrasts with the color of the former. Two points stand out. On the one hand, in terms of color, it should be emphasized that the spiritual distance between the hydra and the hero arises from the dynamics of "complementary colors" (red-green). On the other hand, in an iconographic sense, it has great relevance that the scene is dedicated to one of the twelve labours of Heracles, namely the "slaying of the nine-headed Lernaean Hydra". Along the same lines is the fact that in the anticlerical weekly *El Burro* we can find a suggestive graphic. On the cover of the October 27, 1918 issue was reproduced, as indicated in the description of the illustration, "a re-modernized Canova" (ill. 196). Indeed, local Argentine graphic artist Gabriel Courtis employed the sculpture "Heracles and Lichas" (1795-1815) by the neoclassical master Antonio Canova as an iconographic source. The image of the mythological hero is embodied by the figure of a rebel, whose appearance repeats the strong physique and magnificent beard of Heracles as portrayed by Canova. In turn, Lichas is replaced by the image of a priest. In this illustration, both the poses and gestures of the characters duplicate the compositional interpretation conceived by the Italian master. Attributes such as the lion skin and the hammer disappear. The nakedness of both figures is covered. The rebel's costume matches the worker's attire. His red shirt – the only colored fragment of the image– concentrates all the

[640] Ibid. P. 27.

[641] Ibid. P. 33.

[642] Tournier M. «Le Grand Soir», un mythe de fin de siècle // Mots. 1989. No. 19. P. 79-94.

[643] See Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 27.

tension of the composition, for it is the axis on which the strength of this actualized Heracles is concentrated and multiplied, enabling him to throw away the hideous figure dressed in a black cassock.

In Argentina, another representation of the labours of Heracles is identified. In the July 14, 1904 issue of *Martin Fierro*, a certain Sixto L. Osuna authors an illustration entitled "The Winner" ("Triunfador"), depicting Heracles taming the Cretan bull (ill. 197). Similarly, in *La Antorcha*, Heracles appears as a strong worker throwing the "bourgeois, socialist, or Bolshevik pork off the globe!" (ill. 198). The graphic was titled "Strength" ("Fuerza"), a concept interpreted in the caption as follows: "The strength of ideas, the strength of muscles, the strength of anarchist confidence!". In this case, the concept of "strength" corresponds to the allegorical meaning of Heracles as a carrier of physical and moral virtue, closely connected with the image of Christ, since both of them defeated the forces of evil[644]. The successful assimilation of the figure of Heracles in the Argentine anarchist milieu was also expressed in the fact that his name was employed as a pseudonym, with which the anarchists signed their propaganda texts[645].

In the January 15, 1915 issue of *Fuerza Consciente* was reproduced the graphic "Lifting the world" ("Levantando el mundo"), made by a student of the "Modern School" in New York (ill. 199). The theme of the illustration refers to the hybridization of Heracles and Atlas[646]. The author drew a naked athletic figure, which, with the help of a lever, lifts a huge mass that alludes to the globe. At the same time, the analysis of the features of the image of the titan Atlas in connection with the interpretation of the image of the anarchist requires a separate chapter.

3.4.3. Prometheus: The Anarchist as the Savior and Redeemer of Mankind

The hybridization of mythological figures is a recurring problem in the graphics of the anarchist periodicals at the turn of the century. A case in point is the illustration for *Il Pensiero*'s cover, dedicated to the figure of Hermes, whose caduceus is replaced by an axe (an attribute of the "destroyer"), along with broken chains and a torch (ill. 200). The latter is a distinctive attribute of Prometheus. The image of the hybrid Hermes-Prometheus is accompanied by the phrase: "Neither God nor master". A similar "iconographic error" is repeated in the French context, using the example of A. Roubille's lithograph

[644] See Elvira M. Á. Arte y mito.

[645] See Hércules. Un bienaventurado más // El Azote: periódico hebdomadario contra la lepra clerical y los gobernantes a base de machete. 1911. Vol. 3, No. 75. P. 2.

[646] In one of his exploits, Heracles meets Atlas in the garden of the Hesperides. In one version of this meeting, a mutual deception occurs: Atlas forces the hero to load the vault of heaven on himself, and then Heracles manages to deceive Atlas to get rid of this load.

published in 1903 as a cover for *Les Temps Nouveaux*'s "Album of Lithographs". This engraving was first designed by the artist in 1895 in the form of a postcard[647] (ill. 201). Although the scene refers to the second labour of Heracles (the slaying of the Lernaean Hydra), the "actualized" attributes indicate an opposite interpretation.

The three-headed beast is an allegory of the church, militarism, and the law, as evidenced by their head caps. Under the claws of the monster lie the skulls of the victims. In turn, the hero holds a torch in one of his hands, and a spear-brush in the other, indicating the political engagement of the avant-garde artists who participate in the album, enabling the convergence of different styles. The robe and torch of Heracles as drawn by A. Roubille directly resemble the figure of Prometheus. Prometheus, like Lucifer, represents the anarchist before anarchism[648]. The relevance of his figure becomes evident when listing anarchist groups and periodicals from the beginning of the 20th century up to the present day in Spain and Argentina[649], named after the titan, Atlas's brother.

Prometheus as a carrier of fire is the subject of a considerable number of covers of anarchist periodicals such as *Brazo y Cerebro* (ill. 202), *Brand* (ill. 203), *La Antorcha* (ill. 204), *Le Père Peinard* (ill. 205), and *Almanaque de Tierra y Libertad* (ill. 206). In the latter one, F. Sagristà depicts the Titan as the embodiment of an anti-traditional impulse. We can see a triumphant figure trampling a classical column, in his left hand he carries a broken chain, and in his right a torch. The background includes a bucolic landscape. One of the most popular Prometheus is "The Arsonist" ("L'incendiaire") (ill. 207), drawn by M. Luce in 1896 for the aforementioned album of *Les Temps nouveaux*. In the darkness of the night, an athletic young man of titanic proportions holds two torches with which he illuminates the village. He brings fire[650] to the inhabitants of this place in the same way as the titan Prometheus brought fire to people after Zeus deprived them of it. The facial expressions of the Titan predict the fear of the punishment to which he will be subjected. The Olympian god chains Prometheus to the mountain rocks,

---

[647] Although A. Dardel and A.-M. Bouchard identify the date of creation of this lithograph in 1903, an early version, published in 1895 in the form of a postcard, stands out. On the one hand, in the 1903 version A. Roubille includes the names of the artists participating in the "Album of Lithographs" in the empty frame of the composition. On the other hand, in the 1895 version, in the same empty frame, the artist writes: "COLLECTION DES "TEMPS NOUVEAUX" 4, RUE BROCA, 4 PARIS VI". In this case, we are considering the early version of 1895. 1) Dardel A. Les Temps nouveaux 1895-1914. P. 20; 2) Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 264.

[648] Nettlau M. La anarquía a través de los tiempos. Buenos Aires: Editorial HL, 2006.

[649] Similarly, modern Greek anarchists identify themselves with the figures of Prometheus and Tantalus in the context of national and international revolutionary struggle. See Montes de Oca R. Prometeos y Tántalos: Aproximaciones históricas a figuras y anécdotas del movimiento anarquista. Chile: Editorial La Libertad, 2013.

[650] The Prometheus fire would symbolize the gift of the arts, the "light of the intellect", which gives a person access to the "mind". Bauzá H. El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heróica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. P. 135-136.

where he is forever doomed to the eagle Aethon that will feast on his liver. His martyrdom ceases only after the intervention of Heracles.

In *La Protesta*, another iconographic trend is identified, namely "Prometheus Bound" (based on Aeschylus' tragedy). Two illustrations stand out. On the one hand, an anonymous graphic image, entitled "The Chained Giant" ("El gigante encadenado") (ill. 208), depicting a figure of ambiguous gender and violent gesticulation. Its identification with the titan becomes clear when one read the caption of the image: "Prometheus is still chained to the Tarpeian Rock. And the vultures of superstition and ignorance tear his flesh and peck his insides. How long will the sufferings of this giant man continue, chained to a dark and tragic past, powerless to break the shackles of slavery and shame?". On the other hand, we find Prometheus chained to a classical column, while a huge eagle approaches him (ill. 209). In the caption of the illustration, we read: "The titan of the ages, chained to the secular pillar of privilege, is making the greatest efforts to break his shackles". The representation of the figure of Prometheus, from ancient Rome to the Renaissance, implied a constant transformation and reinterpretation of his image. He became not only the creator of man but also, his savior and redeemer. It was his selfless sacrifice for the welfare of man that contributed to the comparison of his punishment with the martyrdom of Christ[651].

In this regard, art historian M. Á. Elvira sheds light on the image of the crucified Prometheus[652] on the basis of a work by Karel van Mander (1548-1606). The author pays special attention to the inclusion in the background of a Flanders landscape, which constitutes a sort of political satire. From this it follows that Prometheus-Christ is the savior and redeemer of Flanders from the yoke of the Spanish Empire[653]. Thus, according to the classical philosopher Werner Jaeger in his book "Paideia", Prometheus becomes "a symbol of the painful and militant heroism"[654]. The anarchist visual culture of the turn of the century relies on these sources, enabling the graphic representation of Promethean characters, whether male or female, in libertarian publications. Prometheus, Heracles, Hermes, Kronos, and the Aloades were considered benefactors of humanity at some point in their historical and iconographic development. The features of the first two (Prometheus and Heracles) led to their identification with the figure of Christ. Our attention is drawn to the fact that self-sacrifice and martyrdom were perceived as ways of social, political, and aesthetic representation of the anarchist, whose image found themes and plots of great symbolic and emotional significance in the Judeo-Christian tradition in order to convey

---

[651] "The image of Prometheus-Christ, or Prometheus-martyr, will appear thanks to the "rediscovery" of Aeschylus' Prometheus bound in the 18th century and before the symbolism of the 19th century". Elvira M. Á. Arte y mito. P. 68.

[652] The drawing is available at the following link: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0628-41 (Accessed: 06.06.2021).

[653] Elvira M. Á. Arte y mito.

[654] Cited in Bauzá H. El mito del héroe. P. 133.

the intensity of the struggle to the masses and encourage them to revolt. This will be discussed in the next subchapter. But first, let us focus on the analysis of the resignification of another myth, but in this case, a myth inherent in a particular national tradition.

3.4.4. The Anarchist as "Gaucho": Rethinking a National Myth

Most of the previous images rely on a general panorama, since they belong to the collective Western worldview, largely rooted in ancient Greek mythology. A couple of exceptions, on the example of the images of the "red priest" and the "apache" already discussed in the context of the negative interpretation of the anarchist, are characteristic of Paris of the early 20th century and Holland of the late 19th century. At the same time, in the study of the positive interpretation of the image of the anarchist, we have yet to identify an image whose origin is rooted in a local context. That is, an image whose narratives are based not on archetypes common to the Western culture in general, but on a domestic mythology inherent in a local culture.

Anarchism as an international movement echoed in different local traditions. Historian J. Suriano writes about this by taking into consideration the social composition of the Argentine working class, which is perceived as the driving force behind a "symbolic structure" based on the "re-signification" of cultural narratives developed in the hearth of social and political movements from Europe[655]. This phenomenon enabled not only the formation of a common iconography, the sources of which are a myriad of revolutionary, mythological, and Christian motifs of foreign origin, but also the search for a local motif able to bridge international anarchist ideology and Argentine cultural tradition and identity. In this sense, J. Suriano highlights the anarchist writer and editor Alberto Ghiraldo, who successfully carries out the "synthesis"[656] between the local and foreign through the mythology of the "Gauchesca".

According to historians M. Casas[657] and L. Delgado[658], the image of the "gaucho", popularized in Argentine literature during the 19th century, contributed to the inclusion of different social strata in the Argentine anarchist movement, especially regarding figures from rural areas. Moreover, the creative development of "Gauchesca" literature led by José Hernández and his national epic "Martín Fierro"

---

[655] Suriano J. Paradoxes of Utopia. P. 207.

[656] Ibid. 203.

[657] Casas M. El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX [Electronic source] // Páginas. 2020. Vol. 12, No. 30. s.p. Available at: http://dx.doi.org/10.35305/rp.v12i30.447 (Accessed: 25.07.2021).

[658] Delgado L. Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal // Culturales. 2012. Vol. 8, No. 16. P. 159-196.

(1872-1879), provided a fruitful ground for the correspondence between anarchism and "criollismo"[659], arousing a radical opposition from the local literary establishment. The aforementioned is explained by the fact that the "gaucho" embodied a double condition. He became a "hero" and, at the same time, a "barbarian", and therefore a sign of "civilization and barbarism"[660]. Hence it is clear that the "gaucho"-anarchist undergoes a process of "purification"[661], through which his vices, product of imposed social circumstances, are replaced by his virtues. This process of "ideological purification" perpetuated the interpretation of the image of the "gaucho" as an anarchist until the second half of the 20th century. not only in the field of theater but also, in music. With regard to music, it should be mentioned such genres as the "payada" and "tango", many compositions of which glorified the figure of the anarchist. However, we must pay attention to the fact that the political interpretation of the "gaucho" was not homogeneous, since his image was also borrowed by the Argentine political and cultural elites, who were looking for their own historical legitimization in light of this domestic myth.

The "Gauchesca" mythology served as a leitmotif for the local anarchist visual culture. This is evidenced by the magazine *Martín Fierro* (1904-1905), founded by A. Ghiraldo, who, according to M. Casas, was the very embodiment of the heroic "gaucho" under the persecution of state authorities. The graphic art of this periodical introduces us to a purified version of this mythological figure. On the cover of the foundational issue, we can see the "gaucho" standing in front of a rural landscape, his gaze fixed into the distance, and his left hand pointing to the dawn (ill. 210). It is an illustration by Juan Hohmann, dedicated to the image of the "gaucho" in consonance with J. Hernández's epic, and described as "the symbol of an entire era of our life, the embodiment of our customs, institutions, beliefs, vices, and virtues. He is the cry of the oppressed class in the struggle against the social class of the oppressors. He is a protest against injustice, as well as a courageous and ironic challenge to those who claim to legislate and govern without knowing the needs of those who produce and suffer. He is a living, natural, shimmering, and stereotyped picture of the life of the people"[662]. A similar passionate description develops further in the graphic art of *Martín Fierro*.

In the journal *Martín Fierro*, we can identify the formation of a wide iconography around the image of the "gaucho" as a representation of the anarchist. Although the "gaucho" is depicted in different contexts, his attire remains unchanged. Six directions in the interpretation of the image of the "gaucho" are identified. Firstly, the image of the "gaucho payador" (ill. 211), which resembles the figure of the

---

[659] Casas M. El Martín Fierro libertario. "Criollismo" is a literary movement of Ibero-America from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century.

[660] Delgado L. Criollismo y anarquismo. P. 173.

[661] Ibid. P. 168.

[662] Ghiraldo A. Martín Fierro y su creador // Martín Fierro. 1904. Vol. 1, No. 1. My italics.

anarchist "payador" of the early 20th century, known to us by means of such figures as Luis Acosta García, Socrates Figoli, Martín Castro ("red payador"), and Carlos Molina – all of them anarchist singers. Secondly, the iconography of the prisoner "gaucho" (ill. 212) closely related to the legend of "Santos Vega" – a historical "gaucho" of the turn of the 18th-19th centuries, who fought with the devil. This domestic hero takes the form of both a calm old man (ill. 213) and a vital young man (ill. 214). One of his most fascinating manifestations is the "gaucho" as an urban migrant. A case in point can be found in two illustrations published in the September 7, 1904 issue of *Martín Fierro*, in which a rural hero walks towards a modernized and alienated city (ill. 215 and 216). The "Gaucho" projects its rebellious spirit into the figures of a new social typology that emerged from the socio-economic dynamics of a sudden modernization at the turn of the century, namely the worker, the criminal, the immigrant, the prostitute, the pariah, the homeless, and other marginal figures of the Porteño suburb[663]. To a greater extent, the image of the "gaucho" embodies the nascent passions of the population existing under the conditions of capitalism. Finally, it is impossible not to recall the "gaucho" as a horseman (ill. 217), whose figure may be compared to Ares or Saturn in the issue of March 24, 1904 (ill. 218). In the last illustration, the gaucho-rider is accompanied by an allegory of death holding a huge scythe. In front of them, the condemned of the underworld wave their clenched fists, symbolizing the awakening of the oppressed masses.

3.5. The Problem of Interpretation of the Image of the Anarchist in Light of Martyrology

3.5.1. Jesus Christ: The Model of the Revolutionary and Social Reformer

The figure of the hero, who redeems and saves the "weak" and oppressed, while being aware of his inevitable self-immolation, refers us to the event of July 23, 1882 in Pittsburgh. In this date A. Berkman carried out what he himself called "the first terrorist act in America"[664], aimed at industrialist H. C. Frick. A. Berkman explained this attack as "an act of liberation, the giving of life and opportunity to an oppressed people"[665]. The assassination attempt failed. The anarchist was sentenced to fourteen years in prison and to be rejected by the majority of the US revolutionary establishment. However, P. A. Kropotkin was one of the few who expressed hope and justified A. Berkman's self-immolation: his

[663] Casas M. El Martín Fierro libertario.

[664] Cited in Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 1.

[665] Cited in Ibid. P. 59.

martyrdom was understood by him as an example of the fight against capitalism[666]. As historian P. Avrich writes, A. Berkman was inspired by his childhood and youth heroes, namely, the leaders of the revolutionary group *Narodnaya Volya* and the *Chicago Martyrs*. Like them, "Sasha was yearning for a martyr's death"[667]. In prison, the anarchist unsuccessfully planned suicide, which he wanted to carry out with the help of a dynamite capsule[668].

Some years later, in the May 15, 1917 issue of *The Blast*, founded by A. Berkman, we can see the image of the most outstanding Christian martyr. For the cover of this issue, the modernist artist George Bellows[669] drew an image of Christ in prison garb, chained to an iron ball and with his hands tied. His posture has its roots in the motif of "Christ at the Column" (ill. 219)[670]. The illustration, produced in the frame of the antimilitarist struggle, includes a description, the typography of which reminds a certain biblical scripture: "This man subjected himself to imprisonment and probably to being shot or hanged under the new Espionage Bill[671]... It is proven and indeed admitted that among his incendiary statements were – Thou shalt not kill and Peace on earth good will to men". The image serves as a critique of the Espionage Act of 1917, signed by then-President Woodrow Wilson. This law legitimized the persecution, imprisonment, and deportation of numerous anarchists involved in the antimilitarist campaign during the First World War. A. Berkman, E. Goldman, and other immigrant anarchists were imprisoned in 1917 and then deported to Russia[672].

The iconography of the martyr, as conceived by G. Bellows, includes a crown of thorns and a halo. These attributes and the general atmosphere of the graphic directly refer us to the story "The Grand Inquisitor" from the novel "The Brothers Karamazov" by F. M. Dostoevsky. The author discusses the moral dilemma of Christ, who abandoned the "three forces" with which he could subdue mankind, depriving it of freedom for the sake of a virtual, submissive happiness: "these forces are miracle, mystery and authority"[673]. Along the same lines, the main theorists of classical anarchism reflected on the figure

---

[666] Ibid. P. 91.

[667] Ibid. P. 59.

[668] Ibid. P. 100.

[669] On G. Bellows' antimilitarist activism, see Engel Ch. The Man in the Middle: George Bellows, War, and "Sergeant" Delaney // American Art. 2004. Vol. 18, No. 1. P. 78-87.

[670] The socialist journal *The Masses* borrowed this drawing, firstly published in *The Blast*, in the June 1917 issue. Bellows B. Untitled illustration // The Masses: A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People. 1917. Vol. 9, No. 10. P. 4.

[671] The "Espionage Act of 1917" is a federal law of the United States, drafted in the wake of the First World War, which prohibits the interference in military operations or recruitment, or any call to disobey authority.

[672] See Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman.

[673] It is interesting to note that in the second half of the 19th century, Belgian philologist, translator, and anarchist Eugène Hins played a key role in the process of reception of F. M. Dostoevsky's work in Belgium. His translations from Russian into

of Christ: "His teaching was the teaching of equality. A slave and a free Roman citizen were equally brothers to him, sons of God"[674], writes P. A. Kropotkin. M. A. Bakunin describes him as "a preacher of the poor people, a friend, a comforter of the unfortunates, ignorant people, slaves and women"[675], who enabled "the first awakening, the first uprising of the proletariat"[676]. P.-J. Proudhon in his book "Jesus and the Origin of Christianity" (1896) considers: "Jesus is our teacher; he is the true leader and model of any revolution. He is a leader to be followed, without reproach"[677]. Finally, L. N. Tolstoy, one of the key representatives of Christian anarchism, writes in his book "The Kingdom of God is Within You" (1890-1893): "I expected that the freethinking writers would look upon Christ not only as the establisher of a religion of worship and personal salvation (as which the ecclesiastics understand him), but, to express myself in their language, as a reformer, who destroys the old, and gives the new foundations of life, the reform of which is not yet accomplished, but continues until the present"[678]. All of these authors agree that the message of Christ was perverted by the church and the state[679]. Such anarchist authors as É. Reclus, Ch. Malato, and Raphael Barret also mentioned and borrowed the image of the above-named Christian martyr[680].

In Brazilian, French, and Spanish anarchist periodicals, the image of Christ appears in both, text and graphics. In the August 7, 1920 issue of *A Plebe* was announced the publication of a pamphlet entitled "Jesus Christ was an Anarchist" by Everardo Dias[681]. The theme of "The Second Coming of Christ" served as inspiration for German illustrator Hermann Vogel in the making of the graphic story "Redemption" ("Rédemption"), printed in the April 12, 1903 issue of *L'Assiette au beurre*. Unlike the Russian writer, H. Vogel imagines the coming of Christ not in medieval Valencia, but in Paris and Rome

---

French of "Crime and Punishment" and the short story "The Grand Inquisitor" were heavily influenced by anarchism. Moreover, the work of F. M. Dostoevsky was a recurring theme in the anarchist periodicals of the early 20th century, especially in Argentina. See Čečović S. La fortune belge de l'œuvre de Dostoïevski: Les Confessions d'un assassin d' Eugène Hins // Quaestio Rossica. 2021. Vol. 9, No. 4. P. 1473–1489.

[674] Kropotkin P. A. Ethics: Selected Works / comp., foreword and ed. Yu. V. Gridchin. Moscow: Politizdat, 1991. P. 110.

[675] Bakounine M. A. Dieu et L'État / ed. M. Garrigues. Yenibosna: L'Altiplano, 2008. P. 154.

[676] Ibid. P. 155.

[677] Proudhon P.-J. Jésus et les origines du christianisme / préf. C. Rochel. Paris: G. Havard Fils. Éditeurs, 1896. P. 121. On the interpretation of the image of Christ by P.-J. Proudhon, see also Metel O. V. The Image of Jesus Christ in the Works of P.-J. Proudhon // Science Journal of Omsk State University. Serial "Historical Sciences". 2016. Vol. 10, No. 2. P. 10–15.

[678] Tolstoy L. N. The Kingdom of God Is Within You, 1890—1893 / foreword by V. Chetkov; notes by N. V. Gorbachev // Complete Works in 90 vols. Vol. 28. Moscow: Goslitizdat, 1957. P. 35.

[679] See Cappelletti Á. Prehistoria del anarquismo. P. 25.

[680] See Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda / ed. J. Delhom, D. Attala. Madrid: Catarata, 2014.

[681] Dias E. Jesus Cristo era anarquista // A Plebe. 1920. Vol. 4, No.. 76. P. 3.

at the beginning of the 20th century. He depicts the euphoria of the masses, the bitter and unpleasant encounter of the Messiah with priests, military men, and rulers, as well as the inevitable alienation of Christ from modern capitalist society. The result of those encounters is the exile. In the last scene, Christ weeps inconsolably (ill. 220). "The Crucifixion of Jesus" is one of the most recurring themes in the graphic of anarchist periodicals. Let us focus on three illustrations.

Firstly, Argentine graphic artist Gabriel Courtis' illustration for the cover of the April 3, 1926 issue of the anticlerical weekly *El Peludo* (ill. 221). Along with the illustration, such texts as "Jesus of Nazareth", "Jesus is deprived of his high status as a human being", "The police detained the rebellious Jesus of Nazareth", and "The Work of Christ"[682], were published in the same issue, in which the editors describe Christ as the prototype of a revolutionary, who harshly criticized religious institutions. At the same time, the previous two authors (Hermann Vogel and Gabriel Courtis) do not combine the image of Christ with the image of the anarchist, since the former retains his canonical physiognomic description, as well as his typical attire. This unification is achieved in the second and third illustrations. F. Kupka depicts a crucified worker for *Les Temps nouveaux*'s issue of December 8, 1906 (ill. 222). In this case, the theme of the "crucifixion of Christ" serves as a model for representing the "passions" of the modern worker, tied to the mechanisms of a dehumanizing industry. This comparison also appears in an illustration for *El Peludo*, which states: "The worker is the true Christ" ("El verdadero Cristo es el obrero") (ill. 223). On the other hand, the graphic image entitled "Memory is not erased" ("La memoria no se borra") by Spanish artist Ángel Lescarboura for the January 24, 1936 issue of *Tierra y Libertad* introduces us to the crucified rebel as a victim of state repression (ill. 224). There are many examples. One could even list the avant-garde painting "Christ on the Cross" by French symbolist Eugène Carrière, a reproduction of which was published in *Ideas y Figuras*[683]. Let us dwell on the Catalan context of the late 19th century, where the convergence between anarchist and Judeo-Christian worldview found fertile ground for development.

One of the anarchist periodicals in which the iconography of martyrology was intensively developed is *La Tramontana*. Proof of this are the comic strips published in the issues dated April 16, 1881 and April 1, 1885, devoted to the passion of Christ as an allegory of social struggle. The theme of the "crucifixion" is repeated. The crucified Christ constitutes an allegory of the oppressed people in the graphic image "The Modern Passion" ("La Passió Moderna", printed in the April 23, 1886 issue). Further, in the March 8, 1889 issue we can see a crucified woman with a royal crown as a symbol of Spain under the yoke of the inquisitors ("Profession of Sendra" / "La Professó de la Cendra"). The anarchist is also crucified. The newspaper is personified by a character wearing a Phrygian cap, an

[682] El Peludo. 1926. Vol. 7, No. 316.

[683] Carrière E. Las Milicias de Jesús // Ideas y Figuras. 1911. Vol. 2, No. 41.

attribute borrowed from the iconography of the French Revolution. The character embodies not only the anarchist newspaper, but also the archetype of the anarchist in the Catalan context of the late 19th century. In the April 8, 1887 issue, an illustration entitled "A New Passion" ("Una Nova Passió", ill. 225) was reproduced. The graphic depicts three crucified (an allusion to the two robbers of the Christian legend), in the middle stands out the personification of the image of the anarchist newspaper. At the foot of the victims takes place a scene, described by the editors in the anticlerical text "Mystical Verdura" ("Verdura Mística")[684], reminiscent of F. Goya's nightmarish engravings. In the background we see the Barcelona cityscape, corresponding to the surroundings of the Monastery of Sant Pere de les Puelles. In the same issue, a certain "A. Pla t F." writes the text "Christ", which emphasizes the semantic connection between religious and revolutionary martyrdom: "Christ will be a martyr of Freedom, who is going to spread the seed of his faith throughout the world, this seed was watered with the blood of an infinite number of martyrs who imitated him, giving their lives like him to defend their ideals of progress"[685].

Iconography is not limited to the theme of the "crucifixion". In the March 8, 1895 issue, an illustration entitled "Equality" ("Igualtat") was published. In it, the aforementioned Catalan anarchist archetype reappears, but this time it is tied to a wooden column and suffers under the yoke of many monsters and fantastic creatures (ill. 226). Those creatures embody the idea of censorship, stifling the freedom of the press. The compositional and iconographic features of this scene refer us to "The Temptation of St. Anthony"[686] as interpreted by Martin Schongauer in the second half of the 15th century.

3.5.2. St. Sebastian: The Anarchist Before the Censorship of Freedom of Speech and the Press

One of the most frequent religious images with which the anarchist of the turn of the century identifies himself is St. Sebastian. A case in point is the graphic "The Martyrdom of St. Sebastian" ("Lo Martiri de San Sebastiá") (ill. 227), published in the January 11, 1889 issue of *La Tramontana*. The anarchist suffers from Sebastian's mystical-erotic passion, constituting an equivalent of censorship of press freedom. Half-naked, dignified, and self-sufficient, the Catalan anarchist stands in a night landscape, he is tied to an X-shaped cross, which resembles the representation of Andrew the Apostle, as well as the historical correspondence between Sebastian and Christ, especially towards the end of the

[684] Verdura Mística // La Tramontana. 1887. Vol. 7, No. 303. P. 2.

[685] A. Pla t F. Cristo // La Tramontana. 1887. Vol. 7, No. 303. P. 2.

[686] The engraving is available at the following link: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336142 (Accessed: 04.07.2021).

Quattrocento[687]. The anarchist-Sebastian is a model of perseverance and resilience characteristic of the rebel in relation to the "plagues" of the state. In the background of this dark scene, dawn begins – a symbol of a new world, victory, utopia, and freedom in the anarchist worldview. The most terrible martyrdom for the anarchist is the censorship of the word, including the deprivation of the possibility of its social representation. Hence, it is clear that the image of Sebastian is repeated in other contexts, maintaining its connection with state censorship.

In the December 1923 issue of *Verba Roja*, we can identify an anonymous illustration, entitled "Our anarchist word before the dictatorial monstrosity" ("Nuestra palabra anarquista frente al engendro dictatorial") (ill. 228). In it, the anarchist is not only tied to a column (an allusion to the "Prometheus bound" in *La Protesta*, ill. 209), but also a gag in his mouth deprives him of freedom of speech. This Sebastian turns out to be defenseless before an arrow and a spear aimed at him like the peak of a mythological eagle. In the same vein, in the April 30, 1926 issue of *La Antorcha* we see the anarchist-Sebastian accompanied by his family; ten bayonets, thrown by the state, point at them (ill. 229). It is interesting to note that in this moving composition, the arrows are replaced with bayonets, which in turn are mounted on rifles. In *La Sociale*'s issue of December 8-15, 1895, the reader can identify a direct representation of a shooting ("It is always good to kill a proletarian!" / "Un Prolo, c'est toujours bon à tuer!", ill. 230). Therefore, it can be assumed that the shooting as a political martyrdom is the heir of religious martyrdom through arrows. The mystical status of the shooting is ratified in the drawing "The Deserter" ("Desertoren") by North American graphic Boardman Robinson. After its publication in the socialist magazine *The Masses*[688], this image was printed in *La Protesta*[689] and *Brand* (ill. 231). Its reproduction in different contexts alludes not only to the graphic's transcontinental migration, but also to the universality of the theme. In it, Christ stands in front of a firing squad. The scene, needless to say, has its roots in a particular iconographic trend, the most important figures of which are F. Goya and É. Manet.

Analogously to Prometheus and Christ, the image of Sebastian corresponds to the iconography of the *positive sacrifice*, based on the motif of a suffering body, whose punishment leads to an inevitable and, perhaps, desired death, as well as to a heroic or mystical resurrection. Therefore, death implies a symbolic transition – the "transmutation" of a bodily to an incorporeal state, close to mystical ascension. There is an iconographic interpretation in which Sebastian is depicted not only tied and wounded by

---

[687] See Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists and Their Antique Sources in Three Separate Case Studies. Senior Honours Dissertation. History of Art. University of Glasgow, 2017.

[688] This illustration was firstly published in the July 1916 issue of *The Masses*. URL: http://dlib.nyu.edu/themasses/books/masses063/#18 (Accessed: 11.07.2021).

[689] Robinson B. Reacción internacional // La Protesta (supl. sema.). 1923. Vol. 2, No. 96. P. 8.

arrows, but also with the characteristic "martyr's crown" placed on his head by God and several angels. This attribute denotes the transformation of Sebastian into a Saint of Christendom. In connection with this iconography, one can recall the works of such painters as Francesco Botticini (c. 1465-1474), Matteo di Giovanni (1480-1495), Girolamo Genga (c. 1500), and Sodoma (1525). In addition, there is an iconographic trend in which the "martyr's crown" becomes a "laurel wreath" – generally understood as a symbol of Apollo[690]. In the context of this iconography, two 15th-century engravings, which, apparently, went unnoticed in the literature devoted to the comparison of Sebastian and Apollo, should be mentioned. Firstly, the Flemish engraver Willem Panneels[691] depicts Sebastian tied to a tree. His pose, and especially the gestures of his left hand, repeat the posture and gestures of the "Apollo of Lykeios"[692]. The tension of the composition focuses on the flight of the cherub, who will lay a laurel wreath on the head of the new saint. As for the second image, we make reference to an engraving, whose author is the "Master of the Playing Cards". In it, the laurel wreath is more detailed in its elaboration, appearing as a lush floral bouquet on Sebastian's head, who is depicted during the very process of martyrdom[693].

3.5.3. Francisco Ferrer: Symbol of Freedom of Thought

The above-mentioned iconographic types enable us to consider an illustration by Canadian artist William Balfour Ker (ill. 232), published in the October 22, 1912 issue of *Brazo y Cerebro*. The graphic image, entitled "The Path of Progress" ("El camino del progreso"), is devoted to the figure of the anarchist pedagogue Francisco Ferrer Guardia. F. Ferrer was executed by the Spanish state with the support of the local church on December 13, 1909 in the prison of the *Montjuïc Castle* after an unfair trial. The trial was grounded on a false accusation about his role during the *Tragic Week*. He was charged with inciting antimilitarist demonstrations in the frame of the *Second Melillan Campaign*. The title of an early version of this illustration, printed as a postcard in New York (1910), reveals the symbolic dimension of the figure of the Spanish pedagogue after his execution: "The path of progress – Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr". The mentioned postcard lies in the State Hermitage Museum (ill. 5 in the first chapter).

---

[690] For a more detailed discussion on the iconographic and stylistic relationship between Sebastian and Apollo, see Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists. n.p.

[691] The engraving is available at the following link: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/St_sebas_boom_1631_panneels.jpg (Accessed: 05.07.2021).

[692] Marks H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists. n.p.

[693] The engraving is available at the following link: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336131 (Accessed: 05.07.2021).

F. Ferrer, depicted as a martyr, paves the way for the creation of an authentic and wide martyrology, like no other representative of anarchism. He was usually represented standing with his back to a wall or a pillar in front of a firing squad, blindfolded and with his hands tied. Such a depiction repeats some of the compositional elements included in the above-listed images of Prometheus, Christ, and Sebastian. Regarding the portrait of F. Ferrer, it should be noted that he appears either in the Veil of Veronica[694], or in a medallion surrounded by a laurel wreath[695]. There are also images in which a winged female figure places an Apollo wreath on the head of the Spanish pedagogue, while the allegory of justice dies from a knife wound inflicted on her by a priest (ill. 233). Moreover, it is impossible not to mention the photographic recreations (made by actors) of the execution of the anarchist martyr[696]. At the same time, the reconstruction of the iconographic features around the representations of F. Ferrer's martyrdom requires a separate analysis, on which we will not dwell in this chapter.

Returning to W. Balfour Ker's graphic image, it is necessary to highlight its compositional, spatial, and stylistic solution. The composition is based on a vertical line, through which the viewer's gaze moves from the upper right corner to the lower left corner. This compositional strategy consists of a vector (or a kind of "path") that allows the mental continuation of the visual space into the viewer's space. As proved in the title of both versions, we talk about a "vector of progress": the cross, logs, gallows, military weapons, the monarchy, and the Inquisition, which caused the deaths of thousands of people whose tombstones merge with the landscape, are gone. All the tension of the scene is focused in the end of the "path". In the foreground, a winged female figure stops in front of the lifeless body of F. Ferrer. She slightly bends her knees and holds out her hands with a laurel wreath to the corpse of the anarchist martyr[697]. And at this very moment, the anarchist is transformed into a saint. The angel's movement does not stop.

Unlike Paul Klee's "Angelus Novus", according to Walter Benjamin's interpretation, Balfour Ker's notion of progress does not represent a negative and inevitable force that "propels" the angel into the future. The "ruins", the "catastrophe" of the past have already been overcome, the idols symbolizing them lie motionless as evidence of a dark time. It is the angel himself who has burst into the future; the

---

[694] The postcard "Real effigy of Francisco Ferrer sacrificed in the graves of Montjuich" ("Verdadera efigie de Francisco Ferrer sacrificado en los fosas de Montjuich" is available at the following link: https://cartoliste.ficedl.info/article299.html?lang=fr (Accessed: 02.07.2021).

[695] The postcard "Francisco Ferrer, shot on October 13, 1909" ("Francisco Ferrer, fusillé le 13 octobre 1909") is available at the following link: https://cartoliste.ficedl.info/article285.html?lang=fr (Accessed: 02.07.2021).

[696] The postcard "Francisco Ferrer, Martyr of Free Thought" ("Francisco Ferrer, Martire del Libero Pensiero" is available at the following link: https://cartoliste.ficedl.info/article4644.html (Accessed: 02.07.2021).

[697] Lombroso quotes an eyewitness account of the events of 1888, according to which she saw among English anarchists "a laurel wreath painted on the forehead of one of them" in the form of a tattoo. Lombroso C. Los Anarquistas. P. 23.

energetic movement of his wings and draperies warn that his flight has not stopped yet. There is no turning back. The light emanating from the angel's forehead indicates the continuation of the path – forward! Using W. Benjamin's terminology, the angel as conceived by Balfour Ker is a "storm" that destroys the past and "awakens the dead"[698] (victims of the dark past), the angel transfigures them. The "Angel of History" from the anarchist point of view corresponds to the concept of linear progress, expounded by M. A. Bakunin through three consecutive principles of "all human development", namely "human animality", "thought", and "rebellion". The last point corresponds to the highest anarchist goal – "freedom"[699]. F. Ferrer, like the previous Sebastian-anarchists, symbolizes freedom of thought and the subsequent anarchist's martyrdom as a result of censorship. The angel, in turn, is an allegory of freedom and truth, as well as of anarchy itself.

Indeed, as noted earlier, religious martyrdom with arrows paves the way for political martyrdom through shooting. Not only does the figure of the executed martyr and the attribute of Apollo remind the image of Sebastian, but also a particular object included by Balfour Ker in the composition. We refer to a book pierced with a bayonet. The book is an attribute of the anarchist pedagogue, being present in most of the graphic images dedicated to F. Ferrer. It is worth recalling the concept of anarchist periodicals among the Catalan anarchists of the *Tierra y Libertad* group. For them, periodicals (and therefore books) were not only a pedagogical and journalistic means but also, "flesh of their own flesh"[700]. An example of this is the personification of the anarchist periodical *La Tramontana*, already discussed in this dissertation. According to the results of our analysis, the "book pierced with a bayonet" can be understood as a symbol of F. Ferrer's body, pierced by the tyranny of the state, the church, and the king of Spain at the beginning of the 20th century. The illustration by W. Balfour Ker is certainly one of the most touching images of the anarchist graphics at the turn of the century.

After receiving a laurel wreath from the hands of an angel, where can we find F. Ferrer in his role of saint? It is worth highlighting the October 8, 1911 issue of *El Azote* (ill. 234). A graphic signed by a certain "Piñóño" introduces us to the Catalan anarchist pedagogue holding the Promethean torch of the "Modern School" ("Escuela Moderna"). F. Ferrer is depicted as a monumental figure, behind whose head flashes a light in the form of a halo, confirming his divine status. In the foreground, five priests escape from this gigantic figure. The title of the illustration emphasizes the immortality of the

---

[698] Benjamin W. On the Concept of History [Electronic source] // Art Magazine. 1995. No. 7. Available at: http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551 (Accessed: 05.07.2021).

[699] Bakounine M. Dieu et L'État. P. 13. On the concept of historical linear development, see also Burenina-Petrova O. D. Anarchy and Power in Art (Varvara Stepanova and Aleksander Rodchenko) // Studies in Theory of Literary Plot and Narratology. 2016. No. 2. P. 132.

[700] Nuestra Prensa // Tierra Libre.

pedagogue: “Who said that I had died?” (“Quién dijo que había muerto?”). In the magazine *El Burro* F. Ferrer has been called a “great apostle of freedom” and a “victim of religious fanaticism and Catholic intolerance”, who belongs to the “martyrology of free thought”[701]. The relevance of the figure of F. Ferrer in the anarchist panorama of the first half of the 20th century is ratified in a lithograph by Spanish graphic artist F. Sagristà. This print was distributed in Catalonia[702], the Netherlands[703], Costa Rica (ill. 235), and, for sure, in other countries. Let us consider the Costa Rican version published in the October 13, 1911 issue of *Renovación*. We see a hieratic composition in which the author draws a bust of the anarchist educator on a pedestal. A naked woman with an olive branch kisses the face of F. Ferrer. The flag of the “Ideal” is visible behind them. A group of children belonging to the “Modern School” gathers around the sculpture, offering olive branches to the monument. Moreover, the sculptural ensemble is accompanied by an olive wreath. On the left side of the composition, there is a priest who hides his face behind his hands.

In the same sense, it should be noted the fact that in *Ideas y Figuras*’ issue of February 9, 1910, and in the issue of *A Plebe* dated October 7, 1922[704], we can see a photographic record of the “Project of a monument to Francisco Ferrer” in Lisbon (ill. 236). Their compositional solution directly refers us to the theme of “Pietà”. On this occasion F. Ferrer takes the place of Christ, whose body is held by a female figure. The depiction of the latter one suggests a character halfway between the Mother of God and the allegory of anarchy. It is important to underline one more point regarding the compositional solution of F. Sagristà’s lithograph. Analyzing the previous illustrations, we can identify the use of dynamic compositions that are not repeated in the representations of the anarchist as a saint. The visual interpretation of the anarchist as a saint is based on static, harmonic compositional solutions, reminiscent of classical models. The following woodcut, created in honor of Ravachol, also shows such specific.

3.5.4. Ravachol: “A Saint Is Born to Us”

The figure of Ravachol became an important part of the anarchist and world visual culture of the early 20th century. After his execution by guillotine in 1892, the process of mythologization of Ravachol

---

[701] La ferocidad de las hienas // El Burro: semanario anti-clerical ilustrado. 1918. Vol. 1, No. 3. P. 12.

[702] The postcard “Francisco Ferrer Guardia - Childhood to the initiator of rationalist education” (“Francisco Ferrer Guardia - La infancia al iniciador de la enseñanza racionalista”) is available at the following link: https://cartoliste.ficedl.info/article3703.html?lang=fr (Accessed: 15.07.2021).

[703] The postcard “Homenaje a Ferrer: por Sagistra” (“Hulde aan Ferrer: door Sagistra”) is available at the following link: https://cartoliste.ficedl.info/article641.html?lang=fr (Accessed: 15.07.2021).

[704] Remember! – Ferrer // A Plebe. 1922. Vol. 5, No. 192. P. 1.

as a martyr and saint began. In 1984, the symbolist Charles Maurin made a memorial woodcut entitled "Symbolic Ravachol"[705] ("Ravachol symbolique"), published in the issue of *Le Figaro* dated January 13, 1894, as well as in the anarchist publication *Almanach du Père Peinard* (ill. 237) in the same year. The author portrays an idealized Ravachol with bare-chested and looking into the distance as alluding to a classical bust. His facial features are slightly modified, the artist emphasized the "virility" of the model, accentuating the sculptural appearance of the bust. Behind it, a guillotine and a radiant landscape are visible, symbolizing the anarchist utopian impulse – self-sacrifice for the benefit of future generations. Such moments, already discussed in the second subchapter, as virility, vitality, youth, and cosmism are harmoniously combined and expressed as a unity in this woodcut. The mystical aura is not alien to the representation of Ravachol. Ch. Maurin's graphic aroused the interest of the art critic Félix Fénéon, who highlighted its "apotheotic and folk feeling"[706].

The graphic source of this portrait was a police photograph of Ravachol taken before his execution. It is important to note that for the representation of F. Ferrer and Ravachol, the artists and editors of anarchist periodicals often used materials published by state or police agencies, borrowing and reinterpreting those materials[707]. In contrast to the figure of F. Ferrer, not a few symbolist authors wrote about Ravachol. In the July 1892 issue of *Entretiens politiques et littéraires*, a text entitled "Eulogy for Ravachol" by the poet Paul Adam was included. One of the fragments of this text was also published in the August 1906 issue of *Mother Earth* as part of the article "The Revolutionary Spirit in French Literature" by journalist A. Sanborn[708]. This article also mentions Octave Mirbeau's text "Apology of Ravachol", first published in the May 1, 1892 issue of *L'En dehors*. The following fragment from P. Adam's text should be highlighted: "He is plainly the restorer of the essential sacrifice (the great idea of the ancient religions) [...] In this time of cynicism and irony, a SAINT IS BORN TO US […] A fruitful death has been accomplished [...] The legal murder of Ravachol opens a new era"[709].

The transformation of Ravachol into a saint, whose death announces a "new era", refers us to the so-called "mystical anarchism". It was a movement of the Russian avant-garde, the main manifesto of which is the text "On Mystical Anarchism" by the poet G. I. Chulkov. The image of the Messiah is mentioned in this text: "The old bourgeois order must be destroyed to clear the field for the last battle: there, in a free socialist society, the rebellious spirit of the great Man-Messiah will rise to lead humanity

[705] Maurin Ch. Ravachol // Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche. 1894. Vol. 20, No. 2. P. 7.

[706] Cited in Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 118.

[707] A.-M. Bouchard calls this strategy "deviation" ("détournement"). Ibid. P. 53.

[708] Sanborn A. F. The revolutionary spirit in French literature // Mother Earth. 1906. Vol. 1, No. 5. P. 38-57.

[709] Ibid. P. 48-49.

from a mechanical dispensation to a miraculous embodiment of Eternal Wisdom"[710]. The quoted fragment completely coincides with the pathos of the woodcut "Symbolic Ravachol" (1894), complementing the hypothesis about the Messianic dimension of the image of the anarchist in the context of his *fruitful death*.

3.6. Conclusions

In the first paragraph, five main thematic and iconographic directions in the negative interpretation of the image of the anarchist in graphic art at the turn of the 20th century were highlighted. Firstly, the interpretation of the anarchist as a criminal-terrorist, based on such subculture figures as the "Apache" in France and the "red priest" in the Netherlands. Secondly, the interpretation of the anarchist as a mentally ill person, whose typology in light of criminology reveals the pathology of an irrational behavior that leads to criminal actions and self-sacrifice. Thirdly, the interpretation of the anarchist as a demon, a beast, and a giant, through which the antiauthoritarianism of anarchism becomes a denial of scientific and religious normativity and, at the same time, an image of death. Fourthly, the interpretation of the anarchist as an immigrant whose migration around the world spreads chaos and perversion. And fifthly, the interpretation of the anarchist as intellectual, student, and artist, the terroristic activities of which are the result not only of action, but also of intelligence and creativity in the aspect of "cerebral terrorism".

Naturally, these trends intersect and complement each other, taking different iconographic and figurative forms in light of the images and iconography of the student, immigrant, worker, intellectual, art critic, avant-garde artist, etc. The reconstruction of the negative archetypes of the anarchist not only highlights the main directions of delegitimization and deformation of the social, political, and cultural potential of anarchism in the panorama of the turn of the century, but also allows us to trace the historical precedents of the creation and characterization of the political criminal or "internal enemy", conceived through the eyes of various socio-political doctrines. Most of the negative archetypes discussed in this chapter remain valid to this day.

The purification of the image of the anarchist has its roots in other values, grounded on positive connotations inherent in the process of self-representation of the individual in the frame of anarcho-syndicalism and anarcho-individualism. The second paragraph discusses the positive archetype of the image of the anarchist. There are four directions in this interpretation. Firstly, the anarchist in the form of a militiaman, whose heroic description restores the physical, moral, and spiritual dimension of the

[710] Chulkov G. I. On Mystical Anarchism / foreword by V. Ivanov. Saint Petersburg: Torches, 1906. P. 53.

libertarian revolutionary. The figure of the militiaman leads to the "social redemption" of the anarchist, the attributes of which (attire: military or work clothes, red and black hats; weapons: rifles and cartridges) not only identify him as a member of an anarchist syndicate, but also become means of liberation and heroic exaltation. Secondly, especially in Spain and Argentina, the concept of "revolutionary virility" was closely related with the shaping of female and male bodies according to models of boundless energy, willpower, courage, as well as goodness, beauty, and youth.

Thirdly, through the prism of the theory and practice of naturism and nudism (especially of S. Faure's "revolutionary nudism"), the anarchist opposes the control of the state and the church over the human body. Thus, nudism embodies a means of hygiene, emancipation, and regeneration of humanity. Along the same lines, nudism and vitalism indicate that the anarchist's body is a project in constant transformation and metamorphosis, in pursuit of the individual's moral and physical improvement. Fourthly, the theme of the man's exit into the cosmos is understood as a path to the liberation of man from the past and tradition, as a path in the search for a new man, embodied in the Nietzschean concept of "Superman" or in the theories of anarcho-biocosmists. In cosmic space, the anarchist's body becomes colossal and immortal. It moves vertically upwards to the pinnacle of human development.

Thus, masculinity, youth, nudism, vitalism, and cosmic ascension served as means of exaltation, hygiene, transformation, improvement, and liberation of the anarchist and his body. The previous trends in the positive interpretation of the image of the anarchist share common compositional solutions and body gestures. On the one hand, we identified a compositional strategy built on a low-angle shot and a number of sharp vertical lines that often connect opposite vertices in the composition. Those strategies, closely related to modernist aesthetics (J. L. Rey Vila, B. Lobo, K. Horna, A. Campañà, A. Daenens, and R. Kent), engender dignity, monumentality, and grandeur in the image of the anarchist, as well as a sense of ascension or flight. On the other hand, the gesture of outstretched hands stands out as a sign of appeal, rebellion, ecstasy, and elevation.

The purification of the image of the anarchist and its further exaltation directly refers to the identification of the anarchist with mythological images. This was discussed in the third paragraph. In it, four main iconographic trends were identified. Firstly, the image of the giant in light of "gigantomachy", with the help of which the theme of the struggle of the oppressed against the oppressors was adapted and updated according to ancient Greek tradition. The image of the giant and the image of the anarchist-worker are highly correlated in anarchist visual culture. An example of this is the representation of not only folk characters (*Père Peinard* and *Tramontana*), but also the resignification of the figures of the priest Laocoon, the god Hephaestus, and the titan Kronos. Secondly, we examined the image of Kronos and its reinterpretation, in light of which this titan is deprived of its negative interpretations (i.e., as an allegory of the fatherland, state, capital, and religion), turning into an allegory

of the “purifying strength” of the working mass, in opposition to the “brute force” of the enemies of the people. In the same way, Kronos-anarchist, as an allegory of “social purification”, takes the form of a “sweeper”, preserving its main historical attributes.

Thirdly, Heracles occupies a primary place in the positive interpretation of the image of the anarchist. This identification is carried out through the representation and reinterpretation of such exploits of the ancient Greek hero as the slaying of the “Lernaean Hydra” and the “taming of the Cretan bull”, as well as through the motif of “Heracles and Lichas” (A. Canova). Heracles performs the task of “creative destruction” in pursuance of social regeneration and, at the same time, he is a carrier of physical and moral virtue, defeating the forces of evil. Fourthly, the titan Prometheus is the most common image with which the anarchist identifies himself. Two iconographic trends were identified. On the one hand, Prometheus as the carrier of fire; and on the other, Prometheus bound. The Titan is represented not only as a victim of some higher authority (Zeus), but also as the savior and liberator of mankind, a fact that puts him close to the image of Christ. Prometheus becomes primarily an image of heroism. Finally, in this chapter the graphic, musical, and literary resignification of an Argentine national myth was considered, considering the “gaucho” as the embodiment of the image of the anarchist. This national myth enabled the realization of a synthesis between an international ideology and a local cultural tradition of rural origin.

In the last paragraph we analyzed the interpretation of the image of the anarchist in light of the Judeo-Christian tradition. Three directions were identified. Firstly, the identification of the anarchist with the image of Christ. In accordance with the works of the main theorists of anarchism, Christ is a model of the revolutionary or reformer who opposes the political and spiritual authorities of his time. In the graphics of anarchist periodicals, the representation of Christ is closely connected with such motifs as “Christ at the Column”, “The Second Coming of Christ”, and above all with “The Crucifixion of Jesus”, through which the martyrdom of the worker and the revolutionary is depicted. Secondly, the image and sufferings of St. Sebastian contributed to the representation of the tenacity and resilience of the anarchist before state censorship of freedom of speech and the press. The analysis of Sebastian’s iconography makes it possible to understand not only the correspondence between religious martyrdom through arrows and political martyrdom by shooting, but also the process of “transfiguration” of the anarchist into a saint by means of a “martyr’s crown”. The previous attribute also takes the form of a “laurel wreath”, emphasizing the relationship and hybridization in anarchist graphics (and in Western European art history) between Sebastian and Apollo, as can be seen in the graphic representations of the anarchist Catalan pedagogue F. Ferrer. Thirdly, the image of the anarchist in light of the figures of the saint and the Messiah was studied having in count F. Ferrer and Ravachol, who became an important part of the anarchist and world visual culture of the early 20th century, enabling their own

mythologization. It is important to note that the identification of the image of the anarchist with the images of the Judeo-Christian tradition takes place primarily in countries of Catholic tradition (Spain, France, Argentina, USA).

This reconstruction sheds light on four main directions in the iconographic interpretation of the image of the anarchist in the print culture at the turn of the 20th century. However, our research is far from finished. This chapter does not examine the female dimension of the image of the anarchist, to which many postcards, photographs, and texts were devoted. In this regard, it should be mentioned that French anarchist Louise Michel (1830-1905) served as a model for further graphic representations of the image of the "female anarchist". Moreover, although this chapter discusses the relationship between the anarchist and the avant-garde artist, its analysis requires a separate paragraph. The previous gaps will be filled in further studies based on this chapter. Finally, it is impossible not to mention the relevance of all the above directions in the panorama of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. This chapter introduces us not only to the iconographic development of the image of the anarchist at the turn of the 20th century, but also to the graphic and historical sources on the basis of which the image of the political and artistic dissident is conceived during the 20th century and, to a large extent, in the last two decades of the current century.

CHAPTER 4. THE CONCEPT OF VIOLENCE IN THE GRAPHIC ART OF ANARCHIST PRINT CULTURE IN LIGHT OF THE IMAGES OF THE CROWD AND THE BARRICADE

4.1. Introduction: The Problem of Anarchist Violence at the Crossroads of Destruction and Creation

In the mid-19th century, M. A. Bakunin's apocalyptic visions serve as a prefiguration of the conception of violence as a means of regeneration. Fire, barricade, crowd, explosion, and total catastrophe are recurring images in the worldview of the Russian anarchist[711], which he considers as means for social transformation and the renewal of society. From a revolutionary interpretation of the Hegelian dialectic, the young M. A. Bakunin, under the pseudonym of "Jules Elysard", writes one of his most "transcendental" texts, entitled "The Reaction in Germany" (1842). At the end of this text, the author introduces a formula that will influence not only the development of the concept of violence in the anarchist worldview, but also the formation of the artistic avant-garde at the turn of the century: "Let us therefore trust the eternal Spirit which destroys and annihilates only because it is the unfathomable and eternally creative source of all life. *The passion for destruction is a creative passion, too*"[712]. Destruction, understood as creation, finds an aesthetic resonance in Dadaism. In this regard, it is worth remembering the poet Hugo Ball, one of its founders, who authors a book dedicated to M. A. Bakunin[713]. Moreover, many anarchist periodicals in Russia, Europe, and the Americas reflected the formula of "creative destruction".

Let us focus on four examples. Firstly, in the issue of 16-23 March, 1901 of *Le Libertaire*, French anarchist Fernand Desprès repeats the above formula in the frame of a critique of the messianic impulse among his contemporary anarchists. Referring to the need to overcome Christian tradition, he declares: "To destroy is to create!" ("Détruire, c'est créer!")[714]. Secondly, in the issue of September 9, 1918 of the Moscow anarchist magazine *Volnyi golos truda*, the article "On the Singer of Creative Destruction", devoted to the memory of M. A. Bakunin, his revolutionary projects and legacy, was published[715].

---

[711] See Carr E. H. Michael Bakunin.

[712] Bakunin M. A. The Reaction in Germany: A Fragment of a Frenchman // Selected Philosophical Writings and Letters / foreword by B. F. Pustarnakov. Moscow: Mysl', 1987. P. 226.

[713] Weir D. Anarchy & Culture. P. 231.

[714] Desprès F. Détruire, c'est créer // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, No. 65. P. 5.

[715] On the Singer of Creative Destruction // Volnyi golos truda. 1918. No. 3. P. 2.

Thirdly, between 1920 and 1922, on the cover of the anarchist magazine *Volna*, edited by Russian emigrants in the USA, an allegorical figure stands out, which has either an emblem or a flag, including the following phrase: "The destroying spirit is the creative spirit" (ill. 238). Fourthly, the anarchist Alexander Berkman reproduces the same formula in the foundational manifesto "Why the Blast?" published in the January 15, 1916 issue of *The Blast*. According to A. Berkman, destructive and creative actions coincide in the context of anarchist activity under the motif of "explosion", the dual state of which leads to "regeneration":

"Do you mean to destroy? / Do you mean to build? […] We mean both: to destroy *and* to build. For, socially speaking, Destruction is the beginning of Construction […] It's time to act / The time is NOW […] To work, then, and blasted be every obstacle in the way to the Regeneration"[716].

The explosion as a means of regeneration is embodied in the image of the bomb. Since the late 19th century, the concept of anarchist violence has been closely associated with the image of the bomb, which in turn is perceived as the typical mechanism of anarchism terrorism. During the Fin de Siècle, the bomb became a bridge between anarchism and symbolism. A few hours after A. Vaillant's attack against the Chamber of Deputies on December 9, 1893, the poets Laurent Tailhade and Stéphane Mallarmé made their declarations on this event at a banquet organized by the magazine *La Plume*. The first of them glorified the attack: "What is the importance of the victims if the gesture is beautiful? How important is the death of vague humankind if, through it, the individual is affirmed". The second poet formulated a defiant proposition: "I know of no other bomb, than a book", which will be reformulated twice by him in subsequent speeches[717]. S. Mallarmé's declaration accentuates the mythologization of the bomb as a result of human's intellect and creativity, which remains in force during the first half of the 20th century. In the mid-19th century, the poet Joseph Déjacque described his anarchist utopia "L'humanisphère" as "steel, turned in octavo, and charged with fulminate of ideas" as well as "an authoricidal projectile that I cast in a thousand copies on the cobblestones of the *civilizées*"[718]. The book, the periodical, the poem, and the avant-garde painting ("Les Demoiselles d'Avignon" by P. Picasso, see chapter 3) constitute as explosive materials.

Not coincidentally, anarchist periodical was also a metaphor for bomb. Between 1892 and 1893 the magazine *La Bomba* was published in Italy. Three decades later, on August 15, 1916, the police arrive at *The Blast* office to search for explosive materials. This event was narrated by A. Berkman as follows: "I had another kind of explosive in the house which I strongly recommended to the visitors. It

---

[716] Berkman A. Why the Blast // The Blast. 1916. Vol. 1, No. 1. P. 1.

[717] McGuinness P. Mallarmé and the Poetics of Explosion. P. 812.

[718] Déjacque J. L'humanisphère. Bruxelles: Bibliothèque des "Temps nouveaux"-14, 1899. P. 7. "L'humanisphère" was first published in the newspaper *Le libertaire: journal du mouvement social* (1858-61), edited by J. Déjacque in New York.

was *mental dynamite* in the form of copies of THE BLAST, Anarchist pamphlets and books, But the raiders didn't seem to care much for that kind of awakener"[719]. Indeed, in the issue of April 15, 1916, *The Blast* is personified by a huge explosive mass aimed against the state and its instruments of censorship (ill. 239). A. Berkman's metaphor of "mental dynamite" operates as a kind of identification sign of modernist aesthetics – heir to the "failure of anarchist politics", which was described by D. Weir in light of anarcho-individualism[720].

The image of the mental projectile appears in an illustration by futurist artist Carlo Carrà designed for the issue of November 1, 1910 of anarcho-individualist newspaper *La Rivolta*, in which philosopher Friedrich Nietzsche is portrayed (ill. 240) reminding his maxim "I Am Not a Man, I Am Dynamite" in the book "Ecce Homo". In the same row is the fact that during the First World War, French anarcho-individualists (interpreters of the philosophy of M. Stirner and F. Nietzsche) considered their antiauthoritarian criticism as what the author T. Papanikolas denominates a "cerebral revolt"[721]. In accordance with the above, social revolution is achieved not by a "violent mass revolution"[722] (as anarcho-communists and anarcho-syndicalists expect), but by the "transformation of the human intelligence", giving way to individual rebellion, which in turn is the beginning of the creative freedom of the artistic avant-garde[723].

In her book "Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics" (2002) C. Hamilton also identifies the metaphor of the "mental bomb" with the image of the anarchist-terrorist by using the example of the novels "The Man Who Was Thursday" (1908) by G. K. Chesterton and "Petersburg" (1912-1913) by Andrei Bely[724]. As stated by the author, the "mental bomb" stems from the Kantian sublime, which comes not so much from an external natural phenomenon as from the mind of the judging subject. Hence it is clear that the author considers the "anarchist sublime" as the "father" of the "nuclear sublime", resulting from the destructive potential of the human mind, but this time (and unlike the first one) it is in the service of modern states, and not of the oppressed people[725]. The bomb as symbol of anarchism and attribute of the rebel also determines the representation of the image of the anarchist at the turn of the century (see chapter 3). Whereas the image of the bomb as a "sign of anarchy"[726] and a formula of anarchist violence (the bomb as a regenerating explosion located between destruction and creation) has

---

[719] Berkman A. A Raid and a Visit // The Blast. 1916. Vol. 1, No. 17. P. 5. My italics.

[720] See chapter 1. See also Weir D. Anarchy & Culture. P. 158.

[721] Papanikolas Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print. P. 227.

[722] Ibid. P. 240.

[723] Ibid. P. 228.

[724] Hamilton C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics. P. 151.

[725] Ibid. P. 155.

[726] Ibid. P. 138.

been extensively discussed by a considerable number of authors, the problem of the image of the crowd in the context of anarchism, its press, and graphic art remains unexplored.

Precisely, the "crowd" is one of the visual formulas of anarchist violence. The revolting masses, just as dynamite, explode on the streets all of sudden. The expansive wave of those explosions materializes in shouts, flags, and proclamations. At the beginning of the 20th century, the crowd is, on the one hand, criminal and decadent: "I tried to deceive myself with an empty hope of being able to stop, tame the intoxicated rage of the unbridled crowd"[727], writes M. A. Bakunin in the middle of the 19th century. A few decades later, scholars such as Gustave Le Bon, Gabriel Tarde, and Scipio Sighele would use a similar tone in their treatises on mob psychology. On the other hand, the crowd is a renewing force, an "instrument of saving explosion"[728]. For both anarchists, especially anarcho-syndicalists, and futurist artists, social purification and regeneration are closely related to the concept of violence, which reaches one of its highest manifestations precisely in the image of the crowd.

As will be demonstrated in this chapter, the image of the crowd in anarchist print culture embodies not only the necessity of an apocalyptic catastrophe, but also the utopian projection of a harmonious society. Analyzing both interpretations, we find metaphors, symbols, allegories, and gestures that characterize the formation of the image of the rebellious masses in the context of anarchist print culture, modeled by such practices, theories, and strategies as: "sect", "avant-garde", "proletarian violence", "revolutionary gymnastics", and "general strike". At the same time, the image of the barricade as a symbol of resistance and sacrifice occupies a primary place in the study of the concept of violence and the image of the crowd in anarchist worldview at the turn of the century. Thus, in this chapter we analyze the concept of anarchist violence in terms of the features of the images of the crowd and the barricade in anarchist print culture, with particular emphasis on the relationship between anarchism and the artistic avant-garde.

The main graphic sources in this chapter are, on the one hand, anarchist periodicals: *Revolutionary Almanac*, *Revolt*, *The Blast*, *Mother Earth*, *Volna* (USA), *Le Libertaire*, *Le Père Peinard*, *La Sociale*, *L'Assiette au beurre*, *La Voix du Peuple* (France), *La Ajitación* (Chile), *Revolution*, *Freie Jugend*, *Junge Anarchisten* (Germany), *La Antorcha*, weekly and biweekly supplement to *La Protesta* (Argentina), *La Rivolta*, *La Barricata* (Italy), *Haro!* (Belgium), *La Tramontana*, and *Mujeres Libres* (Spain). And on the other hand, posters, pamphlets, collages, albums of lithographs, photographs,

---

[727] Bakunin M. A. No. 547. — "Confession" // In Prisons and Exile / ed. and notes by Yu. M. Steklov // M. A. Bakunin: Collected Works and Letters 1828-1876 in 4 vols. T. 4. Moscow: Society of Former Political Prisoners and Exiled Settlers, 1934-1935. P. 156. My italics.

[728] Bobrinskaya E. A. The Beauty and the Necessity of Violence // The Soul of the Crowd. P. 155-156. On the double state of the crowd, see the author's interpretation.

collections of drawings and engravings. Moreover, the investigations of the writer Elias Canetti and art historian E. A. Bobrinskaya, as well as the anarchist utopian literature of J. Déjacque and the Gordiny Brothers not only serve as a theoretical and literary source, but also provide methodological tools for this analysis. It is important to note that there are no studies on this problem in modern art history.

4.2. The Interpretation of the Image of the Crowd: Social and Aesthetic Revival

4.2.1. Features of the Crowd as a Metaphor in the Aspect of the Image of "Mass-Lava"

In *Revolt*'s issue of February 19, 1916 was published the poem "The Workmass" by modernist artist Max Weber (1881-1961). His poetic interpretation of the image of the mass has its roots in its comparison or correlation with such destructive matter of nature as lava. At the same time, this interpretation does not refer to the rebellious capacity of the working mass; on the contrary, it is tied to the inevitable cooling of the "Lavamass" due to the alienating effect of the working day on the people. In this case, the "mass-lava" metaphor introduces us to a certain rebellious potential of the crowd, which remains in an inactive state. Thus, instead of the masses' uprising, the poem examines their subordination:

"6 A. M […]
The Workmass moves, moves, moves.
Black masses wave, wave, wave […]
The Workmass like lava flows, […]
The Lava runs back.
The Lava cools.
The Lavamass moves, moves, moves –
The Lava runs back,
7 P. M".[729]

A year later, also in the context of North American anarchism, cartoonist Robert Minor awakens the destructive and antagonistic impulse of the "black masses" that flow like lava. On the cover for the issue of *The Blast* dated January 15, 1917, R. Minor draws a dense, dark mass, the appearance of which refers to a compact and amorphous, aggressive and sinister matter (ill. 241). The compositional and spatial solution relies on a vertical line through which the mass moves from the upper right corner to the lower left. All the tension and density of the composition are concentrated on the foreground, in which

[729] Weber M. The Workmass // Revolt. 1916. Vol. 1, No. 7. P. 5. My italics.

several fists and gestures of kicks, as well as heads with the mouth open in a scream, are identified. Nevertheless, the individual does not appear here, he disappears in the mass. We face an abstract mass, the discharge of a long-suppressed desire. In this mass, convulsive movements, violent gestures, and destructive energy are distinguished; this crowd reflects the continuous movement of volcanic lava. The gallows and the cross, symbols of authority, have been left behind. They materialize in the image of the oppressor escaping from an authentic hunt led by the oppressed.

R. Minor's "mass-lava" acts quickly and coordinates its march to a certain goal. "The victim is both the goal and the point of the greatest density: it connects the actions of the whole group", writes E. Canetti regarding the "baiting crowds"[730]. The next phase of this euphoric, high-speed, and primitive mass is the "reversal crowd". It corresponds to the uprising of the oppressed against their oppressors ("Now the time has come for the many sheep to tum against the few wolves")[731]. A literal representation of the "reversal crowd" appears in *Le Libertaire*'s issue of October 15-21, 1899 (ill. 242) with the caption: "... if the sheep got angry". It should be noted that the anarchist periodical in which the iconography of the "reversal crowd" is developed with the greatest intensity is *Le Père Peinard*. This is evidenced by the issues dated October 19, 1890 (ill. 243), January 24-31, 1892 (ill. 244), March 6-13, 1892, in which the image of the "black crowd" is repeated (ill. 245), March 27-April 3, 1892 (ill. 246), September 5-12, 1897 (ill. 247), September 19-26, 1897 (ill. 248), and January 14-21, 1900 (ill. 249). The predominance of the "reversal crowd" in *Le Père Peinard* is explained by the satirical and violent tone of the magazine itself, in which the folk language (introduced in the form of jargon) and the open calls for direct action stand out[732]. The "discharge" of the "reversal crowd" responds to a "collective deliverance from the stings"[733] (from "stings of command"), inherent in the context of the revolutions[734]. What in M. Weber's poem remained in an inactive state, in R. Minor's illustrations and in *Le Père Peinard* is awakened.

In his anarchist utopia "L'humanisphère" (1958-59) J. Déjacque considers the crowd as a carrier of the rebellious forces of the oppressed against the tyrant: "Know that today, in their iron shackles, beneath their superficial torpor, the crowds are composed of *black powder*[735]; thinkers, like fibers, are its capsules. Is it not without risk that you crush liberty on the brow of the *dark crowds*?"[736]. It should be noted two points. On the one hand, the equivalence of the crowd and the black powder; and on the

---

[730] Canetti E. Crowds and Power / tr. from German by L. G. Ionin. Moscow: ACT, 2015. P. 66-67.

[731] Ibid. P. 78.

[732] Ibid. Tournier M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire.

[733] Canetti E. Crowds and Power. P. 402.

[734] "A revolutionary situation can be defined as this state of reversal". Ibid. P. 79.

[735] "Black powder" is an explosive material, precursor of dynamite.

[736] Déjacque J. L'humanisphère. P. 7. My italics.

other hand, the notion of "dark crowd", reminiscent of M. Weber's "black masses". E. A. Bobrinskaya also examines the notion of "black crowd", identifying two main features, namely "formlessness" and "indistinguishability"[737]. As considered by Russian art historian, this crowd not only popularized as a "weapon of criticism" of society under the "aura of horror", but had a double representation (register): "homogeneous" and "heterogeneous"[738]. R. Minor's illustration for *The Blast* belongs to the second register, in which the individual is lost, disappears in the "entropic effect of crowds" that destroy and absorb him[739].

In the fiction of the turn of the century, the "dark crowd" in connection with anarchism also appears in the novel "The Man Who Was Thursday" by G. K. Chesterton (1908). The author describes the movement in the landscape of a "black spot", reminiscent of the "hordes of Attila"[740]. The reader is confronted with a "baiting crowd": "All along the high parade from which they had just descended was a dark and roaring stream of humanity, with tossing arms and fiery faces, groping and glaring towards them. The long dark line was dotted with torches and lanterns; but even where no flame lit up a furious face, they could see in the farthest figure, in the most shadowy gesture, an organized hate. It was clear that they were the accursed of all men, and they knew not why. / Two or three men, looking little and black like monkeys, leapt over the edge as they had done and dropped on to the beach. These came ploughing down the deep sand, shouting horribly, and strove to wade into the sea at random. The example was followed, and the whole *black mass of men began to run and drip over the edge like black treacle*"[741].

M. A. Bakunin also writes about the experience of the crowd: "It was a holiday without beginning and without end. I saw everyone and I saw no one, for each individual was lost in the same *innumerable and wandering crowd*. I spoke to all I met without remembering either my own words or those of others, for my attention was absorbed at every step by *new events and objects and by unexpected news*"[742]. The purifying potential of the "black crowd", which combines the "baiting" and "reversal" crowds, opens the way to the new, the unknown and desired. In the illustration for the headline of *La Ajitación* (ill. 250), made by Chilean modernist painter Benito Rebolledo, it is noted that after the hanging of a couple of religious figures, the "reversal crowd" moves to a new horizon. A bright sun is waiting for them, its rays turn people into shadows intertwined with each other. Axes, sticks, hammers, torches, and a banner

[737] Bobrinskaya E. A. A Terrible Sight // The Soul of the Crowd. P. 181.

[738] Ibid. P. 181-182.

[739] Ibid. P. 184.

[740] Chesterton G. K. El hombre que fue Jueves. P. 161-163.

[741] Ibid. P. 174. My italics.

[742] Bakunin M. A. No. 547. — "Confession" // In Prisons and Exile. P. 122. My italics.

stand above the crowd. Along with the sun, the previous attributes refer us to actions of destruction and renewal. The world is reborn before the eyes of the crowd. The rising sun is the herald of a purified world.

In the German context, the "dark mass" also appears at the crossroads of criminal action and socio-political redemption. In the January 1913 issue of the newspaper *Revolution* a homonymous lithograph by Richard Seewald (1889-1976) was published (ill. 251). A strictly organized firing squad opens fire on an amorphous and unorganized mass of demonstrators grouped under the flag – "Freedom" ("Freiheit"). The human composition of this mass can be deciphered through vague hints: white dots as anonymous faces, as well as standing and lying bodies in ecstasy of life or in funerary rest. This "non-image"[743] is necessarily ambiguous. The interpretation of the image of the "dark crowd" is based on the previous ambiguity ("alive or dead, human or non-human"[744]), which is intensified and expanded using the example of the "flight crowd"[745], which is not only prone to panic, but also provokes ruins, mutilated bodies, victims. This crowd dissipates after the shooting. In the background of the woodcut "Revolution" we see individuals separated from the crowd, lying dead by the mounted police. The "flight crowd" is also the theme of the linocut "The Armored Car" ("L'automitrailleuse", 1919) by A. Daenens (ill. 252), belonging to the "Album of 20 lino pamphlets" (1929, see chapter 2). Both R. Seewald and A. Daenens depict the immanent dispersion, agony, death, and disappearance of the crowd, led not only by a progressive impulse of strength and vitality, but also by a regressive impulse of fear and death, which are characteristic of the revolution.

Despite R. Minor's crowd is located in an allegorical rural landscape, the image of the crowd is usually depicted in real or imaginary urban landscapes. In the above-mentioned graphic sheet by the modernist artist R. Seewald, the author introduces us to a city consisting of a soft, curving architecture that generates a sense of inevitable collapse. The crowd has a genuine burning effect inherent in the "mass-lava" metaphor. Such effect on the architecture materializes with greater intensity in the illustration "The Road is Free!" ("Strasse frei!") by the little-known German artist Paul Eickmeier (1890-1962) for *Freie Jugend*'s 9th issue of 1924[746] (ill. 253). A modern schematic city gives way to a demonstration resembling a natural disaster. A small, triangular crack opens into the distance, through which the mass erupts under the sign of the "class struggle". Consequently, the "mass-lava" and "crowd-

[743] Bobrinskaya E. A. A Terrible Sight // The Soul of the Crowd. P. 183.

[744] Ibid. P. 192.

[745] Canetti E. Crowds and Power. P. 71.

[746] This lithograph was taken from P. Eickmeier's folder of drawings "We accuse..." ("Wir klagen an..."), published in the same year of 1924 under the direction of the anarcho-pacifist Ernst Friedrich, redactor of *Freie Jugend*. Eickmeier P. Wir klagen an... (Mappe). Berlin: Arbeiter-Kunst, 1924.

volcano" metaphors make sense in P. Eickmeier's "dark crowd", which, according to the description of the image, is "the proletariat standing up for its demands"[747]. In addition to the inclusion of banners (an attribute of the proletarian crowd), one should highlight the uniform visual interpretation of the individuals' silhouettes[748], which enhances the rhythm and direction of the ascending mass. The upward direction is, in turn, an allusion to anarchist uprising: "Oligarchic Civilization will have to give way to the ascendant advance of Social Anarchy"[749], J. Déjacque argues.

4.2.2. The Problem of Representing the "Vital Crowd": Fire, Anarchy, and Authority

The analysis of the particularities of the image of the lava as a metaphor for crowd leads us to consider a new one associated with the image of the volcano. The "crowd-volcano", as a means to achieve the social revolution of the masses, serves as theme for the poster "Revolution" ("Révolution", 1906) by J.-F. Grandjouan (ill. 254). French artist depicts a working mass climbing a mountain, at the top of which, we see the fall of the flag of the French Republic along with its pedestal. On the top of the mountain, the passions of the proletariat are erupting, destroying the state. It can be argued that J.-F. Grandjouan portrays the image of the "myth of the general strike" (Georges Sorel), that will be discussed below in the next subchapter. The crowd with sticks, hammers, and pikes rises up resolutely and heroically. The human volcano is in a hurry to erupt. In the foreground, the shapes, faces, and gestures of individuals are identified and distinguished. In the background, the crowd becomes more homogeneous, abstract: silhouettes repeat, appear, and disappear depending on the folds of the mountain. In the distance, small bright dots instead of people dance like torches on a large black spot. In addition, small black silhouettes are projected onto illuminated spaces, alluding with their shape to the contours of several heads and hands. The rebel is a human torch, a kind of "Promethean" creature. The effect of this night scene is close to flickering, to a flash. The crowd crackles like fire. The image of the crowd is embodied in one of its symbolic forms, namely in the form of "fire"[750].

The visual interpretation of the upward march of the workers-torch is also based on a ritual dimension. The hypnotic effect of the composition resembles the Navajo Indian's fire-dance: "They dance fire itself; they become fire; their movements are those of flames… For later peoples this living

---

[747] Wir klagen an... // Freie Jugend. 1924. Vol. 6, No. 9. S. 8.

[748] That is, "homogeneous" register of the dark crowd in contrast to the "heterogeneous" register of R. Minor's illustration. Bobrinskaya E. A. A Terrible Sight // The Soul of the Crowd. P. 182.

[749] Déjacque J. L'humanisphère. P. 189. My italics.

[750] Canetti E. Crowds and Power. P. 101.

fire, into which the Najavos transform themselves, becomes a mere crowd symbol"[751]. The little-known graphic artist Emil Liodel, whose style can be called expressionist, develops the problem of the relationship between crowd and fire in two linocuts entitled "Solstice-Turn to the West" ("Sonnenwende-Westenwende"), published in *Junge Anarchisten* (1925) (ill. 255) and *Freie Jugend* (1923) (ill. 256). In the first engraving we find nudists grouped around a large bonfire in the middle of the forest. The scene evokes the practices of naturism and nudism, common in the German anarchist context of the turn of the century ("Free Body Culture" / "Freikörperkultur", see chapter 3). In the second engraving, a number of dancing silhouettes raise their hands, tied to each other, in front of a solemn sun, in which a broken rifle, antimilitarist symbol, is visible. The great bonfire and the sun are ascending lights that illuminate the contemplative or dancing bodies. Fire shapes and unites them, "infects" them with its own forms and rhythms.

Fire creates a mass outside of itself. The raised hands reflect solar flares, bodies dance to their melody. The individual turns into a flame, his body acquires clarity, contour, he becomes separated from the others, but remains part of the crowd. That particularity is embodied in Ines Wetzel's woodcut[752], reproduced in *Freie Jugend* (ill. 257). From a black sun, which serves as a vanishing point, a crowd appears, it moves along the street towards the foreground of the image. As the amorphous crowd moves forward, the individuals that compose it acquire form, coherence: clothing, gestures, and facial features become clear. An external light source, installed at the location of the viewer, illuminates the "dark crowd" from the outside. In the foreground takes place the most intense part of the composition: a human figure, located in the center, raises her hands to the sky. The gestures of the characters accompanying the latter one somehow or other direct our gaze to the center, to the upward-pointing "discharge". The gesticulation of the central figure repeats the vitalist movements of the anarchist's body already discussed (see chapter 3). The tendency towards homogenization (standardization) and absorption of the individual (inherent in the "dark crowd") turns into a tendency towards the exaltation of the individual, whose hands rise like a flame. If the black sun is unable to illuminate the composition, then one should imagine a large bonfire burning brightly from the outside of the picture, toward which the mass moves. It is no coincidence that such public events planned by *Freie Jugend* as the speeches of its editor, the anarcho-pacifist Ernst Friedrich, and other authors, were announced in the newspaper along with the image of a bonfire (ill. 258).

The above introduces us to a crowd that has overcome its destructive, sinister, and regressive impulse. It becomes a metaphor for vitality, as well as a space for fruitful meetings, dialogues, and

---

[751] Ibid. P. 105.

[752] Ines Wetzel (1878-1940) also illustrated the avant-garde journal *Die Aktion*. See https://www.moma.org/artists/41166?=undefined&page=&direction= (Accessed: 04.12.2021).

learning. What can be called a "vital crowd" is an ascending and transcendental crowd, the eruption of which is the beginning of the era of social justice, the rise of the individual in the mass, and the emergence of the mass as an association of free individuals. The vertical discharge of the energy of this crowd contributes to escaping from the transience and inevitable extinction of fire and mass under the influence of entropic fatality[753]. Only the intervention of external forces such as police repression leads to destabilization and dispersal of the harmony and order of this crowd. "Anarchy is the state of healthy crowds"[754], writes J. Déjacque regarding the harmony of the masses, resulting not from the principle of authority, but from the principle of freedom:

"… there were no gendarmes or law enforcement officers in the crowd, which was as numerous as ever at any festival; no authority protected traffic; everyone, so to speak, was his own gendarme. Well! Have you ever observed a greater order than in this mess? Who was trampled? No one. Traffic on the road remained continuous. It all came down to who was protecting whom. The crowd crowded along the boulevards and streets as naturally as the blood runs through the veins in the body of a healthy person. A man in a crowd becomes ill because of his own illness; in society, the police and the armed forces are the disease: *then the disease bears the name of authority*"[755].

The "vital crowd" acts as the prefiguration of an ideal anarchist society. This society relies not only on mutual aid, but also on the exaltation of the individual, the achievement of personal and collective well-being, as well as on freedom as an organizational paradigm. In the same way, it should be considered P.-J. Proudhon's conception of "Republic", based on the idea of "positive anarchy"[756], in which freedom is not associated with hierarchical relations. Thus, each person is a participant and creator of the fate of the "Republic". Every citizen, being free from "superstitions, prejudices, sophisms, commerce, authority", can "reign and govern"[757]. At the end of his book "The Solution of the Social Problem" (1848) P.-J. Proudhon states: "... freedom is not the daughter of order, but the MOTHER of order"[758]. This phrase is the source of one of the most common slogans of anarchism from the second half of the 19th century to this day, namely, "Anarchy is the mother of order"[759]. Anarchist freedom as a

---

[753] Canetti E. Crowds and Power.

[754] Déjacque J. L'humanisphère. P. 142.

[755] Ibid. P. 141-142. My italics.

[756] Proudhon P.-J. Solution du problème social. Paris: Pilhes, Éditeur, 1848. P. 119. In this book, P.-J. Proudhon, like J. Déjacque, refers the reader to the revolution of February 24, 1848.

[757] Ibid. P. 119.

[758] Ibid.

[759] A. Berkman will return to P.-J. Proudhon's formula: "Anarchy, therefore, does not mean disorder and chaos, as you thought before. On the contrary, it is the very reverse of it; it means no government, which is freedom and liberty. Disorder

formula of powerless order, justice, and social harmony is the theme of P. Signac's work "In the Time of Harmony: The Golden Age Has Not Passed, It Is Still to Come" ("Au temps d'harmonie: l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir, 1894–1895).

It is important to note that the original title of P. Signac's monumental painting was "In the Time of Anarchy"[760], but the author replaced it because of the anti-anarchist repressions of the late 19th century in France. Our attention is focused on the fact that the closest equivalent that the artist found for the concept of "anarchy" was "harmony". Influenced by the social and scientific principles of anarcho-communism headed by the geographers P. A. Kropotkin and É. Reclus, as well as by J. Grave's philosophy, P. Signac considers the formulas and methods of pointillism as a means to translate anarchist political values into aesthetic values: "Justice in sociology, harmony in art: same thing..."[761], the artist argues. As noted by art historians D. Egbert and R. Roslak the composition of the surface of pointillist paintings is "similar in configuration to the nonhierarchical, socially coherent, and harmonious anarchist society of the future". In this sense, each dot/stroke acts as an independent unity in contact with other unities, which in turn do not lose "their unique, discrete character"[762]. This raises a harmonious and egalitarian wholeness, the constituent parts of which complement and harmonize each other. P. Signac draws the prototype of an ideal anarchist society not in the literal sense, but in the material sense, that is, through the very process of shaping the pictorial space. The work under discussion was remade by the artist between 1895 and 1896 in the form of a color lithograph intended for *Les Temps nouveaux*, edited by J. Grave. However, the lithograph was not published[763] (ill. 259).

The problem of the dialectical relationship between the notions of "anarchy" and "authority", "freedom" and "command" is the topic of discussion in *Le Libertaire*'s issue of March 6-9, 1901. French author Monard opposes "command/order" and "anarchy", analyzing the first as a sign of the oppressors, and therefore, as a manifestation of "parasitism", and the second as a sign of the oppressed, which is "the very essence of creation", preceding any idea of government and state[764]. The author introduces the definitions of both notions, complementing our discussion on the "vital crowd" and opening the way to

---

is the child of authority and compulsion. Liberty is the mother of order". Berkman A. A.B.C. of anarchism. London: Freedom press, 1977. P. 8.

[760] Brion, K. Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s [Electronic source] // RIHA journal. 2012. Special Issue "New Directions in Neo-Impressionism". s.p. Available at: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69909 (Accessed: 04.05.2020).

[761] Cited in Herbert R., Herbert E. Artists and Anarchism. P. 479.

[762] Roslak R. The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impressionism, Science, and Anarchism // The Art Bulletin. 1991. Vol. 73, No. 3. P. 383-4.

[763] Bouchard A.-M. Figurer la société mourante. P. 289.

[764] Monard. L'Ordre et L'Anarchie // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, No. 74. P. 1.

the problem of "command" in the crowd. On the one hand, anarchy "is life, constant progress. It is a man in good health, in joy, full of strength and vital juices, fruitfully working for the benefit of himself and others, fraternizing and fighting against cataclysms to ensure his safety and personal freedom... Anarchy is the truth, is justice, is... freedom". On the other hand, command "is regulation; it is the accumulation of wealth solely for the benefit of those who hold onto this wealth and become their henchman or even servant under the tutelage of weak governments, traitors as much as criminals"[765].

As opposed to anarchist freedom, in the crowd, authority provokes panic, hierarchy, discipline, immobility, artificiality. E. A. Bobrinskaya and E. Canetti reflect on this. The order/command constitutes as a unifying element of the multitude and corresponds to the primitive horror of man and animal, namely the fear of death and punishment. The command is rooted in Hegel's master-slave dialectic.[766] For both authors, the army is one of the contexts in which the artificial and subordinate organization of the masses is most clearly manifested. In the first decades of the 20th century, within the framework of the pre-war and post-war panorama, E. A. Bobrinskaya identifies the process of the emergence of the crowd as a "living machine"[767], which passions and darkness are regulated in search of an "aestheticization", a "new image of integrity, harmony, and rational organization"[768]. Against this background, army organization strategies, especially the military parade, envision the configuration of an ideal society based on "bureaucratic, mechanical ties, formal hierarchy, and impersonal functionality"[769]. The representation of such "living machines" in the graphics of the anarchist periodicals served as a critique of authoritarian models of social regulation.

In *La Protesta*'s issue of May 15, 1930 was reproduced a graphic sheet by Spanish avant-garde artist Helios Gómez, entitled "The Soldier" ("El Soldado") (ill. 260). This graphic belongs to the collection of drawings "Days of Rage" ("Días de Ira")[770], created by H. Gómez during his exile in Berlin in 1930[771]. The image, whose style is rooted in cubism and constructivism, is dedicated to the image of the military parade. The soldiers follow one after the other, they adopt the form of hieratic and parallel columns. The rigid rhythm of these geometric forms leads to the formation of a single creature, acting

[765] Ibid. P. 2.

[766] Canetti E. Crowds and Power.

[767] Bobrinskaya E. A. The Crowd: Ornament and Rhythm // The Soul of the Crowd. P. 237.

[768] Ibid.

[769] Ibid. P. 241.

[770] Gómez H. Días de Ira / intr. R. Rolland. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. On this work and its author, see González Barrios L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras // Neophilologus. 2019. No. 103. P. 365-379.

[771] Bibliografía: Helios Gómez – "Días de Ira" // La Protesta: supl. quinc. 1930. Vol. 9, No. 327. P. 63.

under the influence of the same physical and psychological impulse[772]. The artist emphasizes the automatization of the bodies and the consciousness of the military crowd by the means of a poem accompanying the graphic: "The soldier / in the shadows / lost his heart. / Military obedience, / his unified consciousness / runs away from the light" (ill. 261). Thus, rhythm constitutes as a visual formula to express the obedience and submission of both consciousness and body under the yoke of command. The impact of the command on the multitude provokes the formation of "*rhythmic* or *throbbing* crowds"[773], which image is repeated in two more prints of "Days of Rage".

In both cases, we find "somnambulism" and "hypnosis" as states of the individual in the crowd, using the example of the representation of two alienated beings, namely, the "idiot" and the "drunkard"[774]. On the one hand, H. Gómez depicts a religious parade, in which the "idiotizited people" refuse to live and revolt (ill. 262); on the other, a parade of "somatens"[775], composed of "drunken murderers" (ill. 263), closely associated with the Spanish church. The spectator faces creatures prone to the influence of military and religious commands, prone to "suggestion" and "somnambulism", to rhythmic automatization based on a rigid geometry, the forms of which are multiplied against the background of an artificial and abstract space, where these parades unfold. Simplified versions of H. Gómez's prints ("Soldier" and "Somatens") were also reproduced in *La Antorcha*'s issue of December 9, 1932.

Regarding the problem of the "aestheticization" of the crowd's unfree dance and its artificial shaping according to military, state, religious, and even scientific commands, it is impossible not to recall a fragment of Y. I. Zamyatin's novel "We", describing the ideal of the "*unfree* motion" against the background of the authoritarian regime of the "One State": "Suddenly I saw the whole beauty of this grandiose mechanical ballet, flooded with pale blue sunlight. / And then, to myself: Why is this beautiful? Why is dance beautiful? Answer: because it is *unfree* motion, because the whole profound meaning of dance lies precisely in absolute, esthetic subordination, in ideal unfreedom. And it is true that our forebears abandoned themselves to dance at the most exalted moments of their lives (religious mysteries, military parades), it means only one thing: the instinct of unfreedom is organically inherent in man from time immemorial, and we, in our present life, are only consciously…"[776].

---

[772] "Rhythmic force also resembles a special collective energy that acts in crowds, turning many people into one being. In addition, rhythm turns out to be a tool that allows to connect the mental and physical, to work simultaneously with the body and with consciousness". Bobrinskaya E. A. The Crowd: Ornament and Rhythm // The Soul of the Crowd. P. 250.

[773] Canetti E. Crowds and Power. P. 243.

[774] The next subchapter discusses this aspect.

[775] A Catalan parapolitical organization that emerged during the dictatorial regimes of Primo de Rivera and Francisco Franco.

[776] Zamyatin Y. I. We (Russian Anti-utopia). Moscow: Rodina, 2020. P. 32.

4.2.3. The "Crowd-Volcano": Modernist Aesthetics and Social Revolution

The "crowd-volcano" as a means to achieve social revolution appears on the cover of July 1914 issue of *Mother Earth*. The author of this illustration is Adolf Wolff (1883-1944), a Belgian modernist artist based in New York[777]. A. Wolff took part in the aforementioned issue dedicated to the martyrs of Lexington Avenue, 1626. On July 4, 1914, at 9:16 a.m., a load of dynamite exploded in Louise Berger's apartment. Dynamite was intended for an attempt on Rockefeller the day before the tragedy. The martyrs are Arthur Caron, Charles Berg, and Carl Hanson, as well as Marie Chavez, a student of the "Ferrer School". Moreover, twenty people were injured[778]. On July 6, A. Berkman called a public demonstration in the name of the new martyrs, which would have continued the Haymarket genealogical line, but the demonstration was suppressed by the police, who detained the corpses of the anarchists until July 8[779]. On the morning of July 8, the bodies were removed from the morgue by an anarchist commission, which placed them in two coffins for subsequent transfer to the crematorium. The funeral march was accompanied by revolutionary chants[780].

On July 11, a mass demonstration (about 19,000 people, according to *Mother Earth*) in support of the martyrs took place in Union Square. At the demonstration, one of the pyramid-shaped flower arrangements stood out due to the inscription in it: "Caron, Hanson, and Berg – soldiers of the revolution"[781] (ill. 264). Such a pyramidal shape was repeated in the compositional solution of the sculpture and the graphic, which A. Wolff devoted to his deceased comrades. It is no coincidence that this sculptor played an important role in the process of the mythologization of the new martyrs. For *Mother Earth*[782] he not only made the cover's illustration, but also wrote a poem entitled "To Our Martyred Dead". It should be noted that the author refers us to the harmonious relationship of political-revolutionary martyrdom with Christian and mystical narratives (see chapter 3):

"The mammoth beast whose name is Ignorance
And all its brood of venom-spitting cubs
In chorus hiss and howl their hellish glee

---

[777] A. Wolff taught an art class at the "Ferrer School". See Avrich P. The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States. Princenton: Princenton University Press, 1980.

[778] Avrich P., Avrich K. The Inside Story of Some Explosions // Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 214-236.

[779] Suppression of the funeral by the police // Mother Earth. 1914. Vol. 9, No. 5. P. 134.

[780] The Cremation // Mother Earth. P. 134-136.

[781] The Union Square Demonstration // Mother Earth. P. 137.

[782] A. Berkman was the editor of Mother Earth from 1908 to 1915.

Over the death of our martyred comrades.
But in this world can greater glory be
Than to be hated by the powers of darkness?
To be misunderstood and crucified
Has ever been the fate of those who fought
The fight of light against the powers of darkness.
Ye hordes of knaves and fools, the day will come
When your descendants, shames to call you sires,
Will raise a *monument* unto these men
Over whose torn remains you sneering gloat"[783].

The "monument" was conceived and created by A. Wolff himself as a bronze funeral urn, which took the form of a pyramid with a fist on top and the inscription: "Killed / July 4 / 1914 / Caron, Hanson, Berg". The same urn – but superimposed on a map of the USA – serves as a model to illustrate the cover of *Mother Earth* (ill. 265). The funeral sculpture, resting at a "small red-black draped booth"[784], was exhibited after the demonstration on July 12 in the garden of the *Mother Earth* office, along with posters used during the demonstration. A few days later, the urn was moved to the "Ferrer School"[785].

Our attention should be paid to three interpretations proposed by the artist himself. We focus on the interpretation associated with the image of the volcano as a source of social renewal: "A third suggestion is that of a mountain in course of eruption, the crude, misshapen, stern fist indicating the lava of human indignation which is about to belch forth and carry destruction to the volcano which has given it birth"[786]. The fist as an equivalent of human lava complements the author's first interpretation, in which the fist symbolizes the "social revolution" of the subordinate "masses" located on the base of the pyramid. Just as J.-F. Grandjouan's poster (ill. 254), A. Wolff's graphic depicts the awakening and eruption of the masses leading to the "destruction" of the social system[787]. The relevance of this metaphor did not decrease in A. Wolff's work either over the years or with his transition to nationalism and communism[788]. Thirteen years later, in 1927, A. Wolff repeated the image of the funeral urn on the occasion of the funeral of the martyrs Nicola Sacco and Bartolomeo Vanzetti, whose executions in the electric chair stirred up the passions of anarchists all over the planet. In this version we read: "SACCO

[783] Wolff A. To our martyred dead // Mother Earth. 1914. Vol. 9, No. 5. P. 129. My italics.

[784] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155.

[785] See Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman.

[786] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155.

[787] Ibid.

[788] Naumann F., Avrich, P. Adolf Wolff: 'Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist' // The Art Bulletin. 1985. Vol. 67, No. 3. P. 496.

/ VANZETTI / MARTYRED / AMERICAN PLUTOCRACY / AUGUST 23 1927". Their death masks were placed in each extreme part of the flower arrangement. The photographic reproduction of this funeral sculpture was published in the October 1927 issue of the communist newspaper *The Labor Defender* (ill. 266). This photo gives an idea of the lost version of 1914 funeral urn.

A. Wolff's funerary sculpture introduces us to the above considered formulas and strategies of the works of R. Minor, E. Liodel, I. Wetzel, R. Seewald, P. Eickmeier, and J.-F. Grandjouan: 1) the revolt of the oppressed against the oppressors, 2) the image of the crowd as a natural disaster, 3) the ascending and transcendental direction (vector) of the revolutionary masses, as well as 4) their destructive and regenerating impulse. The previous points represent the constituent elements of the mythologization of the image of the crowd in the anarchist visual culture at the turn of the century. At the same time, A. Wolff's graphic highlights additional semantic directions. While in the works of other authors the crowd materializes (in a symbolic and metaphorical sense) in the image of fire, lava, and volcano on the basis of an organic, formless visual solution inherent in the "dark mass", or on the basis of a figurative representation ("vital crowd"), only A. Wolff conceives the crowd through purely geometric and abstract shapes, using the example of the pyramid. The "crowd-pyramid" is a crowd without people. As a matter of fact, we face an "invisible mass" consisting of the spirits of those who died in battle[789].

The above corresponds to two dimensions of the artist's creativity. On the one hand, the idea of monumentality. It should be remembered that most of A. Wolff's sculptural works are models for public monuments in the service of social and political struggle[790]. Among them "Temple of Solidarity" (1914) and "Belgium", the height of which could be equal to the "height of the Statue of Liberty"[791]. The funeral urn was not an exception. The artist planned to rebuild it as a monument of a large scale: "Wolff propounded the idea of a mausoleum in which should repose the ashes of *those who die in the war for liberty*"[792]. The name of this monument would be "The Pantheon of the Social Revolution"[793]. The apocalyptic and messianic aura of this mausoleum in the form of a symbolic volcano would provoke a spectacular and continuous expansion of vital energy and hypnotic power, inherent in the martyrs, to the masses. It is necessary to quote historian P. Avrich's story about the power of suggestion of that small urn located in the garden of *Mother Earth* office. Thanks to its "hypnotic effect"[794], the urn immortalized

[789] Canetti E. Crowds and Power. P. 58.

[790] Naumann F., Avrich P. Adolf Wolff: 'Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist'. P. 490.

[791] Cited in Antliff A. Cosmism or Amorphism // Anarchist Modernism. P. 53-72.

[792] The Viewing of the Urn // Mother Earth. P. 155. My italics.

[793] Ibid. P. 169.

[794] Avrich P., Avrich K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. P. 236.

itself in the memory of visitors. The mausoleum is also a means of mass anarchist propaganda, and the eruption of the volcano is an allegory of its expansion. This monument, like other projects, was not implemented.

On the other hand, the problem of the aesthetic influences. A. Wolff's "crowd-pyramid" differs in that its style does not coincide with expressionism. The visual interpretation of the funeral urn corresponds not only to European modernist trends, such as cubism and Brancusi's work, but also to "cosmism" – a local trend of materialistic aesthetics conceived by the anarchist art critic John Weichsel[795]. One of the main principles of this trend is the rejection of institutional mechanisms of coercion by the state, religion, social classes, and morality, as well as by the prevailing ideals that prevent "pure self-expression"[796]. This creative individualism intersects with the search for "eternal plastic forms" that lead to "pure art", which in turn becomes "the property of mankind"[797] and, at the same time, allows the artist to break free from the yoke of social and aesthetic conditionalities. Thus, "cosmism" relies on the relationship between "universality" and "individuality"[798], in order to awaken the artist's personal and universal creative power. In the project "The Pantheon of the Social Revolution", as well as in such sculptures-models as "Temple of Solidarity" (1914), "Project for a Crematory" (1914), and "A Cyclope Resting" (1915-1916), it is the own material (physical) features of the work that determine the visual expression of sculptural matter in pyramidal, monolithic, and abstract forms[799]. The emphasis on the physical features of plastic matter contributes to its purification, which A. Wolff found in the work of Brancusi, who, according to A. Wolff, achieves that nature "emerges purified, sanctified, essentialised"[800].

It can be assumed that for A. Wolff, the material and compositional interpretation of his "crowd-pyramid", in accordance with pure forms, is the aesthetic equivalent of social purification and regeneration. In turn, the carrier of this experience of "renewal" associated with the crowd is the volcano's apocalyptic energy. The volcano as a metaphor for social and aesthetic revolution appears in other directions of the artistic avant-garde, closely related to anarchism. This is evidenced by the foundational manifesto of the anarchist newspaper *Revolution*, in which expressionist and Dadaist

---

[795] See Antliff A. Cosmism or Amorphism. P. 53-72.

[796] Weichsel J. Cosmism or Amorphism? // Camera Work. 1913. No. 42-43. P. 74.

[797] Ibid. P. 73-74.

[798] Ibid. P. 72.

[799] The above confirms the fact that in 1915 the poet Alfred Kreymborg emphasizes in the work of A. Wolff the glorification of "massiveness of the rigidity of stone as stone", to which the artist "added the breath of life". Naumann F., Avrich P. Ado lf Wolff: 'Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist'. P. 490.

[800] Cited in Ibid. P. 490.

figures collaborated[801]. Erich Mühsam, editor of the publication, introduces us to the "erupting volcano", the "exploding bomb", and the "undressing nun" as images of the revolution[802].

In the same row, it is mandatory to mention the fact that the conception of "Volcanism", introduced by Aleksandr Svyatogor in the books "Vertical Verses" (1914) and "The Rooster of the Revolution" (1917), and expounded by him in the newspaper *Anarkhiia*, constitutes as an eclectic revolution of Nietzschean inspiration "in all areas of the spirit – in art, philosophy, religion"[803], enabling the "revolutionary action" to reach its highest point, namely the "volcano-revolution"[804]. Such a renewal of social and aesthetic values will open up new ways after the destruction (Russian poet uses the verb "vzorvat" ("to explode") – an allusion to the book "Vzorval" (Взорвал, 1913) by A. E. Kruchenykh) of established canons with the help of "sacred destruction" and "sacred robbery"[805]. Just like creativity in light of J. Weichsel's "cosmism", "volcano-creation"[806] relies not only on the principle of individual will, but also on the need to liberate the creativity of the people, as well as on the search for cosmic, universal art[807].

The saving catastrophe, embodied in the image of the volcano, becomes a carrier of renewal, purification, joy, and freedom. The above takes on a special political character in the poems "Posters of the Revolution" and "And I!", in which A. Svyatogor employs a language peculiar to futurist and anarchist manifestos:

"And my thought,
And my voice, the cry of my heart—
I'm here with the people,
With cars, in the morning,
With a volcanic explosion,
With posters about the Revolution,
With flying leaflets
And with the flashing of sabers and bayonets! ...
And I'm screaming,

---

[801] Van den Berg H. Expressionismus und entpolitisierter Anarchismus: die Zeitschriften *Revolution* und *Die Freie Strasse* // Avantgarde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 1999. S. 108-156.

[802] Ibid. S. 108.

[803] Svyatogor A. Long live Volcanism! // The Rooster of the Revolution. 2nd edition. Moscow, 1917.

[804] Svyatogor A. Volcano-revolution // Anarkhiia. 1918. No. 62. P. 4.

[805] Svyatogor A. Vulcanism // The Rooster of the Revolution. P. 15.

[806] Svyatogor A. Volcano-revolution // Anarkhiia. P. 4.

[807] Svyatogor A. Vulcanism // The Rooster of the Revolution. P. 16.

And I'm crying,

And I laugh

How joyfully insane,

How light is crazy! ...

Oh, tears of happiness and freedom! ..."[808]

The images of the volcano, lava, and fire are, on the one hand, means for rebellion and redemption of the suffering of the subordinate masses; and on the other, a field for experimentation with modernist aesthetics. These images of revolution are closely connected with the crowd's passions, with their violent, destructive and, at the same time, renewing, saving behavior. After a natural disaster, the earth rests, is purified. Our discussion is not limited to the images of the volcano, lava, and fire as metaphors or symbols of the image of the crowd and its experience, nor to the terrible and primitive image of the "dark crowd", nor to the image of the "vital crowd" as a prefiguration of an ideal anarchist society. At the turn of the 20th century, the image of the crowd was considered not only by G. Le Bon, G. Tarde, and S. Sighele from the perspective of mob psychology and criminology, but also by representatives of futurism and anarcho-syndicalism. In the case of the latter two movements, the notion of "proletarian violence", the practice of "revolutionary gymnastics", and the myth of the "general strike" contributed to a large extent to the mythologization and shaping of the image of the crowd in anarchist print culture.

4.3. The Image of the Crowd Through the Prism of Mob Psychology, Futurism, and Anarcho-Syndicalism

4.3.1. Anarchism and the Crowd in the Aspect of the Concepts of the "Sect" and the "Proletarian Violence"

Let us focus on some aspects of the relationship between anarchism and the crowd in light of social and criminological theories at the turn of the 20th century, according to which anarchism and the crowd coincide in the space of "political sects". Following G. Le Bon's classification, there are two types of crowds, on the one hand, the "heterogeneous", arising from hazard and sudden events, the existence of which is short-lived. On the other hand, "homogeneous", united by common interests and beliefs. The second group includes political and religious sects[809]. On the basis of a critical analysis of

[808] Svyatogor A. And I! // The Rooster of the Revolution. P. 10-11. My italics.

[809] Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. Dover Publications, Inc.: New York, 2002. P. 101.

the previous categories, S. Sighele explores the relationship between the "soul of the sect" and the "soul of the crowd"[810]. The author suggests that despite the obvious differences, the sect and the crowd converge not only in a causal relationship ("It can be said that the sect is the *core* and *leaven* of any crowd", "the psychology of the sect completes the psychology of the crowd"[811]), but also in a general behavior grounded on collective, criminal, aggressive, tragic, and renewing action in favor of the ideals of a minority[812].

Considering the sects of his time, S. Sighele highlights the "anarchist sect"[813], which having embodied a "negative spirit", thinks only of destruction as a means of construction[814]. This interpretation is reminiscent of a "revolutionary" character, considered by S. Sighele as a characteristic feature of the sect, which in turn becomes the beginning of the "spirit of rebellion"[815]. In the same direction, G. Tarde interprets anarchism as a sect that, like the crowd, is based on a criminal and explosive principle. Moreover, he rightly notes that the only obstacle to the full development of the revolutionary potential of anarchism is the absence of a "proper" crowd, which can be found in the ranks of socialists[816]. In this regard, J. McClelland writes: "When the sect of the anarchists meets its own crowd, then something very like the French Revolution will happen again…"[817]. Anarchism as a sect has certain interests, plans, leaders ("meneur"), whose magnetism and hypnotic influence infect the masses, giving shape and direction to the crowd[818].

The formation of an anarchist crowd and the activation of its revolutionary energy are the subject of two futuristic paintings reproduced in the *Revolutionary Almanac*, headed by the anarchist Hippolyte Havel, in 1914. We are talking about the black-and-white reproduction of two key works of early futurism, namely "The Funeral of the Anarchist Galli" (1911) by C. Carrà and "Revolt" (1911) by L. Russolo (ill. 267). The latter was renamed "Revolution"[819] in the above-mentioned publication. Both reproductions are presented under the title "Anarchy in Art"[820], which indicates the establishment and

---

[810] Sighele S. Psychologie des Sectes / tr. L. Brandin. Paris: Bibliothèque Sociologie Internationale, 1898. P. 85-86.

[811] Ibid. P. 63-64. My italics.

[812] Ibid.

[813] Ibid. P. 66. See Carr E. H. Michael Bakunin. P. 378.

[814] Sighele S. Psychologie des Sectes. P. 69.

[815] Ibid. P. 98.

[816] McClelland J. The Crowd and The Mob: from Plato to Canetti. London: Routledge Revivals, 1989.

[817] Ibid. P. 148.

[818] Both G. Le Bon and S. Sighele refer to the hypnotic force that infects the crowd. 1) Sighele S. Psychologie des Sectes; 2) Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind.

[819] Havel H. (ed.). Anarchy in art // Revolutionary Almanac. New York, 1914. P. 39.

[820] Ibid.

spread of the anarcho-futurist trend even outside Italy and Europe. The visual interpretation of the image of the crowd in the works of these Italian artists corresponds to a number of visual formulas set forth by C. Carrà in his manifesto "The Painting of Sounds, Noises, and Odors" (1913). In this manifesto, the painter names a wide range of forms and colors that allow the manifestation and expression of vibration, dynamism, speed, carnival, and joy[821].

In the case of L. Russolo's work (1885-1947) (ill. 268), it is necessary to highlight, on the one hand, the red color; and on the other, the cones, called by C. Carrà "angles of will" in the spirit of Nietzschean philosophy[822]. The red cones prevailing in the rhythm of the composition serve as carriers-vectors of the crowd's energy, which expands from right to left, as if it were a controlled fire. Male bodies arched forward and arms raised in a sign of rebellion form a compact, impenetrable mass crossing a nocturnal landscape. The red cones enhance the power of this incandescent body-unity that strains, overflows, and changes the space, modifying the appearance of the city. L. Russolo draws the path of the avant-garde to the future. The avant-garde anticipates revolution. In 1912, the artist himself wrote about this painting, describing it as "the collision of two forces, that of the revolutionary element made up of enthusiasm and red lyricism against the force and inertia and reactionary resistance of tradition"[823]. In this light, the replacement in the *Revolutionary Almanac* of the original title of this work ("Revolt") with another, albeit close, word – "Revolution", emphasizes the character of the "anarchist crowd", guided not so much by the destructive and temporary impulse of the "revolt", as by the renewing and constant impulse of the "revolution".

After more than ten years, a similar visual interpretation by Helmut Fritzsche is published in the 8th issue of *Freie Jugend* in 1923 (ill. 269). It is a unidirectional "black mass" led by a "Promethean" figure crossing the city. The flags refer us to a proletarian demonstration, whose utopian impulse is directed by the rays of the sun, invading the composition, and acting as a kind of "annunciation" that hypnotizes the masses and gives them direction. In the description, the artist emphasizes the revolutionary nature of his graphic: "Brother, raise your exhausted hand, / Fiery joyful sound! / Walk on our free land / Revolution! Revolution!". The advancement of the avant-garde, in the military, political, and cultural sense, implies self-sacrifice, that is, the voluntary sacrifice of a small group for the benefit of future generations.

---

[821] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori (1913) // I manifesti del futurismo [Electronic source] / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. P. 152-157. Available at: https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/156/mode/2up (Accessed: 09.09.2021).

[822] Ibid.

[823] Cited in Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82, No. 4. P. 728.

The image of the crowd as conceived by L. Russolo and H. Fritzsche is closely related to E. Canetti's conception of "crowd crystals", since they are "small, rigid groups of men, strictly delimited and of great constancy, which serve to precipitate crowds"[824]. In these groups, necessarily isolated and dense, "unity" turns out to be more decisive than size. According to the German writer, the tendency to dissipation of these "constant" groups is compensated by a pre-established program that turns "crowd crystals" into easily controlled groups[825]. Such a hypnotic effect draws our attention to the "homogeneous crowd" or, according to G. Le Bon, the "psychological crowd" formed under the influence of the same mental state. This crowd is developed on the basis of "infection" and "suggestion"[826]. In it, a conscious and civilized individual turns himself into an unconscious and savage automaton. The most powerful type of suggestion, according to S. Sighele, is the "hypnotic suggestion"[827] inherent in the relationship between "revolutionary crowds" and their leaders. At the same time, to achieve this attitude, at least a minimal predisposition (ideological orientation, for example) is required in order to induce the individual to perform those actions, already exist in his unconscious "I", but which he otherwise would not have done[828]. Just as in the context of the negative interpretation of the image of the anarchist, in the mob psychology stand out "epilepsy" and "hysteria"[829], which, along with somnambulism and hypnosis, determined the behavior of the "revolutionary crowd". That hypnotic effect provides direction and unity to both the criminal and the "heroic" crowd[830].

In the same way, Spanish graphic artist J. L. Rey Vila ("Sim", 1900-1983) depicts the anarchist avant-garde in a graphic entitled "They Saw Him Fall" ("Lo vió caer", 1936) (ill. 270). However, the stylistic solution is radically different from the above compositions. J. L. Vila applies dense, multidirectional spots that transmit and multiply the energy of the crowd; spots condense the bodies, absorb, and move them forward. This mass consists of anonymous people whose body contours disappear, which indicates the speed and agitation of the masses. It is a dense and dark mass, a vortex moving along a constant and fixed vector (direction). To a large extent, the artist portrays a variation of the "crowd crystals". The entire movement of the masses is concentrated on the outstretched hand in the

[824] Canetti E. Crowds and Power. P. 98.

[825] Ibid. P. 98-100.

[826] Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. P. 7-8.

[827] Sighele S. The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society / ed. and tr. N. Pireddu. Toronto: University of Toronto Press, 2018. P. 69.

[828] Ibid.

[829] In the theory of Italian futurism, it is noted that "the futurists understood the crowd to be "feminine" in its malleability, its incapacity to reason, its susceptibility to flattery and hysteria, and its secret desire to be seduced and dominated". Poggi Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. // Critical Inquiry. 2002. Vol. 28, No. 3. P. 712.

[830] Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. P. 9.

sky, which directs the armed uprising, and therefore, through a common gesture, represents a psychological unity. Such a gesture is characteristic of Spanish anarcho-syndicalism. The same inner agitation, the same convulsive bodies, and the same state of mind are repeated in the representation of a peasant revolt by K. Kollwitz (1867-1945), published in *Freie Jugend* (ill. 271)[831]. The title of this graphic image is "Spit forward – up and forward!". Both the resistance with the help of a rifle and a pistol of a Spanish anarchist to the fascist attack, and the uprising of a German peasant, using a sickle and an axe, against the yoke of the feudal lord, can be considered in light of the principles of "revolutionary syndicalism" of the turn of the 20th century.

Anarcho-syndicalism interprets and shapes the crowd through the philosophy of "revolutionary syndicalism"[832]. This trend, closely related to anarcho-communism, relies on "direct action" and the "syndicate" model as ways to represent and emancipate workers[833]. According to it, boycott, sabotage, strike, among others, are means of struggle, reaching its highest point in the context of the "general strike". It is important to note that the philosophy of "revolutionary syndicalism" underlines a special type of "violence" that contradicts state and capitalist aggression, and which occupies a primary place in the destruction of all kinds of authoritarianism and in the creation of a new future[834]. "Revolutionary syndicalism keeps alive the desire to strike in the masses and only prospers when important strikes, accompanied by violence, take place"[835], writes G. Sorel. "Anarchist crowds", having a necessary anarcho-syndicalist orientation, refer not only to "revolt" and "strike", but also to "rallies", "conferences", "demonstrations", "excursions", and "rites of passage" ("registration newborns, marriages, and civil burials")[836], with the aim of spreading "their rituals and symbols in the public space" and, at the same time, creating "mechanisms for confirming and strengthening the identity of the groups"[837]. The emergence of a certain type of violence in the anarchist masses and its embodiment in the above-mentioned social actions indicates a destructive and, at the same time, regenerating force. This is evidenced by the notion of "proletarian violence".

In his book "Reflections on Violence" (1908) G. Sorel considers the notion of "proletarian violence", which opposes "bourgeois force" and becomes a formula that "may save the world from

---

[831] This engraving was created by K. Kollwitz in 1899. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373783 (Accessed: 02.12.2022).

[832] Challaye F. Le Syndicalisme Révolutionnaire // Revue de Métaphysique et de Morale. 1907. Vol. 15, No. 1. P. 109.

[833] Ibid. P. 114.

[834] Ibid.

[835] Sorel G. Reflections on Violence / tr. from French by B. M. Skuratov. Moscow: Falanster, 2013. P. 57.

[836] Navarro J. La calle rojinegra. Anarcosindicalismo, rituales de movilización y símbolos en el espacio público (1931-1936) // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2014. Vol. 13. P. 141-172.

[837] Ibid. P. 159.

barbarism"[838]. Violence as a mechanism of salvation from the social and moral degradation of the West was ratified by the author, who interprets violence not only as a confirmation of the "coming revolution", but also as the only way by which European nations can "recover their former energy"[839]. Thus, violence becomes a means to save and restore energy. In the same row is the fact that violence as an antagonistic impulse against state and bourgeoisie not only becomes desirable and necessary, but also acquires a "sublime" and "heroic" character, because violence is "a manifestation of the sentiment of class struggle"[840]. This feeling is present, first of all, in the strike.

The violence of the proletarian masses is the theme of the painting "The Funeral of the Anarchist Galli" by C. Carrà (ill. 272). The artist depicts the police repression against the funeral procession ("rite of passage") of Angelo Galli, who was killed during May 1906 general strike in Milan[841]. We face a vortex effect; chaos, aggression, and irrationality prevail in this composition, resulting in a bright, dynamic, expansive, almost abstract scene. Nevertheless, the artist successfully retains references to the cityscape and the black flag. The same mental state controls the whole crowd. This is demonstrated by the stylistic interpretation based on an amalgam of visual formulas, fixed by C. Carrà himself in his manifesto of 1913. We see, on the one hand, "dynamic arabesque", "oblique lines", "lines of depth", "sphere", "ellipsoidal curves", "spirals", "zig-zag", and "wavy" line[842]; and on the other, red and black colors peculiar to anarcho-syndicalism. According to the futurist artist, these and other formulas make it possible to renovate the painting, surpassing the tradition of the "silent" painting. Through the previous formulas, he tries to combine both the inner experience of the creator and the external experience of the modern world in painting[843]. Similar to "proletarian violence" in the social and political spheres, C. Carrà's avant-garde formulas enliven and save painting. We, as viewers, are facing the revolution of shapes and colors, the "evasion of entropy", the "myth of salvation and renewal"[844] in the futuristic worldview.

---

[838] Sorel G. Reflections on Violence. P. 100.

[839] Ibid. P. 94.

[840] Ibid. P. 185.

[841] Heath N. The short life of Angelo Galli, 1883-1906 [Electronic source] // libcom.org. 2014. Available at: https://libcom.org/history/short-life-angelo-galli-1883-1906 (Accessed: 04.10.2021).

[842] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista. Milano, 1913.

[843] Ibid.

[844] Bobrinskaya E. A. The Beauty and the Necessity of Violence // The Soul of the Crowd. P. 156. The author also touches on the equivalence of abstract visual formulas with the "interpretation of the mythologeme of violence" on the example of the "cone-coup" in the works of L. Russolo and Giacomo Balla.

4.3.2. The Representation of the Syndicalist Crowd: The Myth of the "General Strike" and "Revolutionary Gymnastics"

The work of the futurists C. Carrà and L. Russolo was influenced by both Italian anarcho-syndicalism and G. Sorel's theory of myths, with whom they, along with U. Boccioni and F. Marinetti, came into direct contact[845]. In turn, Henri Bergson's thought influenced the development of the philosophy of G. Sorel, who interpreted the dualism between "intellect" and "intuition" (Bergson) as an expression of class struggle. Thus, the rational values of the decadent bourgeoisie play an antagonistic role with regard to the revolutionary consciousness of the proletariat grounded in its intuitive abilities[846]. In its turn, the intuition of the proletarian masses awakes in the frame of the "myth of the general strike"[847], which is achieved through "proletarian violence". For anarcho-syndicalism, the general strike is primarily a means of class struggle and the highest expression of direct action. The General Strike calls for an "organized resistance" of the proletariat by "suspending work in every branch of production", asserting the main role of the proletariat as a "social factor", able to decisively influence society and resist capitalism, militarism, and the state. Within the framework of a general strike, a small anarchist crowd will become the avant-garde leading many individuals into social revolution[848].

The French context of the turn of the century was a fertile ground for the development of the myth of the general strike. This is evidenced in *Le Libertaire*'s issues of February 7-14, 1902[849], June 8-15, 1902[850], June 15-22, 1902[851], and March 1-8, 1903[852]. Moreover, in the issue of March 8, 1903 was announced the publication of a pamphlet entitled "General Strike, Revolution"[853] by Emile Girault, illustrated by J. Hénault. As for the graphic representation of the strike in *Le Libertaire*, it should be mentioned an illustration by a certain Hans Aden for the issue dated November 19-25, 1899. The graphic was published along with a text by the poet E. Verhaeren: "Tell me what will happen / On the roads of the future, / From such a quiet horror? / This is the hour when delirious homeless beggars / Lift their

---

[845] See 1) Antliff M. The Fourth Dimension and Futurism; 2) Berghaus G. Futurism and Politics.

[846] Antliff M. Inventing Bergson. P. 156.

[847] ""Myth" to Soler was a positive term for the creation of a revolutionary state of mind". Since 1908, G. Sorel has been revising his own concepts in light of nationalist views. Antliff M. Inventing Bergson. P. 158.

[848] Rocker R. Anarcho-syndicalism / pref. N. Chomsky. London: Pluto Press, 1989. P. 120.

[849] Paraf-Javal. La Grève Générale // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, No. 13. P. 3.

[850] Girault E. La Grève Générale, son but, ses moyens // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, No. 31. P. 3.

[851] Girault E. La Grève Générale, son but, ses moyens // Le Libertaire. 1902. Vol. 8, No. 32. P. 3.

[852] Franssen M. La Grève Générale Revolution // Le Libertaire. 1903. Vol. 9, No. 17. P. 4.

[853] Girault E. La Grève générale, révolution // Le Libertaire. 1903. Vol 9, No. 17. P. 4.

pride high to life" (ill. 273). In the French anarcho-syndicalist union "General Confederation of Labour" (CGT-CGT)[854], closely associated with the figure of G. Sorel[855], the practice of the general strike was recognized and applied. In the context of the activities of this union, we find an anonymous postcard of 1906 entitled "General Strike" ("Grève Générale!") (ill. 274).

Similar to J.-F. Grandjouan's graphic (ill. 254), in the postcard of the "CGT" the proletarian mass surrounds the French Republic, destroying it from below. The latter is embodied in the image of President Armand Fallières and his Prime Minister Georges Clemenceau, located on a pedestal. While the former poses in a lethargic state on his throne, the latter experiences a hypnotic trance, turning into somnambulism. In its turn, the proletarian crowd is characterized by ecstatic and outstretched arms directed towards the characters on the pedestal. The crowd is represented with a violent gesture of defiance, its behavior and gestures resemble the cataleptic phase of hypnotic state. The beat on the drum serves as an auditory stimulus that acts as a trance trigger in this authentic "living picture" ("*tableaux vivante*")[856]. That gesticulation was undoubtedly inspired by the three phases of hypnotic trance in accordance with the studies of hysteria by Jean-Martin Charcot[857], which had a profound impact on the development of the mob psychology at the turn of the 20th century. Following this interpretation, the woman lying under A. Fallières' feet is an allegory not only of the French Republic (Marianne), but also of the hysteria of the rising proletariat. She is the hysteria of the masses, which the state is trying in vain to suppress. In the same way is the fact that criminologist C. Lombroso made the following diagnosis to the anarchist: "epilepsy and political hysteria"[858]. Such a diagnosis could be identified in the whirlwind of tense, outstretched arms, and in the mouths of three heads open in a scream. In the postcard, hysteria or political hysteria is interpreted as a sign of dissidence, rebellion.

In his text entitled "The Crowd", published in the December 24-30, 1896 issue of *Le Libertaire*, Jean Marestan introduces us to the image of an epileptic in the crowd: "The epileptic clutched a mourning ribbon in his hand, and while the fragments fell, they left red stripes on his wrist. … Through the thin walls of the blue canvas robe, all the muscles stretch like ropes, a convulsive tremor shakes the torso,

---

[854] On the "General Confederation of Labour" and its ideological schism, see Gambone L. Reform and Revolution: Moderates and Revolutionaries in the French CGT [Electronic source] // Anarchy Archives. Available at: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/worldwidemovements/reform.html (Accessed: 25.11.2021).

[855] Gervasoni M. L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907) // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. 2006. Vol. 1, No. 24. P. 57-71.

[856] See Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière / tr. from French by A. Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003. P. 208.

[857] Ibid. P. 194.

[858] Lombroso C. Los Anarquistas. P. 32.

bloody foam escapes from the lips, spreads over the pale cheeks"[859]. In the context of Italian futurism, the drawing "Agitate Crowd Surrounding a High Equestrian Monument" (1908) by U. Boccioni stands out. In it, the artist depicts an aristocratic crowd, whose arms are also stretched out towards the same point. The image of a naked female body is also included in the crowd as an allusion to the hysteria of the masses. At the same time, the mental state of this crowd differs from the anarcho-syndicalist crowd of the "CGT". According to art historian Ch. Poggi, both the "laughing nude woman" and the "mimetic repetition of the gesture" of raised hands constitute a "parody" of the "decadent, hysterical, and contagious" attitude of the aristocratic crowd to its leader[860].

In the "CGT" postcard, the representation of hysterical and hypnotized figures does not lead to a caricaturization of the image of the proletariat, but to the definition of class struggle as a moral, psychological clash. On the one hand, the president, who is intoxicated and abstracted in his own lethargy from the social reality of the people, and the manipulable Clemenceau, who follows the orders of the first. In this regard, it is impossible not to recall M. Luce's illustration "The President's Dream" for the issue of September 6-13, 1891 of *Le Père Peinard*, in which the smoke emanating from the alcoholic drink of the sleeping president represents a projection of his dream (ill. 275). And on the other hand, an angry crowd consisting of "automatons" or, in J. M. Charcot's words, "expressive statues" whose gestures and "physiognomy"[861] are modeled by the external influence of revolutionary feeling. A single psychological impulse strains the nervous system and strengthens the muscles of the "statues" to ecstasy. Against the backdrop of the general strike, the modeling of the anarchist's body in light of the cataleptic phase provokes heroic gestures.

The representation of the passions of the crowd is usually based on the movements of the human physiognomy, on the gestures and expressiveness of the bodies, with the help of which the artist conveys the feelings of the crowd[862]. The most recurring gestures are the "arms outstretched in front" as well as the "raised to the sky" arms, the roots of which go back to classical art[863]. The last gesture refers us to the "ecstatic gesticulation"[864] that we found not only in the postcard of the "CGT", but also in the "crowd-volcano" by A. Wolff (the erupting fist), as well as in the example of the image of the crowd as depicted by I. Wetzel, J.-F. Grandjouan, E. Liodel, C. Carrà, L. Russolo, J. L. Vila, and K. Kollwitz. According to E. A. Bobrinskaya, the raised hands are associated not only with prayer, ecstasy or

---

[859] Marestan J. La Foule // Le Libertaire. 1896. Vol. 10, No. 59. P. 4.

[860] Poggi Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. P. 715.

[861] Cited in Didi-Huberman G. Invention of Hysteria. P. 293-294.

[862] Bobrinskaya E. A. Ecstatic Crowds // The Soul of the Crowd.

[863] In terms of iconography, the first gesture refers to the "gesture of pledge", reminiscent of "emotions of unanimity, unity of will, as well as a heroic challenge". Ibid. P. 135-136.

[864] Ibid. P. 138.

madness, but also with the "traditional gesture of invocation" and the "gesture of rebellion"[865]. In the 22nd woodcut of his wordless novel "25 Images" F. Masereel depicts the above-mentioned gestures of the crowd (ill. 276). In this scene, the main attention is paid to the intense and almost theatrical gestures of the hands and fingers. These repetitive and homogeneous gestures multiply and at the same time unite the energy of people into a single whole, into a single heroic and rebellious passion. The means of direct action of anarcho-syndicalism contributed to the development of these gestures and affects. This theatricality, which is also a mechanism of control, since it establishes models of gestures, refers to the discipline of the body, to the gymnastics of the masses. The anarchist syndicates paid special attention to this.

It is necessary to highlight the theory and practice of "revolutionary gymnastics", the development of which is carried out both in French and Spanish anarcho-syndicalism, the latter led by the "National Confederation of Labour" and the "Iberian Anarchist Federation" ("CNT-FAI" / "NCL-IAF")[866]. Through this gymnastics, trained bodies that know the dynamics of direct action are provided to the general strike. "Revolutionary gymnastics" contributes to the preparation and education of the masses on the basis of such partial, immediate, and regular direct actions as strikes, demonstrations, and rallies, which acquire a daily character. These everyday actions not only reveal the short-term demands of the oppressed people, but also prepare the ground for the beginning of a general revolutionary strike[867]. It is no coincidence that G. Sorel considers the strike as an impetus for the awakening of the physical and moral abilities of the proletariat, which will be unified and intensified within the framework of the general strike: "Strikes have engendered in the proletariat the noblest, the deepest and the most moving sentiments that they possess; the general strike groups them all in a coordinated picture and, by bringing them together, gives to each one of them its maximum intensity"[868]. Analogously, the anarchist theorist R. Rocker interprets the strike as "a continuous schooling for their (proletariats) powers of resistance, showing them every day that every least right has to be won by unceasing struggle against the existing system"[869].

In the May 1905 issue of *L'Assiette au beurre* (ill. 277), dedicated to the "strike" ("La Grève"), J.-F. Grandjouan and B. Naudin touch upon and illustrate the implementation of the "revolutionary gymnastics". In this issue, the reader discovers not only a representation of the barricade and the police

---

[865] Ibid. P. 140.

[866] Fontecha Pedraza A. Anarcosindicalismo y violencia: la «gimnasia revolucionaria» para el pueblo // Historia Conremporánea. 1994. Vol. 11. P. 153-179.

[867] See Julliard J. Théorie Syndicaliste Révolutionnaire et Pratique Gréviste // Le Mouvement Social. 1968. No. 65. P. 55-69.

[868] Sorel G. Reflections on Violence. P. 129.

[869] Rocker R. Anarcho-syndicalism. P. 117.

repression, but also various ways to hold rallies through verbal insults, stones, cobblestones, and bricks. Moreover, artists successfully compare the soldier with the striker. The strike ends with an "obvious" defeat: the burial of a martyr and the return of the workers to their factories. Periodic uprisings, based on open military principle and led by a leader, are the preparation of the masses for revolution: "To awaken in anarcho-syndicalist supporters the habit of carrying out revolutionary actions, avoiding individual activities (for example, terrorist attacks and sabotage), it is necessary that all our actions be carried out as collective actions against the structures of the capitalist system until we overcome the fear of the repressive forces of the army, the civil guard, and the police. This will be achieved by systematizing insurgent actions, by conducting revolutionary gymnastics"[870], writes Juan García Oliver, anarcho-syndicalist leader and the main supporter of "revolutionary gymnastics" before and during the Spanish Civil War (1936-1939).

From October 5 to October 19, 1934 in Spain, especially in Asturias and Catalonia, took place a general strike, known as the "October Revolution", led by left-wing movements of socialist, communist, and anarchist trends (CNT-FAI), which were grouped around the "Worker' Alliance"[871]. Among the strikers, the already mentioned avant-garde artist H. Gómez[872] stands out. He was captured and imprisoned on the ship "Uruguay", where he completes part of a series of drawings, which two years later were published as a collection entitled "Long Live October!" ("¡Viva Octubre!")[873] (1936). This collection consists of twenty prints dedicated to the events of 1934. The first eighteen prints introduce the viewer to an iconography closely related to "revolutionary gymnastics": hunger in workers' homes, strikes and demonstrations in towns and villages, barricades, state repression with the help of the army and clerical militias, deportation, executions, massacres by fascism, as well as the torture of "proletarian heroes" and the rape of their women. This extensive iconography denounces the poverty of life and labor of the proletariat and at the same time exalts its courage and passion, inherent in the martyrs for the common cause.

In the last two engravings of this collection, the artist depicts the redemption of the suffering of the masses through the general strike that will take place in the future and for which they (the masses) were more than "instructed" as a result of "revolutionary gymnastics". "But the Spanish proletariat, taught by the experience of October, is going..." (ill. 278) / "under the flag of the workers' and peasants'

[870] García Oliver J. Recuperación de fuerzas // El Eco de los Pasos. Barcelona: Virus Editorial, 2021. P. 170.

[871] García M. La Revolución de Asturias, ¿Primer acto de la Guerra Civil? // Ab Initio. 2010. No. 1. P. 180.

[872] On the artist's adherence to anarchism, his transition to communism, and his subsequent return to anarchism, see: González Barrios L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras.

[873] Gómez H. !Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole / préf. de J. Cassou. Bruxelles: Education par l'Image. 1936.

unions to a decisive seizure of power" (ill. 279), we read in the descriptions of both prints. The proletarian crowd acquires, according to G. Sorel, an "epic" and "sublime" character in the context of general strike, which in turn becomes a means for the redemption and salvation of the masses.

In the introductory words of "Long Live October!", French poet Jean Cassou examines the evolution of H. Gómez's worldview from anarchism to "a clearer consciousness of the proletarian struggle", which makes his art "more concrete, more human"[874]. The human dimension in H. Gómez's creativity refers us to the conception of general strike as the prototype of an anarchist society. According to R. Rocker, one of the results of the social struggle is the awakening of the "vital consciousness of a community of fate" based on "solidarity", "mutual aid", and "cooperation" among workers[875]. The above-mentioned strategies of political and economic struggle are proposed as an alternative to the parliamentary system, which repeats and strengthens the instruments of state repression[876]. It should be noted that E. Canetti interpretates strike as a "negative, or prohibition, crowd"[877], characterized not by and irrational impulse, but by solidarity and equality among workers[878]. The general strike should lead to a renewed, purified, and regenerated society in which the state, capitalism, and militarism will be eliminated in favor of a syndicalist model that encourages free and voluntary association, mutualism and "personal sovereignty". The last point is achieved through not only "action", but also "moral, administrative, and technical education", as well as military education, which allows the implementation and protection of the new social project[879]. On the last two engravings of "Long Live October!" we will find such educated, enlightened personalities, in the example of women, men, and a child of various physiques, whose facial features, even at the most distant plans, are noticeable and distinguishable from each other, preserving both individual dignity and group heroic feeling.

---

[874] Ibid.

[875] Rocker R. Anarcho-syndicalism. P. 118.

[876] Ibid. P. 118.

[877] Canetti E. Crowds and Power. P. 75.

[878] "There is something deeply serious and worthy of respect about such an organization and, when the ferocity and destructiveness of crowds are mentioned, one cannot help remembering the responsibility and dignity of these structures sprung spontaneously from crowds. An examination of the prohibition crowd is essential if only for the reason that it exhibits such entirely different, and indeed, contrary, qualities. As long as it remains true to its nature, it is averse to destruction". Ibid. P. 77.

[879] Challaye F. Le Syndicalisme Révolutionnaire. P. 125.

4.3.3. The Black Flag as Symbol of the Crowd: An Appeal to Revolt and Avant-Garde Modernism

In a late 2001 version of the last print belonging to the collection "Long Live October!" the initials "FAI" ("Iberian Anarchist Federation") were introduced into the black flag (ill. 280). In this version, a small fold pointing out the movement and direction of the flag is noticeable. A black, red or black-and-red flag[880] traditionally accompanies the anarchist crowd at the turn of the 20th century. The flag, following E. Canetti, alludes to the wind ("*Flags* are wind made visible")[881]. Just as fire, wind is a symbol of the mass. The wind has a "voice" and a "direction" and, at the same time, it represents a unifying force: "One feels entirely contained in wind, it gathers everything to itself and, in a storm, everything that it seizes is driven along together"[882]. The black flag indicates the direction, convulsions, and demands of the crowds. It is mandatory to remember S. Faure's words about the fact that for anarchists the flag is not a symbol before which they devoutly bow, but "a piece of rag that unites all comrades during a walk or demonstration"[883]. Moreover, the anarchist flag is important as symbol of anarchist ideas, but not as a cult object. "On the ruins of obsolete religions, on the dung heaps of old faiths, a much more tenacious and dangerous, new faith in the Fatherland, a bloody and vile Flag religion has flourished"[884], writes a certain Luc in his text "The Flag Religion" for the issue of *Le Libertaire* of August 10-17, 1901.

An anonymous illustration reproduced on the cover for the May 1, 1927 issue of *Freie Jugend* depicts the image of the flag as a cohesive and guiding element of the crowds (ill. 281). This flag, located in the foreground (in the avant-garde), is the only element that stands out from the mass. In 1920, A. Daenens published a linocut in the issue of May 1 of *Haro!*, in which flags and posters occupy a primary place, being the visible face of the black crowd (ill. 282). The spearheads threaten a terrified monarch.

---

[880] On the anarchist flag, see Martynov M. Yu. Radical Black. P. 41-55. See also Philippe B. L'iconographie révolutionnaire en mutation // Cultures & Conflits. 2013. Vol. 91, No. 92. P. 31-44. Also, at anarchist demonstrations in Chile and Argentina in the early 20th century, a red flag appears. See Suriano J. Anarchist Rites and Symbols // Paradoxes of Utopia. P. 201-216. Since 1931, the black-and-red flag was popularized by Spanish anarcho-syndicalism, see: Chueca M., Davranche G. Histoire: sur les origines du drapeau rouge et noir [Electronic source] // Union Communiste Libertaire. 2007. Available at: https://www.unioncommunistelibertaire.org/Histoire-sur-les-origines-du-drapeau-rouge-et-noir#nb1 (Accessed: 05.11.2021).

[881] Canetti E. Crowds and Power. P. 115.

[882] Ibid. P. 115.

[883] Faure S. Drapeau // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. P. 1883.

[884] Luc. La religion du drapeau // Le Libertaire. 1901. Vol. 7, No. 77. P. 6.

On the one hand, the flag calls for direct action, inflames the passions. Like the gesture of hands raised to the sky, the flag acts as an appeal to revolt. This is evidenced by an illustration published in *Junge Anarchisten* in 1924, in which a black flag held up by an upraised hand embodies the vanguard of the crowd (ill. 283) (the vanguard of the crowd are the anarchists, as stated in *Le Libertaire*). "Young people, unfurl the banner of struggle and freedom!", we read in the caption of this graphic. The image of the skull and the slogans ("Death or Freedom", "With the oppressed against the oppressors – always!", "Death to Soviet deputies")[885] of the black flag belonging to the "Black Guard" (1917-1918), led by N. I. Makhno, provoked "fear" among the oppressors[886].

On the other hand, the flag has the ability to unite the masses dispersed as a result of repressive actions. While a flag is flying, there will be a meeting place, small groups (vanguard) will survive and gradually will restore their former scale. These small avant-garde groups are depicted by H. Fritzsche in two woodcuts published in the May, 1931 issues of *Junge Anarchisten* (ill. 284) (ill. 285). The compositional solution of both graphics largely coincides. The artist divides composition into two parts. In the lower part – a small group of workers with haggard faces. In the upper part – flags, which include slogans characteristic of the anarcho-syndicalist direction: "Direct Action" ("Direkte Aktion") and "The Fight Against Capitalism / Fascism is a Threat of War" ("Kampf gegen Kapitalismus / Faschismus kriegsgefahr"). Despite the fact that both parts of the composition differ from each other, they are harmoniously interconnected: a worker holds a banner, which in turn integrates him and his comrades as a single unity.

Nevertheless, the flag can appear alone, it can include slogans or do not include any verbal component. A separate flag, a flag without hands and crowds, enhances its function as a crowd symbol. An example of this is the April 1914 issue of *Mother Earth*, dedicated to the problem of unemployment. The cover reproduced the image of a black flag with the word "Hunger" (ill. 286). This "black flag of famine and destruction" and its "terrible cry of Revolution" embody, according to A. Berkman, the mass demonstrations of May of the same year[887]. In 1920, a linocut by the artist Agathe Loewe was published in *Freie Jugend* (ill. 287). It is a black flag placed over a shining sun, which optimistic and militant

---

[885] "Black Flag" was also the name of an anarchist terrorist organization operating in the Russian Empire, as well as the name of one of its newspapers published in December 1905 in Geneva.

[886] Veller M. I. Makhno. Moscow: ACT Publishing House, 2007. P. 76. There are different, sometimes contradictory versions regarding the flags that accompanied the anarchist struggle in Ukraine, see: Flags of the Civil War in Ukraine. The army of N. Makhno. URL: http://www.vexillographia.ru/ukraine/civilwar.htm (Accessed: 01.12.2021).

[887] On March 21, 1914, a demonstration led by the "Conference of the Unemployed", supported by anarchists and ignored by the socialist parties and the IWW, took place. The demonstration began in Union Square and ended at the "headquarters of the Francisco Ferrer Association", where food, tobacco, cigarettes, and overnight accommodation were provided to the unemployed. Berkman A. The Movement of the Unemployed // Mother Earth. 1914. Vol. 9, No. 2. P. 38-39.

narrative is emphasized by the caption "Youth" ("Jugend"). Such black rectangle superimposed over the sun reminds of the origin of the paradigmatic work of Suprematism, namely the "Black Square" (1915) by K. S. Malevich[888] (ill. 288). It is no coincidence that the "Black Square" is considered as the "embodiment" of the anarchist flag, about which K. S. Malevich himself wrote in his text "Toward a New Edge", published in 1918 in the newspaper *Anarkhiia*[889]. Following O. Burenina-Petrova, the turn to non-objective art and the criticism of state power, inherent in the "Black Square", provide anarchism not only with a "pictorial paradigm" based on "the possibility of endless searches for freedom in art", but also with "a graphic model of an anarchist non-hierarchical (equilateral) society, beyond the control of centrism, centralization vs. statehood"[890]. The black flag evokes in the socio-political sphere the same thing that K. S. Malevich's "Black Square" evokes in the artistic and cultural spheres. Both of them represent a radicalized antagonistic impulse aimed at the destruction of traditional social and aesthetic models. Both embody the beginning of a revolutionary, renewing project; but, above all, they embody the avant-garde, which is in search of its crowd.

4.3.4. Images of the Giant: The Crowd as an Allegory and a Medium of Saving Cataclysm

The anarchist flag finds not only its crowd, but also its embodiment in the figure of the giant. Analogously to the image of the anarchist in light of ancient Greek mythology, in the revolutionary crowd, especially since 1917-1918, titanic figures of real colossi were depicted as representations of the "masses of workers", and "the new forces of society – political parties" [891]. As noted by E. A. Bobrinskaya, the image of the "leader" occupies a primary place in this mythology as it constitutes "one allegory of the multitudes"[892], conceived as a giant figure standing out from the mass. In a 1936 postcard the personification of the anarchist organization "International Workers' Association" ("IWA") introduces us with the representation of the image of the "leader". In this poster, printed in Sweden by a group of German anti-fascist in exile ("DAS": "Die Deutschen Anarchosyndikalisten"), the flag of the

[888] "The motif of the black square first appeared during the joint work of Malevich with Matyushin and Kruchenykh on the production of the opera "Victory over the Sun", performed in 1913. According to the plot of the opera, the Russians conquer the sun thanks to the black square. The conquest of the sun by the square symbolizes the overcoming of closed totalitarian structures: spontaneous anarchist creativity overcomes passive nature and breaks into the future". Burenina-Petrova O. D. Anarchism and the Art of the Avant-Garde. P. 79.

[889] Ibid. P. 80.

[890] Ibid. P. 80-81.

[891] Bobrinskaya E. A. Crowd: Ornament and Rhythm // The Soul of the Crowd. P. 262.

[892] Ibid.

"IWA" is personified by the giant figure of a worker fighting fascism, clergy, bourgeoisie, and army (ill. 289). The giant heads the advancement of all the other flags of such anarcho-syndicalist organizations as: "Free Workers' Union of Germany" ("FAUD"), "Iberian Anarchist Federation" ("FAI"), "Argentine Regional Workers' Federation" ("FORA"), Syndikalisterna ("SAC"), "General Confederation of Revolutionary Trade Unions" ("CGTSR"), and such socialist organizations as the "Workers' General Union" ("UGT"), the "Industrial Workers of the World" ("IWW"), and others. This poster, made by a certain "Romano", resembles the image of the "dark crowd" and "mass-lava" and, at the same time, recreates the image of fire as a crowd symbol (E. Canetti). The monumental "human" flag ("IWA") appears in the form of a flame, the initial spark of which is ignited by the personification of the "FAUD" flag. All the tension is concentrated in this action, thanks to which the crowd takes shape. The energy radiated by this "crowd-fire" is similar to the rays radiated by the sun.

The dynamic compositional solution of this "giant-flag" contrasts with the static composition of another giant in the context of anarcho-syndicalism. In 1924, an illustration by Rolf Tillman was published in *Freie Jugend* (ill. 290). In it, the protagonist is a colossus with his arms raised, breaking a rifle. A bright sun shines behind him, at his feet a huge flame glows on top of a mausoleum[893], around which a crowd with black flags gathers. His pose is static, he is not a giant emerging from the mass and leading it towards the future; on the contrary, the crowd is moving towards his colossal presence. It seems that this is a statue, a new Colossus of Rhodes dedicated to the triumph of antimilitarism. A monument to the future anarchist society. The representation of "giant-statues" in utopian societies are not alien to the anarchist literature of the early 20th century. In the utopia-poem "The Land of Anarchy" (1917-19), the Gordiny Brothers narrate the arrival of five visitors ("I", "Worker", "Woman", "Oppressed Nation", and "Youth") in an anarchist land consisting of five mountains: "Equality", "Brotherhood", "Love", "Freedom", and "Creativity"[894]. In each of them "a great, tall statue is erected", whose aspects, poses, and attributes differ depending on the meanings that should be presented in the form of an allegory. The Gordiny brothers describe the statue of the fourth mountain in this way:

"It is created from the rock of rebellion. The statue represents the great self. Someone in a light in a dazzling light vestment. His vestments are transparent, so he is completely naked. He has a wreath on his head, a wreath of daring. His eyes, blue-blue, look into the distance, as if searching. In his hand he has a white dove that flies away and arrives. At his feet lies a black lion that licks his feet. A serpent

[893] This mausoleum not only resembles the "Pantheon of the Social Revolution" by A. Wolff, but also looks like a reinterpretation of the Mausoleum of Halicarnassus.

[894] Gordiny Brothers. The Land of Anarchy (Utopia-Poem) // Gordiny Brothers. Anarchy in Dreams. P. 33.

is writhing around his legs, at which he shoots an arrow from the bow of thought. The snake curls, hisses, and freezes in convulsions"[895].

Just like the attributes and symbols of the allegorical statue of the fourth mountain dedicated to "Freedom", R. Tillman's "giant-statue" has its own iconography, which in turn enables its interpretation as an allegory. The most important attribute is the broken rifle, a symbol of antimilitarism and pacifism, that became popular in the early 20th century. This gesture (the hands breaking a rifle) is also identified in the graphics of E. Liodel and F. Masereel. The latter was a well-known pacifist. Moreover, this symbol is included in the July 1926 issue of *Junge Anarchisten*, in which it is sold as an emblem for financing publishing activities (ill. 291). With regard to "stone statues" in the context of the anarchist worldview, stands out the article "The Giant Awakens", published in *A Plebe*'s issue of October 7, 1917. In it, a "sleeping stone" figures as a metaphor for the giant as the embodiment of the uprising of the people[896].

In addition to the dynamic giant who embodies and heads the revolutionary crowd, and to the static giant who acts as antimilitarist allegory in the anarchist society of the future, we find another giant who combines elements of the two previous ones. In the issue of *La Protesta* dated August 9, 1929, an illustration by F. Sagristà is published (ill. 292). In it, the artist depicts a hypothetical clash between the Red Army and the peasant partisan detachment of N. I. Makhno, led by a black flag. Behind the anarchist crowd stands a giant figure whose appearance resembles the archetype of the Huns, which roots go back to the perception of that Asian people as conceived by the "civilized" historians from that period: "large head", "deep-seated eyes", "broad shoulders", "thickset necks", "a few hairs in place of a beard", "square body of nervous strength", and others features that recreate the *terrible* and *wild* appearance of the people who challenged the Roman Empire[897]. Such a "giant-Attila", who holds the "sword of Mars" and broken chains, refers to a certain narrative based on the clash between the "civilization" of the "Bolshevik empire" and the "barbaric", peripheral world of N. I. Makhno's anarchist society, which resisted the invasions not only of Soviet power, but also of German imperialism and the White Army. Makhno, the "father", leader of the "Makhnovshchina", would embody the figure of Atilla ("The Scourge of God"). In his attempt to mystify the anarchist peasant masses in Ukraine of the early 20th century, F. Sagristà imagines them as heirs of the struggle of the Huns masses with the Roman Empire.

Moreover, we face an antimilitarist illustration. In addition to the duality between civilization and barbarism, the duality between "militarism" and "guerilla warfare" should be noted. The illustration is accompanied by the following text: "To this day, despite the fact that there is no trace of the peasant uprising led by Comrade Nestor Makhno, the only force hostile to Bolshevik statehood, militarism, and

---

[895] Ibid. P. 34-35.

[896] Gigante acordado! // A Plebe. 1917. Vol. 1, No. 16. P. 2.

[897] Webb R. Attila: King of the Huns. New York: Franklin Watts. Inc., 1965. P. 4-6.

capitalism is located in rural areas, in the peasant population. But a regular army, which inevitably generates a dictatorship, does not arise from the countryside, on the contrary, guerrilla warfare arises, as well as the autonomy of efforts and the convergence of results and will... Militarism is an irreconcilable opponent of revolution; guerrilla warfare can be a revolutionary incentive"[898]. F. Sagristà portrays a sort of historical titan – incarnation of the "invisible crowd"[899], which comes from the past to push forward the anarchist crowd through the streets of Petrograd. The image of the giant is the "soul of the crowd".

The image of the "giant-crowd" also alludes to the idea of total destruction and the coming of the Doomsday. The illustration for *La Tramontana*'s headline introduces us to the giant as an image of natural disaster (ill. 293). The "tramontana" itself is a meteorological phenomenon characteristic of the Catalan region, which consists of cold and stormy winds, the speed of which reaches 200 km/h. For the Catalan anarchists of the late 19th century, tramontana was a purifying wind: "It takes a lot of tramontanadas in order to purify all the foci of filth!"[900], we read in the foundational issue of February 16, 1881. In the graphic, the tramontana (the periodical itself) is personified by a giant (see chapter 3) blowing with terrible force over the enemies of the people. Such an energetic blow of wind (a real mass of wind) not only blows away the military, the priest, the capitalist, and the ruler, but also destroys a tree, a church, and a classical column. Analogously to the image of the "crowd-volcano", the tramontana is hyperbolized as a natural disaster.

In his anarchist utopia "L'humanisphère" J. Déjacque describes an apocalyptic panorama as result of the awakening of the masses using the example of the "giant-Humanity" ("géant Humanité", which refers to the already mentioned image of the giant in *A Plebe*). From his mouth emerges a destructive mass, this time consisting not of wind, but of fire: "The titan convulsively clenched its fists, gnashed its teeth, opened its mouth, and an eruption of torches and pitchforks, of stones and scythes flowed out over the lands of the seigneurs; and château-forts collapsed and chatelaines loaded with crimes ground under the debris. The wildfire that lowly vassals had kindled, which enlightened/illuminated for an instant the somber feudal period, was extinguished in their own blood"[901]. The destructive and purifying blow of the "giant-Humanity" inevitably resembles Lydia Gibson's illustrations (1891-1964) for *The Blast*'s headline. The artist made two woodcuts (ill. 294 and 295), depicting a sort of chemical explosion that increases its potency when unfolding against a black background. It is noted a certain stylization of violence. In the center, the word THE BLAST flows like a chain reaction, superimposing its straight and sharp forms over an organic and stylized whirlpool of

[898] El dibujo de Sagristà // La Protesta: supl. sem. 1926. Vol. 5, No. 235. P. 8.

[899] Canetti E. Crowds and Power. P. 40-48.

[900] Ja hi som // La Tramontana. 1881. Vol. 1, No. 1. P. 1.

[901] Déjacque J. L'humanisphère. P. 51.

lines. Both the word THE BLAST and the explosion move in crescendo to the upper right corner as a chemical reaction, materializing as an ambiguous ethereal mass – at the same time smooth and energetic. The second version gives a feeling of "sculptural congruence" with the first version, since it seems to be the reverse part. There is also a third version, possibly created by R. Minor, in which the chemical explosion is replaced by a gust of wind (ill. 296).

Wind, fire, lava, explosion as images of the revolutionary crowd acquire a purifying, renewing character. This apocalyptic picture coincides with G. Sorel's "catastrophic myth"[902] widely spread in the ideological and artistic panorama of the turn of 20th century, including not only anarchism, but also Italian and Russian futurism[903]. Catastrophe is a means of destruction and regeneration; it purifies like the cry-eruption of the "giant-Humanity". It is the direct action of the crowds (strikes) that demonstrates the possibility of a "final catastrophe"[904] and, at the same time, "engenders the notion of the catastrophic revolution"[905]. P. A. Kropotkin, the most scientific and rational of the anarchists, also touches on the idea of a saving cataclysm, discussing "the need for a grandiose, unstoppable revolution" capable of leading humanity to a "phase of deep renewal":

"There are periods in human existence when the inevitability of *a great upheaval, of a cataclysm that shakes society to its very roots*, imposes itself on every area of our relationships. At such epochs, all men of good will begin to realise that things cannot go on as they are; that we need me great events that roughly break the thread of history, shake humanity out of the ruts in which it is stuck, and propel it towards new ways, towards the unknown, towards the search for the ideal" […]

Honest men of all classes call down me tempest, so that *it can burn up with its breath of flame the pestilence that afflicts us*, blow away the miasmas that stifle us, and sweep up in its furious progress all that debris of the past which weighs down on us, stifles us, deprives us of air and light, so that in the end it can give us a whole new atmosphere' instinct with life, with youth, with honesty […]

The plague is already on our doorsteps; we must destroy its causes, and even if we have *to proceed by fire and iron*, we must not hesitate. It is a question of the *salvation of humanity*[906], writes Russian anarchist.

This conception of cataclysm was repeated in the January 1, 1916 issue of *Revolt*, the cover of which was designed by North American modernist artist Ben Benn (ill. 297)[907]. The illustration depicts

---

[902] Canetti E. Crowds and Power. P. 177.

[903] See Bobrinskaya E. A. The Beauty and the Necessity of Violence // The Soul of the Crowd.

[904] Sorel G. Reflections on Violence. P. 136.

[905] Ibid. P. 73.

[906] Kropotkin P. A. The Necessity of Revolution // Words of a Rebel / tr. from French and foreword by D. I. Rublev. Moscow: Book House "Librokom", 2010. P. 9-13. My italics.

[907] Havel H. Evoë // Revolt. 1916. Vol. 1, No. 7. See also Antliff A. Anarchist Modernism.

an explosive mass devoid of figurative features for the sake of an energetic and expansive drawing. The visual formula, that is, the combination of curves and straight lines, white and black zones, encourages the predominance of an abstract space, which in turn constitutes a metaphor for the purification of the plastic form itself[908]. In this explosive formula, arises a destructive energy that will become a vital and creative force existing for the sake of social revival. In the same issue, the editor H. Havel published his text "EVOË", which embodies the following "archaic" desire: "Glory be to Thee-New Year. Born amidst destruction, destiny chose Thee to crown the work of demolition. *Thou art the herald of a greater cataclysm, the stormy petrel of the approaching Social Revolution*"[909]. The artist draws, imagines, and projects an anarchist cataclysm, after which the redemption of the masses and the individual will take place[910]. B. Benn's representation of cataclysm resembles the cover (ill. 298), devoted to the theme of the apocalypse, of the second edition of A. E. Kruchenykh's futuristic book "Vzorval" (1913, the title is a neologism for explosion[911]), designed by O. V. Rozanova, a member of the Moscow anarchism movement[912]. Her representation of urban cataclysm not only sheds light on the iconography of violence in artistic and political radical publications, but also, as E. A. Bobrinskaya asserts, on the motive of the apocalypse in connection with the "mythologeme of renewal through catastrophe"[913].

4.4. Destruction and Sacrifice: The Iconography and Stylistics of the Image of the Barricade

The barricade is another formula of anarchist violence. The barricade is ephemeral, sudden and, nevertheless, demonstrates the destructive capacity of the crowd, especially of the working masses at the turn of the 20th century. The barricade appeared in France in the 16th century, but it was in the 19th century that its formation as an image inseparable from social uprisings was set in motion. In the first half of the 19th century, socio-political circumstances in Paris led to the emergence of the barricade in its modern sense[914], the iconographic features of which were recorded by art historian Armand Dayot in

[908] In this regard, Ben Benn wrote about his creative process as "a process of "editing" until "all the unessentials have been eliminated"". Cited in Antliff A. Anarchist Modernism. P. 118-119.

[909] Havel H. Evoë // Revolt. P. 1. My italics.

[910] In fact, the Messianic projection of the Czech anarchist H. Havel also includes the artist as "a true herald of the coming reconstruction; moreover, he is a prophet of the future social order". Ibid.

[911] Gurianova N. The Aesthetics of Anarchy.

[912] Ibid.

[913] Bobrinskaya E. A. The Beauty and the Necessity of Violence // The Soul of the Crowd. P. 162.

[914] Traugott M. Les barricades dans les insurrections parisiennes : rôles sociaux et modes de fonctionnement // La barricade [Electronic source] / ed. et dir. A. Corbin, J.-M. Mayeur. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997. n.p. Available at: https://books.openedition.org/psorbonne/1169 (Accessed: 20.12.2021).

the collection "Revolutionary Days, 1830-1848", consisting of 53 reproductions of paintings and engravings[915]. The iconography of the barricade was also developed on the basis of 17 photographs by different authors included in the album "The Paris Commune Through the Eyes of an Honest Eyewitness: Photography"[916]. The barricade is a symbol par excellence of rebellion as resistance and self-sacrifice. It brings together collective actions and individual heroism; it reconciles the bourgeois and the man of the people, the striker, the citizen, and the soldier. In it converge strategy and spontaneity, public (street) and private (home) spaces, order and disorder, vitality, agony and death, silence, vanity, smells, bodies and their gestures. In the 19th century, Dresden, Brussels, Lyon, and Paris (the "myth of Paris of the barricades"[917]), and in the early 20th century, Barcelona, Petrograd, Berlin, and Madrid, are the places where the mythology of the barricade flourishes most intensively, as stated by E. Hazan[918].

In the anarchist context of the turn of the 20th, several periodicals from Uruguay, Brazil, and Italy are named after the "barricade", among which *Na barricada* (1915-1916) and *La Barricata* (1912-1913). The latest periodical was illustrated by C. Carrà. Moreover, in France we find two more periodicals (of a non-purely anarchist trend) with the same name: "La Barricade". One of them was published in 1898, and the other between 1910 and 1913. It is important to note that, since 1911, the Spanish anarcho-syndicalist organization "National Confederation of Labor" ("CNT") adopted the song "To the Barricades"[919] ("A las barricadas") as its most iconic anthem, the words of which call for direct action, self-sacrifice, and heroic resistance. In the "Anarchist Encyclopedia", Aristide Lapeyre defines the barricade as "a type of fortification built of all materials that can be useful in resistance: barrels, baskets, bags filled with earth, trees, furniture, etc. Barricades are improvised fortifications that are used in street battles"[920]. The chronology of the development of the barricade, proposed by A. Lapeyre, concludes in the Paris Commune (1871).

Although the barricade occupied an increasingly marginal place at the end of the 19th century after the fall of the Paris Commune and the onset of Haussmann urban project[921], from the beginning of

---

[915] See Pauquet A. Les représentations de la barricade dans l'iconographie de 1830 à 1848 // La barricade.

[916] Reverchon Cl., Gaudin P. Une image renversée : les photographies des barricades de la Commune // La barricade. Parag. 7.

[917] Huchon M. Petite histoire du mot barricade // La barricade. Parag. 33.

[918] See Hazan E. A History of the Barricade. London: Verso, 2015. See also Traugott M. The Insurgent Barricade. Berkeley: University of California Press, 2010.

[919] This hymn was written in Warsaw in 1884 by the poet Wacław Święcicki during Russian military incursion. The anthem came to Spain through German anarcho-syndicalists. Ossa Martínez M.A. La Música en la Guerra Civil Española. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2009. P. 317.

[920] Lapeyre A. Barricade // L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV. P. 614.

[921] Hazan E. A History of the Barricade.

the 20th century the symbol of the barricade was restored in the context of the workers' strike in Limoges (France) in 1905. A total of 21 barricades were built in this city.[922] This event was documented by the artists J.-F. Grandjouan and B. Naudin in a series of 15 lithographs for *L'Assiette au beurre*'s issue of May 6, 1905. Two graphics by B. Naudin, devoted to the image of the barricade, stand out (ill. 299 and 300). In both compositions, the barricade constitutes not so much a barrier, but a theatrical stage[923] in which the opposites (the working mass and the mass of soldiers) are clearly separated, indicating the influence of the iconography of the barricade of the 1830s. In each case, the workers occupy the upper part of the composition as alluding to the physical and moral superiority of the insurgent crowd of workers over the opposite side – the military. That compositional and spatial solution not only endows the strikers with an aura of heroism, but also describes the barricade as an antimilitarist symbol. From this it is clear that such stereotypes are closely connected with the interpretation of the image of the barricade of the early 19th century.

In the first lithograph (ill. 299) the same materials peculiar to the iconography of the "Revolutionary Days, 1830-1848"[924] are identified: "cobblestones", "barrels", and "piles of boards and beams", which make up a common structure, to which various organic and inorganic materials are added ("doors, tiles, straw bales, somewhere an overturned guardhouse, whole or felled trees, mattresses... dead horses")[925]. The result of this amalgam are authentic fortress-mountains of amorphous appearance (ill. 300). As noted by A. Pauquet, such revolutionary symbols as flags were widely included in the representation of the barricade at the beginning of the 19th century[926]. The black and red flags are also depicted in *L'Assiette au beurre*'s illustrations. In addition, the already mentioned moral meaning of B. Naudin's graphic is also associated with the iconography of 1848. During this period, the barricade for the first time expresses a "character of moral education and political pedagogy"[927], becoming a space of reconciliation between social classes (between the bourgeois and the worker), between the striker and the military.

The interpretation of the image of the barricade as a space of reconciliation, cooperation, and fraternity between the opposing sides is the theme of an illustration by J.-F. Grandjouan. In the September 1908 issue of *La Voix du Peuple*, devoted to antimilitarist propaganda and intended for

---

[922] Grandcoing Ph. Les barricades du printemps 1905 à Limoges : la mémoire de la grève // La barricade.

[923] Clark T. J. The Picture of the Barricade // The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851. Berkely: University of California Press, 1999. P. 16.

[924] Dayot A. Journées Révolutionnaires 1830-1848 : D'après des Peintures, Gravures, Sculptures, Dessins, Médailles, Objets..., du Temps. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, s.d.

[925] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 7-8.

[926] Ibid. Parag. 8.

[927] Ibid. Parag. 13.

soldiers, the artist depicts a barricade consisting of wooden planks that divide the composition into two parts (ill. 301). On the one hand – a crowd of workers clothed in white; and on the other – a crowd of soldiers dressed in black. Between the two crowds stands out a gigantic and obese figure, which is the embodiment of capital, who sits on a throne and points a gun at the workers. However, the most important moment of this graphic is the handshake between a striker worker and a soldier. In the caption of the illustration, the author himself writes: "The soldier's choice! ... On one side of the barricade – the exploited ... on the other – the exploiters". If in the iconography of the barricade of 1830 a tendency to represent hand-to-hand combat is identified, then the iconography of February 1848 "exaggerates the compassion, generosity, and even humanity on both sides of the barricade"[928]. According to E. Hazan, in order to prevent the uprising of soldiers, since 1848 a new strategy was proposed: "one should avoid dividing one's troops into small units more susceptible to the eloquence of barricades than large masses based on anonymity"[929].

In this atmosphere of brotherhood and cooperation, the representation of the image of the woman was ambiguous. Despite the fact that women occupied a primary place in the revolts of 1830, 1848 and 1871 in France, their participation in the barricades is often presented as a "myth"[930] through the introduction of allegorical figures ("Liberty leading the People" (1830) by E. Delacroix). In contrast to A. Pauquet, who describes the role of women on the barricades of 1830 as "assistants of the revolt"[931], A. Duprat introduces us to four female roles: "spectators", "victims", "mourners", and "fighters"[932]. The latter role can be found in anarchist graphics. Although in B. Naudin's image of the barricade we see two women fighting shoulder to shoulder with men, the image of the woman as a "fighter" is restored in the Spanish context. This is evidenced by a 1937 poster, which was also reproduced in the form of a postcard (ill. 302). Its author, Tony Vidal, depicts the female fighter on a symbolic barricade consisting of the initials "CNT-FAI" as well as of a red and black flag. Of the 13 fighters, 5 of them are women.

Along the same lines, it should be mentioned one of the graphic sheets of the collection "Long Live October!" by H. Gómez. The artist draws a barricade consisting of three women and four men fighting with the civil guard: "They defend the land, their bread, and their freedom", we read in the caption of the graphic (ill. 303). In the foreground, the corpses of a woman and a man stand out. The visual narrative alludes to the possibility of gender equality in the context of barricades. Also in Spain, it is impossible not to recall the graphic "They Will not Pass!" ("¡No pasarán!") by J. L. Rey Vila (ill.

[928] Ibid. Parag. 30.

[929] Hazan E. A History of the Barricade.

[930] Dalotel A. La barricade des femmes // La barricade. Parag. 59.

[931] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 22.

[932] Duprat A. Des femmes sur les barricades de juillet 1830 : Histoire d'un imaginaire social // La barricade. Parag. 10-12.

304), in which a woman with a rifle boldly and proudly defends her position on the barricade. Our last example belongs to the visual culture of the Spanish anarcho-feminist organization "Free Women" (ill. 305), which implements within the framework of the Spanish Civil War the "myth of the barricade of women", described by A. Dalotel. In these relatively intimate spaces (both H. Gómez and B. Lobo represent the barricade from the inside, involving the viewer in the image space), the woman as an allegory gives way to the woman as a fighter, rehabilitating one of the many roles she played in the symbolic space of the barricade.

The iconography of an illustration by Auguste Roubille for the January 21, 1905 issue of *L'Assiette au beurre* has its roots in the iconography of the barricade of the early 19th in France (ill. 306). In it, the artist draws a worker with a strong physique (a reminiscence of the "Apache" figure, see chapter 3), holding a hammer. The hero is dressed in a black jumpsuit, the sleeves of his shirt are rolled up. Behind him we see two struggling workers and the corpse of a third. The barricade consists of paving stones. Two points should be highlighted. Firstly, the hero's attire corresponds to the representation of the "man of the people" of 1830: "The sleeves are rolled up, the arms are bare, sometimes in a jumpsuit"[933]. Secondly, the hammer along with the pikes (also in B. Naudin's lithograph) was one of the characteristic weapons used by the strikers[934]. In addition, there is a distinctive compositional strategy for presenting the main character, based on a low-angle shot. This visual strategy engenders a sense of "heroism", which in turn is the most outstanding "aesthetic law"[935] of the barricade, since it allows the individual-hero to embody the crowd and its passions. In A. Roubille's illustration, we encounter a theatrical scenario in which the imposing figure of a striker poses on top of a barricade, embodying the soul of the barricade between resistance and self-sacrifice. The individual detaches from the mass ("derrière-garde") and situates itself in the avant-garde.

The barricade as an avant-garde is not an exceptional phenomenon of the 20th century. In 1848, Ch. Baudelaire, Jules Champfleury, and Charles Toubin published the newspaper *Salut Public*. The headline of this publication was illustrated with the image of the barricade. Although its authorship has not been clarified, Antoine Fauchery and Rodolphe Braedin are often mentioned as the authors who made this graphic after a preliminary drawing by Gustave Courbet (ill. 307)[936]. Following F. Desbuissons' elucidation, G. Courbet does not so much depict the barricade, but rather "the artist in the avant-garde, the avant-garde artist"[937]. The barricade as a prefiguration of the political and artistic avant-

[933] Pauquet A. Les représentations de la barricade // La barricade. Parag. 18.

[934] Ibid. Parag. 20.

[935] Ibid. Parag. 35.

[936] Desbuissons F. Gustave Courbet et le frontispice du n° 2 du Salut Public // La barricade. Parag. 7.

[937] Ibid. Parag. 11.

garde acquires a clearer expression in the context of the relationship between anarchism and futurism. Indeed, one of the brightest moments of the relationship between anarchism and Italian futurism is the collaboration of the artist C. Carrà in the anarchist periodical *La Barricata*, published by the "Organ of the Libertarian Circle of Social Research" in Parma.

In the first issue of May 1, 1912 of this periodical, the editors regret the absence, due to "an unforeseen and painful inconvenience", of an illustration for the headline devoted to the image of the barricade. Its author was C. Carrà. However, the editors included a text entitled "Our headline", in which a certain "RP" writes not only about the headline's graphic (ill. 308, which will appear only in the second and third issues), but also about the "brave futuristic painter from Alexandria"[938]. With regard to C. Carrà, the author mentions some of his works, among them "The Anarchist Funerals" (he means "The Funeral of the Anarchist Galli", 1911), and glorifies the "the red gaze of the multitude, the storm that expresses the mood of the heroes, the processions of the people who disperse"[939]. This painting provides an insight into the headline's motif, which is described as 1) a "spasmodic, huge, colossal, catastrophic scene", a "twisting hellish chaos", and 2) a "grand whirlwind of household possessions (shutters, doors, bars) united in a titanic effort of resistance"[940]. In this energetic composition, the "ship of the ideal", embodied by a triangular figure in the form of a black cone, breaks into the catastrophe, into a barricade consisting of a mass of bodies, objects, and intersecting lines. The ship breaks into "an atmosphere of rebellion and power", with the goal of sailing "to the distant goals of victory!"[941].

The barricade constitutes an image of futuristic sacrifice and positive failure. The editor of *La Barricata*, Leda Rafanelli, considers that, like sand castles destroyed by the sea, the barricade will inevitably be "destroyed, overcome, overflowed" and, at the same time, it will be a place for the avant-garde, especially for the anarchist avant-garde, composed of "a few people against all the crowds", as well as of several people with the "sublime consciousness to die for *nothing*"[942], that is to say, to die not for the sake of rewards, but for the sake of the future. The barricade is a space of resistance against the oppressive forces, in which anarchist ideals are embodied in the formula of destruction: "at all times, even in the promised future, it is necessary to destroy"[943]. The barricade is an image of resistance and destruction, as well as a key space for the formation of the anarchist ideal, which, according to the anarchist L. Rafanelli, is based on "strength and joy"[944]. In this sense, the image of the barricade

[938] RP. La Nostra Testata // La Barricata. 1912. Vol. 1, No. 1. P. 2.

[939] Ibid.

[940] Ibid.

[941] Ibid.

[942] Rafanelli L. La Barricata // La Barricata. 1912. Vol. 1, No. 1. P. 1.

[943] Ibid. P. 2

[944] Ibid.

resembles a carnival motif: dynamism, aggression, noise, ecstasy, and joy are components of the barricade. In addition, the multitude, the mass, the storm, the spasm, the catastrophe, and the vortex are engendered and developed inside the barricade, contributing to the relationship of politics and aesthetics, anarchists and futurist artists. The above elucidates the iconoclastic potential of the barricade as an image of destruction and resistance.

The iconoclastic potential of the barricade recalls the events of March 1849, when M. A. Bakunin arrived in Dresden, a city where barricades began to be erected on May 3 as part of a bourgeois uprising supported by the proletariat against the crown. The interest of the Russian anarchist in these events arises after his meeting with his friend Richard Wagner, with whom he arrives at the barracks of the provisional government and participates as an adviser, inciting an armed struggle. The Saxon troops were joined by Prussian troops to suppress the uprising. In this scenario, M. A. Bakunin suggested hanging on barricades the "Sistine Madonna" by Raphael and other masterpieces from the Royal Gallery, because the Prussians would not be able to shoot at a work that is the pinnacle of Western culture, the heir of classical antiquity[945]. Although, as historian E. Carr warns, this anecdote is more connected with fantasy than with reality, the iconoclastic impulse attributed to M. A. Bakunin resembles the destructive impulse of the barricade as an avant-garde. To paraphrase the "First Manifesto of Futurism" (1909) by F. Marinetti, the burning barricade that promises to engulf the city is more beautiful than the Sistine Madonna[946]. Probably M. A. Bakunin would agree with this statement.

When creating the illustration for *La Barricata*'s headline, C. Carrà employed a series of visual strategies inherent in his previous creative works ("Jolts of a Cab" and "The Funeral of the Anarchist Galli", 1911), which we can also identify in U. Boccioni ("States of Mind" and "The Strengths of a Street", 1911), L. Russolo ("Revolt", 1911), and Gino Severini ("The Dance of the Pan Pan at the Monico", 1911). Similar visual formulas are discussed by C. Carrà in his futuristic manifesto of August 11, 1913, quoted above. The fusion of these formulas on the pictorial surface gives way to "the element of sound, the element of hearing, and the element of smell", which are different expressions of vibration and dynamism. The barricade, where the smell of gunpowder and corpses, the sounds of gunshots and screams, as well as the color of blood and the various materials that make up the barricade, is an ideal place where the artist can explore most of the visual strategies of this painting program. In the specific case of the graphic image for *La Barricata*'s headline, printed in black and white, this program is executed using not color, but form: "From the point of view of form: sounds, noises and smells can be

[945] Carr E. H. Michael Bakunin. P. 192.

[946] "… a roaring car that seems to ride on grapeshot is more beautiful than the Victory of Samothrace" ("... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*"). Marinetti F. Manifesto del futurismo (1909) // I manifesti del futurismo / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. P. 6.

concave, convex triangular, ellipsoidal, oblong, conical, spherical, spiral, etc."[947], writes C. Carrà. We can confidently confirm that the illustration for the newspaper *La Barricata* is a work in which converge the most determined searches and finds of the artist. Therefore, its rehabilitation is required in modern historiography about C. Carrà's work and Italian futurism[948].

On the anarchist front during the Spanish Civil War, we also find the image of the barricade represented by means of avant-garde formulas[949]. In 1936, an anonymous author created a photocollage entitled "Los vencedores" ("The Victors") (ill. 309). The artist introduces us to a pyramidal composition, which includes various scenes dedicated to the educational, agricultural, industrial, and military areas, as well as to such themes as motherhood and ruins. Collage itself is an aesthetic equivalent of the barricade, because it destroys the original narratives in order to create new ones; it is able to accumulate different times, spaces, and materials on the surface, leading, in the case of our photocollage, to an optimistic and diverse, heroic and popular narrative. We are in front of an allegory of the barricade. This allegory sheds light on the barricade as a space of transformation, a space in which capitalist vices are replaced by anarchist virtues. Thus, like the "vital crowd", the anarchist barricade is the prefiguration of a just and harmonious society, based not on authority, but on anarchy, leading to linear and vertical progress, reflected in the very compositional solution of the collage. It is impossible not to remember J. Déjacque's "L'humanisphère":

"Consult your memories and you will see that the greatest absence of authority has always produced the greatest amount of harmony. See the people atop their barricades, and say if in these passing moments anarchy, they do not testify, by their conduct, in favor of natural order. Among these men who are there, arms bare and black with powder, there are certainly no lack of ignorant natures, men hardly smoothed by the plane of social education, and capable, in their private life and as heads of families, of many brutalities towards their wives and children. See them, then, in the midst of the public insurrection and in the role of men momentarily free. *Their brutality has been transformed as by magic into sweet courtesy*. Let a woman pass by, and they will have only decent and polite words for her. It is with an entirely fraternal eagerness that they will aid her to pass over the barrier of cobblestones. Those who, on Sunday, on the promenade, would have blushed to bear their child and would have left the entire burden

[947] Carrà C. La pittura dei suoni, rumori, odori (1913). P. 156.

[948] Italian art historian A. Ciampi mentions this painting by C. Carrà, without dwelling on a detailed analysis. Ciampi A. Futuristi e anarchici : quali rapporti?.

[949] See E. A. Bobrinskaya's analysis of the barricade in the creativity of Italian and Russian futurists, as well as of the Dadaists, using the example of the collage. Bobrinskaya E. A. The parody of primordial chaos // The Soul of the Crowd. P. 219-231.

to the mother, would, with a smile of satisfaction on their lips, that in their arms an unknown child to carry it across the barricade. *It is an instantaneous metamorphosis*"[950].

That passionate description coincides with the testimonies about the barricades in Madrid and Barcelona, which, as G. Ranzato mentions, "often served as an excuse to recreate a small community with its own sovereignty"[951]. In this "city within a city" the moral, intellectual, and physical "metamorphosis" of the striker takes place. The barricade is also a space for intellectual and cultural resistance. In a 1936 photograph by J. Sainz de Corella, we see a group of Spanish militiamen belonging to the "NCL" ("CNT") posing at the top of the barricade and reading the newspapers published by this anarcho-syndicalist organization (ill. 310). This "mise-en-scène" emphasizes the barricade as a space of education and transformation of the individual. In his short story "Homage to Catalonia" (1938), the writer George Orwell describes the barricade not only as a ruin in which excrement is commonplace, but also as a "unique and wonderful sight" where men, women, and children demonstrate a "passionate energy" under the sign of collective organizations and mutual aid[952].

4.5. Conclusions

In this chapter, the representation of the concept of violence in the graphics of the anarchist print culture at the turn of the 20th century was considered in light of the images of the crowd and the barricade. The analysis demonstrated that in addition to the image of the bomb as a generally accepted "sign of anarchy", the images of the crowd and the barricade were some of the formulas of anarchist violence based on "creative destruction", which became a means of destruction, regeneration, and salvation, both socially and aesthetically. The crowd, as an instrument of violence and aggression and, at the same time, renewal and salvation, is a revolutionary force inherent in anarchists, especially anarcho-syndicalists, as well as in futurist and expressionist artists, for whom social purification and revival are closely related to the concept of violence and the "catastrophic myth". As proved in this chapter, in anarchist visual culture, the interpretation of the image of the crowd, including the barricade, corresponds to two directions. On the one hand, the crowd embodies the necessity and immanence of an apocalyptic catastrophe. On the other hand, the crowd is the prefiguration of a future harmonious society. Our analysis was divided into two parts.

---

[950] Déjacque J. L'humanisphère. P. 140-141. My italics.

[951] Ranzato G. Barcelone, « ville des barricades ». Fonctions et sens des barricades dans un siècle d'insurrections (1835-1937) // La barricade. Parag. 43.

[952] Orwell G. Homenaje a Cataluña. Santiago: Ediciones Crimental, 2011. P. 95. In this book, the British writer narrates his experience as a fighter of the anarchist front during the Spanish Civil War.

Firstly, we focused on the problem of representing the image of the crowd as metaphor and symbol. On the one hand, the comparison and correlation between the crowd and volcanic activity was considered, using the metaphors of "mass-lava" and "crowd-volcano". In light of the first metaphor, the destructive and sinister potential of the crowd is expressed and materialized in the form of "dark" or "black masses" – well-known notions for the anarchist literature at the turn of the century (J. Déjacque and M. Weber). Having in count these two notions and a number of graphic images by R. Minor, R. Seewald, P. Eickmeier, as well as the newspaper *Le Père Peinard*, the "mass-lava" metaphor was interpreted as a carrier of explosive, purifying, and liberating force, embodying the uprising of the oppressed against their oppressors. The consideration of the second metaphor, using the example of A. Wolff's work, shed light on the equivalence between avant-garde stylistic interpretation and social purification on the basis of the image of the volcano, which in turn serves as a metaphor for social and aesthetic revival. Therefore, the visual interpretation of the image of the crowd in light of lava and volcano constitutes not only a tool for rebellion and redemption of the suffering of the subordinate masses, but also a field for experimentation with modernist aesthetics within the framework of anarchist print culture. On the other hand, the symbolic relationship between crowd and fire is analyzed on the basis of the notion of "vital crowd", proposed by us in this chapter. This crowd is characterized by the appearance of the sun and large bonfires, as well as by the incorporation of vital gestures peculiar to the anarchist's body, leading to the exaltation of the individual among the masses.

In contrast to the "dark crowd", the "vital crowd" overcomes regressive and irrational impulses, becoming the prefiguration of an ideal anarchist society. In the same way, the myth of the "general strike" was identified as the prefiguration of an ideal society rooted in "solidarity", "mutual aid", and "cooperation" among workers. The analysis demonstrated that harmony, order, and justice "reign" in this crowd, since it is based not on the principle of authority, but on the principle of freedom. To this should be added the discussion about the concepts of "anarchy" and "freedom", which constitute the organizational paradigms of an anarchist society and, at the same time, oppose the concepts of "authority" and "order" inherent in the images of the military and religious parade. It follows from this that the representation of the parades in anarchist visual culture serves as a critique of authoritarian models of social regulation.

Secondly, we focused on the interpretation of the image of the crowd in light of mob psychology, anarcho-syndicalist philosophy, and Italian futurism. In connection with the first point, it was noted, following G. Le Bon, S. Sighele, and G. Tarde, the close relationship between anarchism and the crowd on the example of the "sect", taking into account a common criminal, aggressive, and explosive impulse. When considering this relationship, such concepts that determine the behavior and gestures of the crowd as "hypnosis", "somnambulism", "hysteria", and "epilepsy" were examined, with reference to the

studies of J. M. Charcot and C. Lombroso. The second point analyzes the crowd according to anarcho-syndicalism, discussing three aspects. Firstly, the notion of "proletarian violence" as a formula for purifying, saving, and restoring energy, in countering state and capitalist aggression as well as any authority. Secondly, the theory, practice, and iconography of the "revolutionary gymnastics" that contributes to the "training" of the proletarian masses and their preparation for the future implementation of the final "general strike". Thirdly, the myth of the "general strike" as a means of redemption and salvation of the masses, contributing to the opposition to capitalism, the state, and militarism. The above leads to the restoration of the theory and practice of anarcho-syndicalism, highlighting the interpretation of violence beyond anarcho-individualism and the bomb as an image of anarchist violence par excellence. Regarding the third point, it was demonstrated that early Italian futurism was closely related to anarcho-syndicalism. This is evidenced by the stylistic interpretation of the image of the crowd and the barricade in the works of the futurist artists C. Carrà and L. Russolo, based on a number of visual avant-garde formulas of destruction and creation.

In addition, the concept of anarchist violence through the prism of the peculiarities of the visual interpretation of the crowd was analyzed by means of two images. On the one hand, the black anarchist flag was discussed not only as a symbol of the crowd, allowing to unite and guide the passions and movements of the masses, but also as an image of the artistic avant-garde, taking into account K. S. Malevich's "Black Square". On the other hand, the giant as an allegory of the crowd. Four types of giants were distinguished. Firstly, the "giant-flag" as a personification of anarcho-syndicalist organizations: "IWA". Secondly, the "giant-statue" as an allegory for such anarchist values and demands as antimilitarism and pacifism. Thirdly, the "giant-Attila" (embodiment of the "invisible mass", E. Canetti), which serves the purpose of mystifying and legitimizing the anarchist struggle from a historical perspective. Fourthly, the "giant-natural disaster", which apocalyptic force (wind, fire, lava) is able to purify the world from the enemies of the people. This giant refers to the image of catastrophe or apocalypse common to anarchists as well as to Russian and Italian futurists. The idea of total destruction and saving cataclysm takes the form of images of the revolutionary crowd: wind, fire, lava, explosion and their purifying, renewing potential.

As for the image of the barricade, three directions in its visual interpretation were identified. Firstly, in the French context of the early 20th century, the interpretation of the image of the barricade largely corresponded to the models established in the iconography of the early 19th century. Secondly, in the Italian context, the image of the barricade was represented (using the example of C. Carrà's work) with renewing formulas of futuristic stylistics. Thirdly, during the Spanish Civil War, the representation of the barricade made it possible, on the one hand, to restore the role of the female-fighter on it; and on the other hand, the emergence of allegorical representations of the barricade based on the avant-garde

collage technique. The barricade should not be evaluated in light of its effectiveness on the battlefield, an effectiveness that is quite controversial. On the contrary, it should be understood as a symbol of rebellion, which allows for the double action of anarchist violence: destruction and creation. The barricade is a symbol of resistance, self-sacrifice, and moral transformation. Moreover, similar to the "vital crowd" and the "general strike", the image of the barricade served as a prefiguration of the ideal anarchist society.

Our analysis contributed to the reconstruction of the interpretation of the image of the crowd and the barricade as an embodiment of the concept of violence in the graphics of the anarchist print culture at the turn of the 20th century. It is impossible not to highlight the relevance of the concepts and images above discussed in the socio-political space of the turn of the 21st century in relation to social and popular uprisings, for which the crowd and the barricade have turned into ways of self-presentation and opposition to the state, capitalism, and militarism. As a result, it should be noted that this chapter restores and actualizes the figures of little-known or forgotten artists in both Russian and foreign historiography. In this sense, our discussion allowed the rediscovery of the work of graphic artists such as Richard Seewald, Paul Eickmeier, Emil Liodel, Ines Wetzel, Helmut Fritzsche, Agathe Loewe, Rolf Tillman, and Lydia Gibson, who were closely associated with expressionist stylistics. The study of their life and work requires a separate analysis.

CONCLUSION

This dissertation was devoted to the study of the graphics of anarchist periodicals of the 1880s–1930s, on the basis of the intersection of the analysis of the history and philosophy of "classical anarchism", the processes of transnational migration, and the genre and stylistic innovations of the artistic avant-garde, with the aim of providing a partial reconstruction of the anarchist visual culture of that period. In the course of the investigation, the need to integrate the above three aspects was proved in order to conduct a comprehensive study of graphic art within the framework of anarchist ideology, as well as to update the study of the main problems and directions on the basis of which the historiography on the subject has been developed. Thus, in this dissertation, three unexplored and little researched dimensions were identified for considering and reconstructing the graphics of anarchist magazine culture, namely: 1) the problem of the migration of images, 2) the interpretation of the image of the anarchist and its main iconographic trends, and 3) the representation of the concept of violence in the aspect of the images of the crowd and the barricade. The result of the study are the following **conclusions**:

1. The migration of images through anarchist periodicals, international conferences, and libraries played a crucial role in the development of the graphic art of the anarchist periodicals at the turn of the 20th century. The transnational exchange of visual material contributed both to the emergence of collective identities among anarchists from different countries, and to the formation of a common visual culture at the crossroads of the anarchist space of Europe, Russia, and the American continent. The development of a transnational visual space in the context of the anarchist magazine culture of Argentina, France, and Belgium is highlighted. In this context, the process of the migration of images led not only to the consolidation of an iconographic canon of images, but also to the spread and borrowing of the creativity of European masters associated with the artistic avant-garde movement. The foregoing led to the process of genre-stylistic and thematic-iconographic assimilation of foreign avant-garde artists against the background of the peculiarities of the new local context.
2. In anarchist periodicals, two types of migration of images were identified – "direct" and "indirect". Despite the fact that they are associated with different functions and dynamics of image transmission, both types of migration operate on the grounds of common strategies of borrowing, resignification, and assimilation of graphics. These strategies were designated by the author of the dissertation as "strategy of substitution and exclusion", which includes both physical intervention in the figurative and stylistic fabric of the illustrations, and the process

of “identical" and “non-identical” translation of the image’s textual components. The active reception of graphic images contributed to a spontaneous, horizontal, and decentralized exchange of them, blurring the boundaries between the center and the periphery.

3. Along with the textual component, during the process of borrowing graphic images, authorship could be omitted or replaced by other names. The analysis of the attribution problem, using the example of the work of É. Couturier and C. Meunier in the Argentine anarchist press, highlighted the process of formation of thematic and stylistic trends leading to the “predominance” of some artists over others (due to the wide or little popularity of certain masters). Thus, in the conditions of those years, the solution to the problem of authorship was conditioned not so much by aesthetic and ideological principles (including “anonymity”, which has been defended by a number of authors as the leading trend of authorship in the anarchist magazine culture), as by the lack of knowledge about some artists as well as the popularity of some other masters, their themes, and stylistics in the local milieu.
4. The migration of images underlies the formation of a “transcontinental modernism” in the process of cultural and ideological interaction between Argentina and Belgium against the backdrop of the expressionist movement, which in turn incorporated both social criticism and aesthetic innovation. The analysis of the reception and assimilation of the works of F. Masereel and A. Daenens by Argentine artists A. Ballester and V. Rebuffo introduced us to the formation of genre-stylistic and thematic-iconographic trends common to all four masters. The first trend is revealed in the introduction of the “wordless novel” as an avant-garde genre and in its adaptation to the “comic strip” genre, as well as in the introduction of a number of expressionist visual formulas for depicting space, light, and the human body. As part of the second trend, we highlighted the image of the prison, which A. Ballester intensively interprets and “reworks” in light of the compositional and spatial features of the motifs as conceived by the above Belgian masters. This analysis illuminates and reveals the ways in which foreign masters influenced the formation of local modernist aesthetics within anarchist magazine culture, and demonstrates the importance of studying the role of anarchism in the emergence and evolution of “Latin American expressionism”.
5. The body of the anarchist became an authentic battlefield for various ideological tendencies at the turn of the 20th century. The physical, moral, and spiritual representation of the image of the anarchist acquired negative and positive connotations in accordance with one or another point of view on its interpretation, which led to the emergence and development of four main thematic and iconographic trends common to the visual culture of different anarchist spaces (Russia, Argentina, Chile, Spain, France, Germany, the Netherlands,

Sweden, etc.). These directions are grounded on: 1) the emergence of criminology as a science and the use of its developments; 2) the popularization of the practice and theory of nudism, vitalism, and cosmism; 3) the quoting and resignification of images, themes, and motifs of ancient Greek mythology, as well as the "Gauchesca" literature as a Latin American tradition; 4) the quoting and resignification of key figures of the Judeo-Christian tradition.

6. The negative interpretation of the image of the anarchist enabled the reconstruction of the specificities in the perception and representation of the anarchist ideology by representatives of different socio-political trends. It consists of five directions. Firstly, the anarchist as a criminal-terrorist based on such subculture figures as the "Apache" and "red priest". Secondly, the anarchist as a mentally ill person, whose appearance and behavior are an object of study of criminology. Thirdly, the anarchist as a demon, a beast, and a giant, through which the "abnormality" of anarchism is expressed in the eyes of the scientific and religious tradition, becoming a synonym for the image of death. Fourthly, the anarchist as an immigrant and deportee, who in turn is a carrier of chaos and perversion, as well as an object of state repression. Fifthly, the anarchist as an intellectual, student, and artist, in view of which terrorism is interpreted as the result of the interaction between intelligence and creativity in the aspect of "mental terrorism".
7. The positive interpretation of the image of the anarchist reveals the sources of anarchist visual culture, as well as the foundations of the anarchist worldview, which are rooted not only in the history of art and visual culture from antiquity to the present, but also in various theories and practices of the turn of the century. Three trends are identified and referred to as the positive, mythological, and Judeo-Christian archetypes. The positive archetype of the image of the anarchist corresponds to four directions. Firstly, the anarchist-militiaman as an image of heroism and liberation, closely related to anarcho-syndicalism. Secondly, models of boundless energy, willpower, courage, as well as goodness and beauty, rooted in virility and youth. Thirdly, the body of the anarchist is interpreted from the perspective of the theory and practice of "nudism" and "revolutionary nudism", through which the anarchist denies the control of the state and the church over the human body. Fourthly, the cosmic ascension of the anarchist's body is conceived as a path to the complete liberation of man and humanity from any shackles and to the pinnacle of human development. The previous directions introduce us not only with the artistic means of "heroization", "hygiene", "transformation", "improvement", and "liberation" of the anarchist and his body, but also with a variety of common compositional solutions closely related to modernist aesthetics, and a series of

gestures expressing dignity, monumentality, a sense of flight, as well as dynamism, ecstasy, and sublimity.

8. The anarchist is also identified with mythological images, following four iconographic trends. Firstly, the direction of "gigantomachy", in which the image of the giant embodies the theme of the struggle of the oppressed against oppressor. Secondly, the resignification of the image of Kronos as an allegory of the "purifying strength" of the working masses and the "social purification", taking the form of a "sweeper". Thirdly, the image of Heracles and his exploits as the embodiment of the physical and moral virtue of the anarchist defeating the forces of evil. Fourthly, the image of Prometheus according to two directions: "Prometheus as fire-carrier" and "Prometheus bound". As a result, this titan is interpreted as the savior and redeemer of mankind and, at the same time, as an image of heroism and a victim of mythical/state authority. In the specific context of Argentina, anarchists reinterpreted the local myth of the "gaucho" as an image of the anarchist, including international ideology and local cultural tradition.

9. The Judeo-Christian tradition decisively influenced the process of self-representation of the anarchist, whose image was reflected in three main iconographic trends. Firstly, the image of Christ as a model of the revolutionary or reformer, whose representation corresponds to such motifs as "Christ at the Column", "The Second Coming of Christ", and "The Crucifixion of Jesus". Secondly, the image and martyrdoms of St. Sebastian as the embodiment of the anarchist's tenacity and resistance before the state censorship of freedom of speech and the press. Thirdly, the image of the anarchist in relation to the figures of the saint and the Messiah found fertile ground for development in the process of mythologization of F. Ferrer and Ravachol against the backdrop of the world visual culture of the early 20th century.

10. The representation of the concept of "anarchist violence" is based on the formula of "creative destruction" and is not limited to the image of the bomb. On the contrary, it covers a number of other images, such as the crowd and the barricade. While for anarcho-individualism, the bomb becomes a "sign of anarchy", for anarcho-syndicalism and early Italian futurism the images of the crowd and the barricade are a means of destruction, regeneration, and salvation, both socially and aesthetically. The crowd as a formula of violence – also common to anarchists and expressionists, expresses social purification and renewal. The graphic representations of the crowd and the barricade in anarchist magazine culture correspond to two main directions. Firstly, they represent the necessity and immanence of an apocalyptic catastrophe ("catastrophic myth"). Secondly, they are the prefiguration of a future harmonious society founded on anarchist principles.

11. The image of the crowd materializes as metaphor and symbol. On the one hand, the metaphors of "mass-lava" and "crowd-volcano" are not only an instrument of inspiration for rebellion and redemption of the subordinate masses, but also a field for experimenting with modernist aesthetics within the framework of anarchist print culture, alluding to the equivalence between avant-garde stylistic and social purification and revival. On the other hand, the notion of "vital crowd" was proposed on the basis of the symbolic relationship of the crowd and fire. In this crowd, the individual rises and the regressive and irrational impulses of the rebellious masses are overcome, becoming, like the myth of the "general strike", the prefiguration of an ideal anarchist society built on "anarchy" and "freedom". These notions are opposed to the notions of "authority" and "order", characteristic of the images of military and religious parades in the graphics of the anarchist periodicals.

12. Social psychologists, anarcho-syndicalists, and futurist artists actively interpreted the image of the crowd as a formula of violence. For the first representatives, the crowd, like an "anarchist sect", acts as a criminal, aggressive, and explosive phenomenon, whose behavior and gestures are conditioned by "hypnosis", "somnambulism", "hysteria", and "epilepsy". For anarcho-syndicalists, the crowd is a purifying, saving instrument that opposes capitalism, the state, and militarism through the notion of "proletarian violence", the theory and practice of "revolutionary gymnastics", and the myth of the "general strike". Closely related to the latter, early futurism considers the crowd as a means of salvation and renewal, depicting it with a number of visual avant-garde formulas of destruction and creation. In the graphics of the anarchist periodicals, the crowd is also embodied in the images of the black flag and the giant. In the second case, four directions are identified: "giant-flag", "giant-statue", "giant-Attila", and "giant-natural disaster". The latter introduces us to the ideas of total destruction and saving cataclysm peculiar to the crowd.

13. The image of the barricade as a formula of violence differs from the image of the crowd in that in the graphics of the anarchist periodicals the barricade is a symbol of resistance, self-sacrifice, and also of moral transformation. Three main directions in the representation of the barricade were identified. Firstly, the iconography of the early 19th century served as a source for the visual interpretation of the image of the barricade in the early 20th century in the French context. Secondly, in the Italian context, the representation of the image of the barricade is based on renewing formulas inherent in futurism's stylistics. Thirdly, in the context of the Spanish Civil War, the interpretation of the image of the barricade made it possible, on the one hand, to restore the role of the female-fighter on it; and on the other hand, the emergence of allegorical representations of the barricade according to the avant-garde

collage technique. Analogously to the “vital crowd” and the “general strike”, the image of the barricade became the prefiguration of an anarchist society.

We managed to investigate and classify some of the most relevant images of anarchist graphics, to study their iconography and reveal their semantics. Our analysis shed light on the graphics of the anarchist periodicals of the 1880s–1930s as a unique and independent phenomenon in the history of art at the turn of the 20th century, in which several problems and directions are identified, the features of which overcome the framework of the propagandistic, moralizing, and pedagogical function of the image as an ideological instrument. The peculiar development of the graphics of the anarchist magazine culture at the crossroads of “classical anarchism”, great transcontinental migrations, and avant-garde aesthetics in Europe, Russia, and the Americas, contributed to the emergence of a wide and unprecedented visual culture at the turn of the 20th century, whose images, themes, and motifs remain in force in the context of the social, political, cultural, and artistic space of the late 20th and early 21st centuries.

As it was demonstrated, the formation of certain rigid canons of interpretation in modern historiography prevents a comprehensive study of the research topic. This dissertation proposes new problems and directions for studying the graphics of the anarchist periodicals, with the help of which the researcher comes even closer to a complete reconstruction and understanding of anarchist visual culture. Undoubtedly, in the graphics of the anarchist periodicals of the turn of the century, the modern art historian will find a fruitful field of study for further research. There are still many names, graphic works, problems, and periodicals that remain unexplored and in the study of which we have tried to contribute. One of the most promising areas of future research is the rehabilitation of the graphic images of the anarchist magazine culture of the turn of the 20th century, in the frame of the artistic practices of contemporary artists and the visual culture of the current century.

REFERENCE LIST

1. Alekseeva, L. M. The History of Dissidence in the USSR: The Latest Period. Moscow: Moscow Helsinki Group, 2012. 384 p.
2. Benjamin, W. On the Concept of History [Electronic source] // Art Magazine. 1995. No. 7. Available at: http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551 (Accessed: 05.07.2021).
3. Benjamin, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / tr. from German, foreword, comp. and notes by S. A. Romashko. Moscow: Medium, 1996. 121 p.
4. Bobrinskaya, E. A. "The Beauty and the Necessity of Violence": The Mythopoetics of Early Futurism" // Art Studies Magazine. 2015. No. 1-2. P. 194-215.
5. Bobrinskaya, E. A. The Soul of the Crowd: Art and Social Mythology. Moscow: Kuchkovo pole, 2018. 279 c.
6. Bogemskaya, K. G. Frans Masereel: Album. Moscow: Fine Arts, 1975. 63 p.
7. Gordiny Brothers. Anarchy in Dreams: Publications, 1917-1919 / compl. and comments by S. Kudryavtseva; article by L. M. Geller. Moscow: Gileya, 2019. 441 p.
8. Burenina-Petrova, O. D. Anarchism and the Art of the Avant-Garde. Saint Petersburg: "Petropolis" Publishing House, 2021. 296 p.
9. Burenina-Petrova, O. D. Anarchy and Power in Art (Varvara Stepanova and Aleksander Rodchenko) // Studies in Theory of Literary Plot and Narratology. 2016. No. 2. P. 120-137.
10. Burenina-Petrova, O. D. The Immortality of Man and Bodily Transformations in the Creative Work of Anarcho-biocosmists // Quaestio Rossica. 2019. No. 1. P. 222–240.
11. Velásquez Sabogal, P. On the Typology of the Negative Image of the Anarchist in Graphic Art at the Turn of the 20th century // Culture and Art. 2022. No. 8. P. 78-101.
12. Velásquez Sabogal, P. The Problem of Classification of the Graphic Art of the Anarchist Periodicals at the Turn of the 20th century // Culture and Art. 2022. No. 6. P. 62-74.
13. Veller, M. I. Makhno. Moscow: ACT Publishing House, 2007. 300 p.
14. Vradiy, E. A. The Image of the Anarchist in the American Press of the Late XIX – Early XX centuries ("The New York Times") // Scientific Works of the Historical Faculty of Zaporozhye National University. 2012. No. 34. P. 201-207.
15. Dedyukhina, P. V. Frans Masereel's 25 Images of Man's Passion: Formation of the Visual Language of Wordless Novels // History Studies. 2019. No. 13. P. 118–127.

16. Dedyukhina, P. V. Frans Masereel's «Passionate Journey» and Pictorial Language of Wordless Novels of the First Half of the XX Century // Decorative Art and Environment. Gerald of the MGHPA. 2020. Vol. 1, No. 2. P. 206-216.
17. Dedyukhina, P. V. Peculiarities of the Genre of Wordless Novel in Europe and the United States on the Example of Works of Frans Masereel and Lynd Ward // Philosophy and Culture. 2020. No. 9. P. 34-45.
18. Ermakov, V. D., Talerov P. I. List of the Anarchist Periodical Press of Russia // Anarchism in the History of Russia: From the Origins to the Present, Bibliographic Dictionary-Reference. Saint Petersburg: Solart, 2007. 723 p.
19. Zamyatin, Y. I. We (Russian Anti-utopia). Moscow: Rodina, 2020. 350 p.
20. Zamyatin, Y. I. Letter to Stalin // Yevgeny Zamyatin. Works in IV volume. Volume IV / red. E. Zhiglevich, B. Filippov. Munich, 1988. 603 p.
21. Zelenina, K. A. Frans Masereel. Moscow: Art Publishing Joint Stock Company AKhRR, 1930. 77 p.
22. Ivanov, D. I. "The Dying Criminal": The Image of the Anarchist Shlioma Asnin and the Political Struggle in Petrograd, June 1917 // Historia Provinciae: Journal of Regional History. 2020. T. 4. No. 2. P. 884–928.
23. Canetti, E. Crowds and Power / tr. from German by L. G. Ionin. Moscow: ACT, 2015. 574 p.
24. Klyushina, E. V. French Magazine Graphics of the Late 19th – Early 20th Century (Stages of Development, Typology, Genres, and Styles): Ph.D. Thesis. Saint Petersburg, 2018. 299 p.
25. Martynov, M. Yu. Radical Black: On the Semantics of Black in Anarchist Discourse // Slovo.ru: Baltic Accent. 2017. No. 4. P. 41-55.
26. Martynov, M. Yu. Language and Power. Anarchistic Practices of the Russian Avant-Garde // Matica Srpska Journal of Slavic Studies. 2013. No. 84. P. 159-173.
27. Metel, O. V. The Image of Jesus Christ in the Works of P.-J. Proudhon // Science Journal of Omsk State University. Serial "Historical Sciences". 2016. Vol. 10, No. 2. P. 10–15.
28. Morozova, A. V., Velásquez Sabogal, P. M. The Work of Frans Masereel and its Role in the Formation of the Graphic Art in Argentine Modernism // Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2021. No. 44. P. 225-250.
29. Razdolskaya, V. I. Masereel. Leningrad: Art, Leningr. otd-nie, 1965. 144 p.
30. Sorel, G. Reflections on Violence / tr. from French by B. M. Skuratov. Moscow: Falanster, 2013. 293 p.

31. Frolov, Yu. V. The stereotype of the “anarchist threat” and the study of Russian students in Germany at the beginning of the 20th century // Fundamental Problems of Radioelectronic Instrumentation. 2017. T. 17, No. 5. P. 1339-1342.
32. Foucault, M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison / tr. from French by V. Naumov. Moscow: Ad Marginem, 1999. 478 p.
33. Zweig, S., Rolland, R., Ziller, G. F. Masereel: A Collection of Essays on his Work. / tr. from German, compl. by N. Bunin. Moscow: Publishing House of Foreign Literature, 1959. 190 p.
34. Ackelsberg, M. It takes more than a village!: Transnational travels of Spanish anarchism in Argentina and Cuba // International Journal of Iberian Studies. 2016. Vol. 29, No. 3. P. 205–223.
35. Adriaens-Pannier, A., De Wilde, E., Leen, F. L’avant-garde en Belgique, 1917-1919. Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts, 1992. 269 c.
36. Ambrosoli, R. Anarchik, il nemico dello Stato [Electronic source] // A rivista anarchica. 2005. Vol. 35, No. 305. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/34.htm (Accessed: 20.04.2022).
37. Ambrosoli, R. Anarchik. Farò del mio peggio. Cronache anarchiche a fumetti. Milano: Hazard, 2019.
38. Anapios, L. La ciudad de las bombas. El anarquismo y la ‘Propaganda por el Hecho’ en la Buenos Aires de los años veinte // Bol. Inst. Hist. Argent. Am. Dr. Emilio Ravignani. 2013. Vol. 3, No. 39. 42-75.
39. Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective / ed. C. Kosuch. Brill: Leiden, 2019. 280 p.
40. Antebi, A., González, P., Ferré, T., Adam, R. Gráfica anarquista. Fotografía y revolución social,1936-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. 207 p.
41. Antliff, A. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007. 218 p.
42. Antliff, A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde. Chicago: University of Chicago Press, 2001. 292 p.
43. Antliff, M. “Cubism, Futurism, Anarchism: The ‘Aestheticism’ of the ‘Action d’art’ Group, 1906-1920.”. Oxford Art Journal. 1998. Vol. 21, No. 2. P. 99-120.
44. Antliff, M. Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton: Princeton University Press, 1993. 260 p.
45. Antliff, M. The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space // The Art Bulletin. 2000. Vol. 82, No. 4. P. 720-733.

46. Avilés, J., Collado, C., Rivas, L., Sueiro, S., Herrerín, A., Núñez, R., Tavera, S. El nacimiento del terrorismo en occidente: anarquía, terrorismo y violencia revolucionaria / ed. J. Avilés, Á. Herrerín. Madrid: Siglo XXI de España, 2008. 267 p.
47. Avrich, P. Russian Rebels, 1600-1800. New York: Schocken Books Inc, 1972. 309 p.
48. Avrich, P. The Modern School Movement: Anarchism and Education in the United States. Princenton: Princenton University Press, 1980. 479 p.
49. Avrich, P., Avrich, K. Sasha and Emma: The Anarchist Odyssey of Alexander Berkman and Emma Goldman. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2012. 527 p.
50. Baer, J. Anarchist Immigrants in Spain and Argentina. Chicago: University of Illinois Press, 2015. 264 p.
51. Baeza Ventura, G., Nathan, J., Castañeda, Ch., Zimmer, K., Feu, M., Olivo, A., Reyes, F., Cornell, A. Forum: Recovering US Anarchism and its Press [Electronic source] / ed. G. Baeza Ventura // American Periodicals: A Journal of History & Criticis. 2019. Vol. 29, No. 1. P. 1-2. Available at: https://muse.jhu.edu/article/720283 (Accessed: 10.09.2020).
52. Balamber, B. Frans Masereel ve ağaç baski romani Tutkulu Yolculuk // Art-e Sanat Dergisi. 2016. Vol. 9, No. 18. P. 423–436.
53. Balsamini, L. Libraries and Archives of the Anarchist Movement in Italy // Progressive Librarian. 2012. No. 40. P. 1-15.
54. Barthes, R. The Rustler of Language / tr. from French by R. Howard. L. A.: University of California press, 1989. 373 p.
55. Bassie, A. Expressionism. USA: Parkstone International, 2008. 200 p.
56. Bauzá, H. El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heróica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 196 p.
57. Belkin, A., Burgstaller, A., Camarero, H., D'Antonio, D., Díaz, H., López Trujillo, F., Mazzei, D., Silva, H. Entre la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / comp. L. Glasman, G. Rot. Buenos Aires: El Topo Blindado, 2020. 381 p.
58. Benlliure, M. El anarquismo en el arte // Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Impresor de Cámara de S. M., 1901. 51 p.
59. Berghaus, G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Oxford: Berghahn Books, 1996. 336 p.
60. Beronä, D. Wordless Novels in Woodcuts // Print Quarterly. 2003. Vol. 20, No. 1. P. 61–73.
61. Bianco, R. Répertoire des périodiques anarchistes de langue française: un siècle de presse anarchiste d'expression française, 1880-1983 [Electronic source] : Thèse de Doctorat en Histoire. Aix-Marseille, 1988. 7 t. 3503 p. Available at: https://bianco.ficedl.info/ (Accessed: 02.06.2020).

62. Blanco, M., González, A. La Barcelona de la Guerra Civil española a través de la mirada de Antoni Campañà. Análisis fotográfico e histórico // Historia Y Comunicación Social. 2020. Vol. 25, No. 2. P. 309-321.
63. Bodinier, J.-L., Dumont, F., Fauchereau, S., Le More, A., Marcetteau-Paul, A. Jules Grandjouan. Nantes: Bibliothèque Municipale de Nantes & Éditions MEMO, 1998. 110 p.
64. Bouchard, A.-M. Figurer la société mourante: Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880-1914: Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art. Montréal, 2009. 654 p.
65. Brauer, F. Magnetic Modernism František Kupka's Mesmeric Abstraction and Anarcho-Cosmic Utopia // Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life / ed. D. Ayers, B. Hjartarson, T. Huttunen, H. Veivo. Berlin: De Gruyter, 2015. 532 p.
66. Brinton, Ch. Constantin Meunier 1831-1905. New York: Avery Library, 1914. 80 p.
67. Brion, K. Paul Signac's Decorative Propaganda of the 1890s [Electronic source] // RIHA journal. 2012. Special Issue "New Directions in Neo-Impressionism". s.p. Available at: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69909 (Accessed: 04.05.2020).
68. Buelinckx, E. Albert Daenens & Willem Gijssels. Een Brusselse Anarchistische kunstenaar en een Vlaamse Dichter // Zuurvrij. 2011. No. 21. P. 50-57.
69. Buelinckx, E. Albert Daenens (1883-1952) : artiste bruxellois anarchiste, antimilitariste, activiste et éditeur // Bulletin du CIRA 76. Lausanne : Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, 2020. P. 15-25.
70. Buelinckx, E. Albert Daenens (1883-1952): Belgian Artist from Brussels, Flemish Activist and French Publicist // International Anarchist and Antimilitarist Before, During and After World War I, 14/18 – Rupture or Continuity. Belgian Art around World War I / ed. I. Rossi-Schrimpf, L. Kollwelter. Leuven: Leuven University Press, 2018. P. 211-227.
71. Buelinckx, E. Der belgische Anarchist, Antimilitarist und aktivistische Künstler Albert Daenens (1883-1952) // Espero: Libertäre Zeitschrift. 2021. No. 3. P. 215-237.
72. Buelinckx, E. Een anarchistische benadering van de kunstgeschiedenis. Casus: Albert Daenens (1883-1952): Stageeindwerk, Departement Documentatie. Brussel, 2010-2011.
73. Buelinckx, E. We Will Break Open the Doors That Obscure the Sun: Albert Daenens (1883-1952) // Signal 07: A Journal of International Political Graphics and Culture / ed. J. MacPhee, A. Dunn. Oakland: PM Press, 2021. 176 p.
74. Buonoume, J. *La Vanguardia*, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura impresa en la Argentina: Tesis de Maestría en Investigación Historica. Buenos Aires, 2014. 253 p.

75. Burenina-Petrova, O. D. La inmortalidad del hombre y las metamorfosis corporales en la obra de los anarco-biocosmistas // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2021. Vol. 5, No. 5. C. 42-55.
76. Buve, R., Cunera, H. A Survey of Mexican Materials at the International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam [Electronic source] // Latin American Research Review. 1975. Vol. 10, No. 1. P. 155-168. Available at: http://www.jstor.org/stable/2502583. (Accessed: 12.12.2020).
77. Cabañas Bravo, M. Baltasar Lobo recuperado del exilio galo. De Alberto a Laurens, de la Escuela de Vallecas a la Escuela de París // Baltasar Lobo. Escultura en plenitud / ed. J. Del Campo. Burgos: Fundación Caja Burgos, 2017. P. 41-85.
78. Campanella, L. La traducción como práctica política: Les 21 jours d'un neurasthénique de Octave Mirbeau en el periódico anarquista *Nuevo Rumbo* // Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción. 2021. Vol. 14, No. 1. P. 68-91.
79. Cappelletti, Á. Anarchism in Latin America. USA: AK Press, 2017. 440 p.
80. Cappelletti, Á. Prehistoria del anarquismo. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2007. 215 p.
81. Carr, E. H. Michael Bakunin. London: The Macmillan Press, 1975. 503 p.
82. Casas, M. El Martín Fierro libertario. Problemáticas, resignificaciones y continuidades en las lecturas ácratas del poema durante la primera mitad del siglo XX [Electronic source] // Páginas. 2020. Vol. 12, No. 30. s.p. Available at: http://dx.doi.org/10.35305/rp.v12i30.447 (Accessed: 25.07.2021).
83. Čečović, S. La fortune belge de l'œuvre de Dostoïevski: Les Confessions d'un assassin d' Eugène Hins // Quaestio Rossica. 2021. Vol. 9, No. 4. P. 1473–1489.
84. Challaye, F. Le Syndicalisme Révolutionnaire // Revue de Métaphysique et de Morale. 1907. Vol. 15, No. 1. 103-127.
85. Chesterton, G. K. El hombre que fue Jueves. Colombia: Editorial Seix Barral, 1984. 219 p.
86. Chueca, M., Davranche, G. Histoire: sur les origines du drapeau rouge et noir [Electronic source] // Union Communiste Libertaire. 2007. Available at: https://www.unioncommunistelibertaire.org/Histoire-sur-les-origines-du-drapeau-rouge-et-noir#nb1 (Accessed: 05.11.2021).
87. Ciampi, A. Futuristi e anarchici, quali rapporti?: Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917). Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989. 436 p.
88. Clark, T. J. The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851. Berkely: University of California Press, 1999. 224 p.

89. Cleminson, R. Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism and Subjective Experience // Bulletin of Spanish Studies. 2004. Vol. 81, No. 6. P. 697-716.
90. Cohen, M. The Novel in Woodcuts: A Handbook // Journal of Modern Literature. 1977. Vol. 6, No. 2. P. 171-195.
91. Cohn, J. Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics and Politics. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2006. 311 p.
92. Cohn, J. Breaking the Frame: Anarchist Comics and Visual Culture [Electronic source] // Belphégor: Littérature Populaire et Culture Médiatique. 2007. Vol. 6, No. 2. n. p. Available at: http://hdl.handle.net/10222/47735 (Accessed: 12.01.2021).
93. Cohn, J. Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848-2011. Oakland: AK press, 2014. n.p.
94. Correa, M. Juan Antonio Ballester Peña // Monitor de la Educación Común. 1969. No. 941. P. 81-92.
95. Cuando los anarquistas citaban la Biblia: entre mesianismo y propaganda / ed. J. Delhom, D. Attala. Madrid: Catarata, 2014. 285 p.
96. Dardel, A. Les Temps nouveaux 1895-1914, un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987. 64 p.
97. De Groot, P. L. A Survey of Latin American Materials: The International Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam [Electronic source] // Latin American Research Review. 1977. Vol. 12, No. 2. P. 205-232. Available at: http://www.jstor.org/stable/2502610 (Accessed: 12.12.2020).
98. De la Rosa, F. Significado y uso de la imagen. Ilustraciones anarquistas argentinas, 1900-1930 [Electronic source] // XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca. 2019. s.p. Available at: https://cdsa.aacademica.org/000-040/147.pdf (Accessed: 11.02.2022).
99. De Marneffe, D. Entre modernisme et avant-garde: Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922) : Thèse de Doctorat en Langues et Lettres. Liège, 2006-2007. 304 p.
100. Delabastita, D. "There's a double tongue". An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V, 1993. 522 p.
101. Delgado, L. Criollismo y anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal // Culturales. 2012. Vol. 8, No. 16. P. 159-196.

102. Denekamp, P., Noordegraaf, H. De geschiedenis van ‘rooie dominees’ in Nederland [Electronic source] // Onvoltooid Verleden: het blad met perspectieven. 2002. No. 16. n.p. Available at: http://oud.onvoltooidverleden.nl/index.php?id=97 (Accessed: 02.04.2021).

103. Di Paola, P. Anarchism and Transnational Networks in North and South America // Labour/Le Travail. 2018. Vol. 81. P. 245-264.

104. Díaz González, M. Frans Masereel. Oviedo: Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000. 356 p.

105. Díaz González, M. La producción xilogŕafica de Frans Masereel (1889-1972). Ilustraciones, estampas y novelas gráficas al servicio del compromiso social // ARS BILDUMA. 2021. No. 11. P. 83-106.

106. Didi-Huberman, G. Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière / tr. from French by A. Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003. 373 p.

107. Dixmier, M., Dixmier, E. L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée, 1901-1912. Paris: François Maspero, 1974. 379 p.

108. Dolinko, S. Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social [Electronic source] // XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2009. Available at: http://cdsa.aacademi-ca.org/000-008/482.pdf (Accessed: 12.02.2020).

109. Dolinko, S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina [Electronic source] // Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds. 2016. s.p. Available at: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472 (Accessed: 15.11.2020).

110. Dolinko, S. De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña // MODOS. Revista de História da Arte. 2018. Vol. 2, No. 3. P. 191-206.

111. Domenech, E. Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros “indeseables” en tiempos de las “grandes migraciones” // REMHU, Rev. Interdiscip. Mobil. Hum. 2015. Vol. 23, No. 45. P. 169-196.

112. Domínguez Rubio, L. Los acervos documentales del anarquismo argentino // Revista General de Información y Documentación. 2017. Vol. 27, No. 1. P. 45-64.

113. Donald, E. The idea of *Avant-Garde* in art and politics // Leonardo. 1970. Vol. 3, No. 1. P. 75-86.

114. Elvira, M. Á. Arte y mito: manual de iconografía clásica. Madrid: Sílex, 2008. 651 p.

115. En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX / ed. B. De Groof, P. Geli, E. Stols, G. Van Beeck. Leuven: Leuven University Press, 1998. 221 p.

116. Engel, Ch. The Man in the Middle: George Bellows, War, and “Sergeant” Delaney // American Art. 2004. Vol. 18, No. 1. P. 78-87.

117. Escalera, R., Ríos, S. El gigante en la cultura visual: Mensajes de una iconografía clásica // Opción. 2016. Vol. 32, No. 11. P. 452-475.

118. Farr, R. Poetic License: Hugo Ball, the Anarchist Avant-garde, and Us // A Creative Passion: Anarchism and Culture / ed. R. Shantz. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 15-29.

119. Féliz, M. Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico // Questión, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, No. 55. P. 191–209.

120. Ferguson, K. Assemblages of Anarchists: Political Aesthetics in Mother Earth // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. No. 2. P. 171-194.

121. Ferrua, P. Surrealismo y Anarquismo: La colaboración de los surrealistas en *Le Libertaire*, periódico de la Federación Anarquista de Francia // Surrealismo y Anarquismo: "Proclamas surrealistas" en Le Libertaire / ed. P. Coelho. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005. 155 p.

122. Fontecha Pedraza, A. Anarcosindicalismo y violencia: la «gimnasia revolucionaria» para el pueblo // Historia Conremporánea. 1994. Vol. 11. P. 153-179.

123. Foucault, M. Los Anormales. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 352 p.

124. Foucault, M. Qu'est - ce qu'un auteur? (Conférence) [Electronic source]. N.Y.: University of Buffalo, 1970. Available at: http://1libertaire.free.fr/MFoucault319.html (Accessed: 02.08.2019).

125. Fraser, J. Museums, Drama, Ritual and Power: A Theory of the Museum Experience: Ph.D. thesis, Leicester, 2004. 229 p.

126. Frick, M. Expressionism in Latin America and its Contribution to the Modernist Discourse // The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context / ed. I. Wünsche. New York: Taylor & Francis Group, 2019. P. 507-524.

127. Gambone, L. Reform and Revolution: Moderates and Revolutionaries in the French CGT [Electronic source] // Anarchy Archives. Available at: http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/worldwidemovements/reform.html (Accessed: 25.11.2021).

128. García Laredo, E. *Ideas y Figuras* en el momento del Centenario de 1910: Anarquismo y cultura: Tesis de licenciatura en Historia. Buenos Aires, 2017. 66 p.

129. García, M. La Revolución de Asturias, ¿Primer acto de la Guerra Civil? // Ab Initio. 2010. No. 1. P. 169-194.

130. Geli, P. A. Los anarquistas en el gabinete antropométrico: anarquismo y criminología en la sociedad argentina del 900 // Entrepasados. 1992. Vol. 2, No. 2. P. 7-24.

131. Gervasoni, M. L'invention du syndicalisme révolutionnaire en France (1903-1907) // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. 2006. Vol. 1, No. 24. P. 57-71.

132. Girón, A. Los anarquistas españoles y la criminología de Cesare Lombroso (1890-1914) // Frenia. 2002. Vol. 2, No. 2. P. 81-108.

133. Godard-Davant, J. Penser le rapport de l'Anarchisme porteño à l'art, à travers l'illustration de presse libertaire, au tournant du XIX-XXe siècle: Thèse de master. Lyon, 2017. 263 p.

134. González Barrios, L. *Días de ira* (1930) de Helios Gómez: La encrucijada del artista revolucionario de entreguerras // Neophilologus. 2019. No. 103. P. 365-379.

135. Gordon, E., Michael, H., Hobart, S. A Survey of Brazilian and Argentine Materials at the Internationaal Instituut Voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam // Latin American Research Review. 1973. Vol. 8, No. 3. P. 27-77.

136. Grandjouan, J. F. Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France. Paris: Somogy, Éditions d'art, 2001. 287 p.

137. Granier, C. La représentation du terroriste anarchiste dans quelques romans français de la fin du XIXe siècle // Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique. 2005. No. 96-97. P. 137-157.

138. Grave, J. The Artist as Equal, Not Master (1899) // Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas, Vol. 1 / ed. R. Graham. Montreal: Black Rose Books, 2005. 519 p.

139. Gurianova, N. Malévich y la "Declaración de los derechos del artista" en el contexto del anarquismo moscovita (1917-1918) // Entre Diálogos / tr. del ruso por M. Velásquez. 2019. Vol. 4, No. 4. P. 42-55.

140. Gurianova, N. The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A.: University of California Press, 2012. 360 p.

141. Halperin, J. Félix Fénéon: Aesthete and Anarchist in Fin-De-Siècle Paris. New Haven: Yale University Press, 1988. 425 p.

142. Hamilton, C. Dynamite: Anarchism, Modernism, Aesthetics [Electronic source]. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2002. 268 p. Available at: http://d-scholarship.pitt.edu/2640/ (Accessed: 02.11.2019.).

143. Haro! Une revue belge d'avant-garde, 1913-1928 / ed. D. Lefebre, V. Waterlot-Jottrand. Mons: Éditions du Renard Découvert, 1995. 70 p.

144. Hazan, E. A History of the Barricade. London: Verso, 2015. 144 p.

145. Heath, N. The short life of Angelo Galli, 1883-1906 [Electronic source] // libcom.org. 2014. Available at: https://libcom.org/history/short-life-angelo-galli-1883-1906 (Accessed: 04.10.2021).

146. Heijden van der, M. Albert Hahn. Amsterdam: Thomas Rap, 1993. 166 p.

147. Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – I" // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, No. 692. P. 472-482.

148. Herbert, R., Herbert, E. Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – II // The Burlington Magazine. 1960. Vol. 102, No. 693. P. 517-522.

149. Hernández, R. A 100 años Ricardo Flores Magón. Iconografía del magonismo. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2022. 297 p.

150. Hirsch, L., Van der Walt, S. Rethinking Anarchism and Syndicalism: the colonial and postcolonial experience, 1870–1940 // Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870–1940 / ed. S. Hirsch, L. Van der Walt. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010. Liv. xxxi-lxxiii.

151. Hong, N. Constructing the Anarchist Beast in American Periodical Literature, 1880–1903 // Critical Studies in Mass Communication. 1992. Vol. 9, No. 1. P. 110-130.

152. Horta, G. Espiritismo y lucha social en Cataluña a finales del siglo XIX // Historia, Antropología y Fuentes Orales. 2004. No. 31. P. 29-49.

153. Hutton, J. 'Les Prolos Vagabondent': Neo-impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur // The Art Bulletin. 1990. Vol. 72, No. 2. P. 296-309.

154. Hutton, J. Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science, and Anarchism in Fin-de Siècle France. Baton Rouge/LA: Louisiana State University Press, 1994. 276 p.

155. I manifesti del futurismo [Electronic source] / dir. F. Marinetti. Milano: Direzione del movimento futurista, 1914. 182 p. Available at: https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/156/mode/2up (Accessed: 09.09.2021).

156. Il successo internazionale di Anarchik // Bollettino Archivio G. Pinelli. 2020. No. 55. P. 41-43.

157. Iotti, L. Futuristi e anarchici: Dalla fondazione del futurismo all'ingresso italiano nella prima guerra mondiale (1909 – 1915) // Carte Italiane. 2020. Vol. 6. P. 69-95.

158. Jensen, R. Anarchist Terrorism and Global Diasporas, 1878–1914 // Terrorism and Political Violence. 2015. Vol. 27, No. 3. P. 441-453.

159. Julliard, J. Théorie Syndicaliste Révolutionnaire et Pratique Gréviste // Le Mouvement Social. 1968. No. 65. P. 55-69.

160. Kalifa, D. Les lieux du crime: topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIXe siècle // Sociétés & Représentations. 2004. No. 17. P. 131-150.

161. Kent, R. Wilderness: A Journal of Quiet Adventure in Alaska / foreword by D. Capra. Middletown: Wesleyan University Press, 1920. 203 p.

162. Koetzle, M. 1000 nudes: A History of Erotic Photography from 1839-1939 / Uwe Scheid Collection. Köln: Taschen, 2012. 576 p.

163. La barricade [Electronic source] / ed. et dir. A. Corbin, J.-M. Mayeur. Paris: Éditions de la Sorbonne, 1997. n.p. Available at: https://books.openedition.org/psorbonne/1169 (Accessed: 20.12.2021).

164. La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919): Estudios e índices // La Plata: UNLP. FaHCE. IdIHCS (UNLP-CONICET) / ed. A. Minguzzi. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2014. 205 p.

165. Latin American Anarchist and Labour Periodicals (c. 1880-1940). International Institute of Social History (IISH), Amsterdam. Center for Research Libraries. Amsterdam: IDC publishers, 1999. 154 p. IISG Bro 3476/11 fol

166. Le Bon, G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. Dover Publications, Inc.: New York, 2002. 139 p.

167. Leighten, L., Ferguson, K., Antliff, M., Papanikolas, Th., Gurianova, N., Gifford, J. Anarchist Modernism in Print // Journal of Modern Periodical Studies / ed. A. Antliff. 2013. Vol. 4, No. 2. P. 133-300.

168. Leighten, P. Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914. Princeton: Princeton University Press, 1989. 198 p.

169. Leighten, P. Réveil anarchiste: Salon Painting, Political Satire, Modernist Art // Modernism/modernity. 1995. Vol. 2, No. 2. P. 17-47.

170. Leighten, P. The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris. Chicago/London: The University of Chicago Press. 2013. 226 p.

171. Leighten, P. The World Turned Upside Down: Modernism and Anarchist Strategies of Inversion in L'assiette au beurre // Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4. No. 2. P. 133-170.

172. León, M. A. Por una "necesidad de preservación social": Cesare Lombroso y la construcción de un "homo criminalis" en Chile (1880-1920) // Cuadernos de Historia 40. 2014. Vol. 31, No. 59. P. 31-59.

173. Litvak, L. La Mirada Roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. 151 p.

174. Litvak, L. Musa Libertaria: Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Antoni Bosch, 1981. 449 p.

175. Lombroso, C. Los Anarquistas / tr. del francés y notas de J. Campo, G. España. Buenos Aires: Imprenta Elzeviriana de P. Tonini, 1895. 98 p.

176. Madrid Santos, F. La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde la I Internacional hasta el final de la Guerra Civil: Tesis de Doctorado en Historia Contemporánea. Barcelona, 1989. 986 p.

177. Mafud, L. La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922) // Izquierdas. 2017. No. 33. P. 135–153.

178. Maitron, J. Histoire du mouvement anarchiste en France (1880-1914). Paris: Société Universitaire d'éditions et de librairie, 1951. 744 p.

179. Manzoni, G. Contra los arrastra sables... Militarismo y antimilitarismo en los comienzos de la Argentina moderna // Avances del Cesor. 2018. Vol. 15, No. 19. P. 77-100.

180. Margantin, L. Dada ou la boussole folle de l'anarchisme // Lignes. 2013. No. 16. P. 148-159.

181. Marks, H. An Examination of the Interaction between Renaissance Artists and Their Antique Sources in Three Separate Case Studies. Senior Honours Dissertation. History of Art. University of Glasgow, 2017. n.p.

182. Martínez, M. El proyecto continental del anarquismo argentino: resultados y usos de una propaganda transfronteriza (1920-1930) // Ayer: revista de historia contemporánea. 2014. Vol. 94, No. 2. P. 71-95.

183. Mateus, J. Arte e Anarquismo no periódico A Plebe (1917) // Rev. Hist. UEG – Anápolis. 2014. Vol. 3, No. 1. P. 163-182.

184. Matthew, A. Culture and Anarchy. New York: Oxford University Press, 2006. 221 p.

185. Matthew, E., Shaffer, K., Rosenthal, A., Baer, J. Crossing Borders: Internationalism, Solidarity, and Transnationalism // In Defiance of Boundaries: Anarchism in Latin American History / ed. G. de Laforcade, K. Shaffer. Florida: University Press of Florida, 2015. 380 p.

186. McClelland, J. The Crowd and The Mob: from Plato to Canetti. London: Routledge Revivals, 1989. 267 p.

187. McGuinness, P. Mallarmé and the Poetics of Explosion // MLN. 2009. No. 124. P. 797-824.

188. McLaughlin, P. Anarchism and Authority: a philosophical introduction to classical anarchism. Aldershot: Ashgate, 2007. 202 p.

189. Methodologies on the Move: The Transnational Turn in Empirical Migration Research / ed. A. Amelina, Th. Faist, D. Nergiz. New York: Routledge, 2013. 144 p.

190. Milman, E. Futurism as a Submerged Paradigm for Artistic Activism and Practical Anarchism // South Central Review. 1996. Vol. 13, No. 2/3. P. 157-179.

191. Mitchell, W. J. T. Interdisciplinarity and Visual Culture // Art Bulletin. 1995. Vol. 76, No. 4. P. 540-544.

192. Mitzman, A. Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis // New German Critique. 1977. No. 10. P. 77-104.

193. Montes de Oca, R. Prometeos y Tántalos: Aproximaciones históricas a figuras y anécdotas del movimiento anarquista. Chile: Editorial La Libertad, 2013. 99 p.

194. Morales Muñoz, M. La critique d'art dans l'anarchisme espagnol au tournant du siècle // Romantisme. 1991. No. 71. P. 39-48.

195. Moroziuk, L. Inmigración e ideología anarquista. Protesta agitativa contrainstitucional y gráfica contestataria (1879-1940) // VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. UBA. 2007. n.p.

196. Moroziuk, L. Revolución Social, migración y gráfica anarquista contestataria. Actores sociales y representaciones en sus relaciones adversativas con las instituciones, legislaciones y símbolos del establishment (1879-1945) // IV Congreso de la Asoc. Latinoamericana de Población, ALAP. La Habana, 2010. n.p.

197. Naumann, F., Avrich, P. Adolf Wolff: 'Poet, Sculptor and Revolutionist, but Mostly Revolutionist' // The Art Bulletin. 1985. Vol. 67, No. 3. P. 486-500.

198. Navarro, J. La calle rojinegra. Anarcosindicalismo, rituales de movilización y símbolos en el espacio público (1931-1936) // Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea. 2014. Vol. 13. P. 141-172.

199. Navarro, P. Los usos de la sátira en la prensa anarquista mexicana del periodo revolucionario. *Regeneración* 1910-1918 [Electronic source] // Pacarina del Sur. 2012. No. 11. n. p. Available at: www.pacarinadelsur.comindex.php?option=com_content&view=article&id=425&catid=3[/div 2] (Accessed: 12.01.2021).

200. Niño, A. Ensayo de una semiótica visual en *dibujos políticos* de la Argentina de mediados del siglo XX // AdVersuS. 2011. Vol. 8, No. 21. P. 63-84.

201. North, J. Robert Minor, Artist and Crusader: An Informal Biography. New York: International Publishers, 1956. 284 p.

202. Núñez, A. La imagen en la prensa anarquista argentina. Análisis del Suplemento La Protesta (1908-1909): Tesis de grado de Historia de las Artes. Buenos Aires, 2021. 42 p.

203. Observatori de la Vida Quotidiana (ed.). Gráfica anarquista. Utópica tinta, 1931-1939. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2020. 224 p.

204. Orwell, G. Homenaje a Cataluña. Santiago: Ediciones Crimental, 2011. 212 p.

205. Ossa Martínez, M. A. La Música en la Guerra Civil Española. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2009. 738 p.

206. Oved, I. El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina. México, D.F: Siglo veintiuno editores, 1978. 459 p.

207. Papanikolas, Th. Anarchism and the Advent of Paris Dada: Art and Criticism, 1914–1924. Farnham: Ashgate, 2010. 206 p.

208. Papanikolas, Th. Cerebral Revolt: French Anarchist-Individualism in Print, 1914–1922 // The Journal of Modern Periodical Studies. 2013. Vol. 4, No. 2. P. 226-244.

209. Patrick, F. Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism // Third Text. 2000. Vol. 14, No. 53. P. 55–68.

210. Peixoto, M. Identidades figuradas na cultura do trabalho: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935): Tese de doutorado de História das Sociedades Ibéricas e Americanas. Porto Alegre, 2016. 613 p.

211. Philippe, B. L'iconographie révolutionnaire en mutation // Cultures & Conflits. 2013. Vol. 91, No. 92. P. 31-44.

212. Poggi, Ch. Folla/Follia: Futurism and the Crowd. // Critical Inquiry. 2002. Vol. 28, No. 3. P. 709-748.

213. Poggioli, R. The Theory of the Avant-Garde / tr. from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 256 p.

214. Poletto, C. A imaginação subversiva ao redor do mundo: imagens, poesias e contos de protesto na imprensa anarquista e anticlerical (Espanha, Argentina e Brasil, 1897-1936): Tese de doutorado de História. São Leopoldo, 2017. 470 p.

215. Pylyser, Ch. The Heirs of Frans Masereel // Flemish Literature Fund/Strip Turnhout / tr. L. Watkinson. Bangarang, 2013. P. 28–31.

216. Read, H. To Hell with Culture and Other Essays on Art and Society. London: Routledge, 2002. 197 p.

217. Realizing the Impossible: Art against Authority / ed. J. McPhee, E. Reuland. San Francisco: AK Press, 2008. 324 p.

218. Reszler, A. An Essay on Political Myths: Anarchist Myths of Revolt // Diogenes / tr. from French P. Rowland. 1976. Vol. 24, No. 94. P. 34-52.

219. Reszler, A. Bakounine, Marx et l'héritage esthétique du socialisme // Esprit, nouvelle série. 1974. Vol 9, No. 438. P. 222-234.

220. Reszler, A. La estética anarquista / tr. del Francés Á. Medina de Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 139 p.

221. Reszler, A. L'esthétique anarchiste. France: Presses universitaires de France, 1973. 140 p.

222. Reszler, A. Peter Kropotkin and His Vision of Anarchist Aesthetics // Diogenes / tr. S. Pleasance. 1972. Vol. 20, No. 78. P. 52-63.

223. Rey, A. Apuntes para pensar el arte anarquista a través de la revista Ideas y Figuras // Entrepasados. 2007. Vol. 16, No. 32. P. 89-104.

224. Rocker, R. Anarcho-syndicalism / pref. N. Chomsky. London: Pluto Press, 1989. 166 p.

225. Rodríguez, M. I. El asalto al Olimpo: La Gigantomaquia // De Arte. 2009. No. 8. P. 7-26.

226. Roger, Th. Art and anarchy in the Time of Symbolism: Mallarmé and his literary group // Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique. 2016. No. 9. P. 58-81.

227. Rosalía, R. Anarchism and Visual Culture in Greater Mexico, 1910-1950: Thesis dissertation. Durham, 2019.

228. Rosenthal, B. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905 // Slavic Review. 1977. Vol. 36, No. 36. P. 608-627.

229. Roslak, R. Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siècle France. Painting, Politics and Landscape. Aldershot: Ashgate, 2007. 232 p.

230. Roslak, R. 'Vive la Révolution' or 'Vive la République,'? Interrogating Félix Vallotton's Woodcut Prints from the Era of Anarchist Attentats [Electronic source] // Clark Symosium: Pissarro's Politics in Context - Anarchism and the Arts, 1849-1900. 2011. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=dbGd-0JWiiI&list=PL9CFB7BE4774BDEC1&index=6 (Accessed: 24.04.2021).

231. Rubio Pérez, A. “Las cajas de Ámsterdam”: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI // Historia Social. 2020. No.. 96. P. 21-40.

232. Sago, J. Arte y política. La imagen del grabado y el compromiso político en una revista anarquista: Nervio. Crítica –artes– letras (1931-1936) [Electronic source]. 2012. P. 1-10.

Available at: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_05/sago_mesa_5.pdf. (Accessed: 10.09.2021).

233. Sanz, C. Las bombas las carga el diablo. Antoni Gaudí y la bomba Orsini en la Sagrada Familia de Barcelona [Electronic source] // Solidaridad Obrera. 2014. No. 357. n.p. Available at: http://fraternidaduniversal.blogspot.com/2014/02/las-bombas-las-carga-el-diablo-antoni.html (Accessed: 10.07.2022).

234. Sarró, M. Gráfica Revolucionaria: los dibujantes anarquistas en la Guerra Civil española // Gráfica Libertaria: el anarquismo español a través del comic (historieta, novela gráfica, ilustración, viñetas...). León: El Seta, 2015. P. 3-47.

235. Schapiro, M. Seurat and 'La Grande Jatte' // Columbia Review. 1935. No. 17. P. 9-16.

236. Schleuning, N. Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation. New York: Minor Compositions, 2013. 321 p.

237. Scholz, D. Pinsel und Dolch: Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie, 1840–1920. Berlin: Reimer Verlag, 1999. 477 S.

238. Schwartz, J., Cook, T. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory // Archival Science. 2002. No. 2. P. 1-19.

239. Schwarz, A. Anarchia e surrealismo [Electronic source] // Arivista anarchica. 2014. No. 385. n.p. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/385/126.htm. (Accessed: 10.01.2021).

240. Scrivener, M. The Anarchist Aesthetic // Black Rose. 1979. Vol. 1, No. 1. P. 7-21.

241. Servellon, S., Tell, V., Dolinko, S., Cruz, S. A., Fara, F., Brasseur, C., García, M. A., Filop, M., Dhaenens, L., Gonnissen, A. Transatlantic modernisms. Belgium - Argentina 1910-1958. Oostende: MuZEE, 2021. 352 p.

242. Shaya, G. How to Make an Anarchist-Terrorist: An Essay on the Political Imaginary in Fin-de-Siècle France // Journal of Social History. 2010. Vol. 44, No. 2. P. 521-543.

243. Sighele, S. Psychologie des Sectes / tr. L. Brandin. Paris: Bibliothèque Sociologie Internationale, 1898. 230 p.

244. Sighele, S. The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society / ed. and tr. N. Pireddu. Toronto: University of Toronto Press, 2018. 425 p.

245. Sik, M. E. La creación de bibliotecas durante el apogeo del anarquismo argentino, 1898-1905 // Historia y Espacio 14. 2018. Vol. 14, No. 51. P. 49-74.

246. Sonn, D. Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siècle France. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. 365 p.

247. Souza, E. Fortunato Serantoni y la Librería Sociológica. El circuito editorial en la red transnacional de militancia del anarquismo // Políticas de la Memoria. 2019. No. 19. P. 189-210.

248. Springer, A. Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France // Art Journal. 1979. Vol. 38, No. 4. P. 261-266.

249. Straus, E. E. Couturier: dessinateur. Paris: Notes d'art, 1896. 28 p.

250. Streeby, S. Radical Sensations: World Movements, Violence, and Visual Culture. Durham/London: Duke university Press, 2013. 328 p.

251. Suriano, J. Paradoxes of Utopia: Anarchist Culture and Politics in Buenos Aires, 1890-1910 / tr. Ch. Morse. Oakland: AK Press, 2010. 312 p.

252. The Continuum Companion to Anarchism / ed. R. Kinna. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2012. 467 p.

253. Tomchuk, T. Transnational Radicals: Italian Anarchists in Canada and the U.S., 1915-1940. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2015. 280 p.

254. Tournier, M. «Le Grand Soir», un mythe de fin de siècle // Mots. 1989. No. 19. P. 79-94.

255. Tournier, M. Le *Père Peinard* et le burlesque populaire // Propos d'étymologie sociale. Tome 1: Des mots sur la grève. Lyon: ENS Éditions, 2002. P. 237-252.

256. Traugott, M. The Insurgent Barricade. Berkeley: University of California Press, 2010. 454 p.

257. Van den Berg, H. Avant-Garde und Anarchismus: Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999. 509 p.

258. Van Gorp, H. Translation and comparable transfer operations // Übersetzung: Ein internationals Handbuch zur Übersetzungsforschung. 1. Teilband. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2004. P. 62-68.

259. Van Parys, J. Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen: Baarn: De Prom, 1995. 447 p.

260. Velásquez Sabogal, P. M. Arte y anarquismo: perspectivas sobre el espacio artístico en el cambio del siglo XIX al XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, No. 31. P. 66-79.

261. Velásquez Sabogal, P. M. La imagen errante. Jules-Félix Grandjouan: anarquismo y antimilitarismo transatlántico a inicios del siglo XX // Calle 14: revista de investigación en el campo del arte. 2022. Vol. 17, No. 32. P. 237–253.

262. Villanueva, A. Imagen impresa y acción social: la decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922-1927) // InMediaciones de la comunicación. 2017. Vol. 12, No. 2. P. 149-171.

263. Webb, R. Attila: King of the Huns. New York: Franklin Watts. Inc., 1965. 113 p.

264. Weber, J. Traducción y creación artística en la frontera semiótica entre Italia y la Argentina (1880-1910) // Aisthesis. 2021. No. 69. P. 61-84.

265. Weichsel, J. Cosmism or Amorphism? // Camera Work. 1913. No. 42-43. P. 69-82.

266. Weinstein, J. The End of Expressionism: Art and the November Revolution in Germany, 1918-1919. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 346 p.

267. Weir, D. Anarchy & Culture: The Aesthetic Politics of Modernism. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1997. 312 p.

268. Willett, P. The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences // A Companion to the Literature of German Expressionism / ed. N. Donahue. USA: Camden House, 2005. P. 111-134.

269. Xiao, T. Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2013. Vol. 15, No. 2. n.p.

270. Zigrosser, C. The expressionists: a survey of their graphic art. N.Y.: George Braziller Inc. 1957. 122 p.

271. Zimmer, K. Anarchist Newspapers and Periodicals 1872-1940 [Electronic source] // Follow the Mapping American Social Movements Project. Washington: University of Washington, n.d. Available at: https://depts.washington.edu/moves/anarchist_map-newspapers.shtml (Accessed: 15.12.2020).

272. Zimmer, K. Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA: University of Illinois Press, 2015. 300 p.

WORKS AND MEMOIRS OF THE REPRESENTATIVES OF THE ANARCHIST MOVEMENT

1. Bakunin, M. A. In Prisons and Exile / ed. and notes by Yu. M. Steklov // M. A. Bakunin: Collected Works and Letters 1828-1876 in 4 vols. Vol. 4. Moscow: Society of Former Political Prisoners and Exiled Settlers, 1934-1935. 621 p.
2. Bakunin, M. A. Selected Philosophical Writings and Letters / foreword by B. F. Pustarnakov. Moscow: Mysl', 1987. 573 p.
3. Kropotkin, P. A. Mutual Aid as a Factor of Evolution / tr. from English. V. P. Baturinsky. Saint Petersburg: Znanie, 1907. 352 p.
4. Kropotkin, P. A. The Necessity of Revolution // Words of a Rebel / tr. from French and foreword by D. I. Rublev. Moscow: Book House "Librokom", 2010. 184 p.
5. Kropotkin, P. A. Ethics: Selected Works / comp., foreword and ed. Yu. V. Gridchin. Moscow: Politizdat, 1991. 496 p.
6. Svyatogor, A. The Rooster of the Revolution. 2nd edition. Moscow, 1917.
7. Proudhon, P.-J. On the Principle of Art and Its Social Destination / tr. from French, ed. by N. Kurochkin. Saint Petersburg: Translators Publishing House, 1865. 429 p.
8. Tolstoy, L. N. The Kingdom of God Is Within You, 1890—1893 / foreword by V. Chetkov; notes by N. V. Gorbachev // Complete Works in 90 vols. Vol. 28. Moscow: Goslitizdat, 1957. 396 p.
9. Chulkov, G. I. On Mystical Anarchism / foreword by V. Ivanov. Saint Petersburg: Torches, 1906. 79 p.
10. Bakounine, M. A. Dieu et L'État / ed. M. Garrigues. Yenibosna: L'Altiplano, 2008. 188 p.
11. Berkman, A. Prison Memoirs of an Anarchist. USA: AK Press, 2017. 550 p.
12. Déjacque, J. L'humanisphère. Bruxelles : Bibliothèque des "Temps nouveaux"-14, 1899. 191 p.
13. García Oliver, J. El Eco de los Pasos. Barcelona: Virus Editorial, 2021. 939 p.
14. Goldman, E. Viviendo mi vida. T. 1 / tr. del inglés y notas por A. Ruíz. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios "Anselmo Lorenzo", 1996. 548 p.
15. Kropotkin, P. Memoirs of a Revolutionist, Vol. II / pref. by G. Brandes. London: Smith, Elder & CO, 1899. 340 p.
16. Kropotkine, P. Aux Jeunes Gens // Paroles d'un révolté / ed. É. Reclus. Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75.

17. L'Encyclopédie Anarchiste. T. I, II, III, IV / ed. S. Faure. Normandie: Éditions des Equateurs, 2012. 8450 p.
18. Nettlau, M. Bibliographie de l'anarchie / préf. de É. Reclus. Bruxelles/Paris : Temps nouveaux/P.-V. Stock, 1897. 291 p.
19. Nettlau, M. La anarquía a través de los tiempos. Buenos Aires: Editorial HL, 2006. 179 p.
20. Proudhon, P.-J. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris: Garnier frères, 1865. 380 p.
21. Proudhon, P.-J. Jésus et les origines du christianisme / préf. C. Rochel. Paris: G. Havard Fils. Éditeurs, 1896. 323 p.
22. Proudhon, P.-J. Solution du problème social. Paris: Pilhes, Éditeur, 1848. 119 p.
23. Reclus, É. L'homme et la terre. Tome V. Paris: Librairie Universelle, 1908. 575 p.
24. Reclus, É. L'homme et la terre. Tome VI. Paris: Librairie Universelle, 1908. 579 p.

LIST OF PRIMARY SOURCES

Anarchist periodicals

Russia

1. “Anarkhiia: organ moskovskoj federacii anarhistskih grupp” (“Anarchy: Organ of the Moscow Federation of Anarchist Groups”). 1917-1918. Moscow. Vol'nye Arhivy; NLR: M2/6
2. “Burevestnik: organ federacii anarhicheskih grupp” (“The Stormy Petrel: Organ of the Federation of Anarchist Groups”). 1917-1918. Petrograd. Vol'nye Arhivy; NLR: Л2/451
3. “Volnyi golos truda: organ anarho-sindikalistov” (“The Free Voice of Labor: Organ of Anarcho-Syndicalists”). 1918. Moscow. Vol'nye Arhivy; NLR: OG C I 39/166
4. “Kommuna: organ federacii petrogradskih anarhistov kommunistov” (“Commune: Organ of the Federation of Petrograd Anarchist Communists”). 1917. Petrograd. Vol'nye Arhivy; NLR: 2/817

Argentina

1. “Golos truda: organ federacii rossijskih rabochih organov YUzhnoj Ameriki” (“The Voice of Labor: Organ of the Federation of Russian Workers’ Organs of South America”). Buenos Aires. 1918-1930. SPHL. Available at: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/9846 (Accessed: 03.07.2021).
2. “Culmine: rivista anarchica” (“Climax: Anarchist Journal”). 1925-1928. Buenos Aires. IISG Microf./P 920
3. “El Azote: periódico hebdomadario contra la lepra clerical y los gobernantes a base de machete” (“The Scourge: Weekly Newspaper Against Clerical Leprosy and Rulers on the Basis of Machete”). 1909-1913. Buenos Aires. IISG ZF 28013
4. “El Burro: semanario anti-clerical ilustrado” (“The Donkey: Illustrated Anticlerical Weekly”). 1918, 1930. Buenos Aires. IISG ZDF 28839.x
5. “El Peludo: semanario satírico anti-clerical ilustrado” (“The Hairy: Illustrated Anticlerical Satirical Weekly”). 1921-1929. Buenos Aires. IISG ZF.28067.
6. “Ideas y Figuras: revista semanal de crítica y arte” (“Ideas and Figures: Weekly Magazine of Criticism and Art”). 1909-1919. Buenos Aires, Madrid. AméricaLEE/ CeDInCI.
7. “La Antorcha: semanario” (“The Torch: Weekly Newspaper”). 1921-1932. Buenos Aires. Hemeroteca Virtual Antorcha.

8. “La Obra: periódico de ideas” (“The Work: Newspaper of Ideas”). 1917-1919. Buenos Aires. AméricaLEE/ CeDInCI.
9. “La Obra: publicación quincenal ilustrada - suplemento de La Protesta” (“The Work: Illustrated Biweekly Publication – Supplement to La Protesta”). 1915-1916. Buenos Aires. AméricaLEE/ CeDInCI.
10. “La Protesta: suplemento semanal” (“The Protest: Weekly Supplement”). 1922-1925. Buenos Aires. Hemeroteca Virtual Antorcha; AméricaLEE/ CeDInCI.
11. “La Protesta: suplemento quincenal” (“The Protest: Biweekly Supplement”). 1927-1930. Buenos Aires. AméricaLEE/ CeDInCI.
12. “Martín Fierro: revista popular ilustrada de crítica y arte” (“Martín Fierro: Popular Illustrated Journal of Criticism and Art”). 1904-1905. Buenos Aires. AméricaLEE/ CeDInCI.
13. “Nervio: crítica, artes, letras” (“Nerve: Criticism, Arts, Letters”). 1931-1936. Buenos Aires. Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas.
14. “Humanidad: revista mensual libertaria” (“Humanity: Libertarian Monthly Journal”). 1927-1929. Buenos Aires. Federación Libertaria Argentina.
15. “La Campana de Palo” (“The Wooden Bell: Monthly Journal”). 1925-1927. Buenos Aires. Federación Libertaria Argentina.
16. “Izquierda: publicación mensual” (“Left: Monthly Publication”) 1927-1928. Buenos Aires. Federación Libertaria Argentina.

Chile

1. “Verba Roja: órgano de la agrupación anarquista La Tierra” (“Verba Roja: Organ of the Anarchist Group La Tierra”). 1920-1926. Santiago de Chile. IISG ZDF 28232.x
2. “Ideas: órgano oficial de la Confederación General de Trabajadores (CGT) y del Centro de Estudio Ideas” (“Ideas: Official Organ of the General Confederation of Workers (GCW) and the Study Center Ideas). 1938-1939. Temuco. Volver a la Tierra, publicación anarquista. Available at: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (Accessed: 04.06.2019).
3. “La Ajitación: publicación libertaria” (“The Agitation: Libertarian Publication”). 1905. Tarapacá. IISG ZDF 28005.x

Brazil

1. “A Plebe” (“The Plebs”). 1917, 1919-21, 1927, 1932-33, 1935. São Paulo. Centro de Documentação e Memória – CEDEM; IISG Fiche 92:54; IISG ZF 28066.x

2. “A Lanterna” (“The Lantern”). 1911-1916, 1933-35. São Paulo. Centro de Documentação e Memória – CEDEM

Costa Rica

1. “Renovación: sociología, arte, ciencia” (“Renovation: Sociology, Art, Science”). 1911-1912. San José. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

USA

1. “Volna: ezhemesyachnyj organ federacii anarho-kommunisticheskih grupp” (“The Wave: Monthly Organ of the Federation of Anarcho-Communist Groups”). 1920-1924. Without identification of city. Vol'nye Arhivy.
2. “Golos truda: organ federacii soyuzov russkih rabochih Soedinennyh SHtatov i Kanady” (“The Voice of Labor: Organ of the Federation of Russian Workers’ Unions of the United States and Canada”). New York. 1911-1929. SPHL. Available at: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15395-golos-truda-ezhemesyachnyy-bespartiynyy-organ-russkih-rabochih-v-amerike-nyu-york-1911-1917-ezhemesyachno (Accessed: 12.07.2019).
3. “Mother Earth”. 1906-1917. New York. HathiTrust Digital Library.
4. “Fuerza Consciente: revista ilustrada dedicada a la propaganda anárquica y revolucionaria” (“Conscious Force: Illustrated Magazine Dedicated to Anarchic and Revolutionary Propaganda”). 1913-1914. New York, Los Ángeles, San Francisco. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
5. “Brazo y Cerebro: revista dedicada a la propaganda anárquica y revolucionaria” (“Arm and Brain: Magazine Dedicated to Anarchic and Revolutionary Propaganda”). 1912. New York. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
6. “The Blast”. 1916-1917. San Francisco, New York. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.
7. “Revolt”. 1916. New York. Libcom; IISG ZK 6186

France

1. “L’Assiette au beurre” (“The Feeder”[953]). 1901-1912. Paris. BnF, Gallica RES G-Z-337.
2. “La Mère Peinard: réflecs hebdomadaires d'une lavandière” (“La Mère Peinard: Weekly Reflections of a Washerwoman”). 1908. Saint-Maur-des-Fossés. IISG ZF 57327.x
3. “Le Père Peinard: réflecs d'un Gniaff” (Le Père Peinard: Reflections of a Gniaff”). 1889-1902. Paris. ArchivesAutonomies.

[953] According to the translation of art historians N. N. Kalitina and E. V. Klyushina.

4. “Les Temps nouveaux: supplément littéraires” (“The New Times: literary supplement”). 1895-1914. Paris. ArchivesAutonomies.
5. “La Voix du Peuple: journal syndicaliste paraissant le dimanche: organe de la Confédération Générale du Travail” (“The Voice of the People: Trade Unionist Newspaper Published on Sunday: Organ of the General Confederation of Labor”). 1900, 1915-1918,1920. Paris. IISG ZF 10330
6. “La Sociale” (“The Social”). 1895-1896. Paris. ArchivesAutonomies.
7. “Le Libertaire” (“The Liberator”). 1895-1904. Paris. ArchivesAutonomies.
8. “L’En dehors: organe de pratique, de réalisation, de camaraderie individualiste anarchiste” (“L’En dehors: Organ of Practice, Action, Individualist Anarchist Camaraderie”). 1922-1939. Orléans. IISG ZF 10106
9. “Le Révolté” (“The Rebel”). 1879-1885. Geneva (Switzerland). ArchivesAutonomies.

Belgium

1. “Haro!”. 1913-14, 1919-20, 1927-28. Brussels. IISG ZF 1615

Spain

1. “Iniciales: revista de los espíritus libres” (“Initials: Journal of the Free Spirits”). 1929, 1932-1937. Barcelona. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027
2. “La Tramontana: periódich vermell” (“The Tramontane: Red Newspaper”). 1881-1895. Barcelona. Cedall.
3. “Mujeres Libres” (“Free Women”). 1936-1938. Madrid, Barcelona. Confederación General del Trabajo; IISG ZDF 27181.x
4. “Tierra y Libertad” (“Earth and Liberty”). 1904-1939. Madrid, Barcelona. Cedall.
5. “Tierra Libre: portavoz de las Asociasiones Libertarias Unidas” (“Free Earth: Organ of the United Libertarian Associations”). 1908. Barcelona. IISG ZDF 27038.x

Italy

1. “Il Pensiero: rivista mensile comunista-anarchica” (“The Thought: Anarchist-Communist Monthly Journal”). 1921. Tortona. Biblioteca Franco Serantini BFS OPAC
2. “La Rivolta: settimanale anarchico” (“The Revolt: Anarchist Weekly”). 1910-1911. Milano. IISG ZF 15072

3. “La Barricata: quindicinale anarchico. Organo del Circolo Libertario di Studi Sociali” (“The Barricade: Anarchist Bimonthly. Organ of the Libertarian Circle of Social Research”). 1912. Parma. IISG ZF 53565

Germany

1. “Freie Jugend: Jugendschrift für herrschaftslosen Sozialismus” (“Free Youth: Youth Newspaper for Socialism Without Rules”). 1919-1926. Berlin. IISG ZF 63356
2. “Junge Anarchisten: Organ der Syndikalistisch-Anarchistischen Jugend Deutschlands” (“Young Anarchists: Organ of the Syndicalist-Anarchist Youth of Germany”). 1924-1931. Berlin. IISG Microf./P 2748

Sweden

1. “Brand: illustrerad socialistisk tidning” (“Fire: Illustrated Socialist Journal”). 1896-1914. Stockholm. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek; IISG ZF 26012.
2. “Brand: anarkistisk tidning» (“Fire: Anarchist Journal”). 1917-2007. Stockholm. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek; IISG ZF 67369.

Periodicals of Other Ideological and Political Trends

1. “Budil'nik: yumoristicheskij zhurnal” (“The Alarm Clock: Humor Magazine”). 1917. Moscow. SPHL. Available at: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15639 (Accessed: 21.12.2020).
2. “Novyj Satirikon” (“New Satyricon”). 1913-1918. Petrograd. NLR: 1/306н
3. “Strekoza: ezhenedel'nyj zhurnal satiry i yumora” (“The Dragonfly: Weekly Magazine of Satire and Humor”). 1875-1918. Saint Petersburg. SPHL. Available at: http://elib.shpl.ru/ru/nodes/15867 (Accessed: 26.11.2020).
4. “Contra. La Revista de los Franco-tiradores” (“Contra. Jounal of the Shooters»). 1933. Buenos Aires. Archivo Histórico de Revistas Argentinas; AméricaLEE/ CeDInCI
5. “De notenkraker: zondagsblad van Het volk” (“The Nutcracker: Sunday Newspaper of Het volk”). 1907-1936. Amsterdam. IISG ZK 17322.x
6. “El Espectador” (“The Spectator”). 1887-present. Medellín, Bogotá. El Espectador. Available at: https://www.elespectador.com/ (Accessed: 14.09.2021).
7. “Entre Diálogos” (“Among Dialoges”). 2014-2022. Popayán-Saint Petersburg. Entre Diálogos. Available at: https://revistadigitalentredialogos.wordpress.com/inicio/ (Accessed: 12.07.2022).

8. “Het Volk: zondagsblad” (“The People: Sunday Newspaper”). 1902-1907. Amsterdam. IISG ZK 17617.x
9. “Le Figaro: Supplément littéraire du dimanche” (“Le Figaro: Sunday Literary Supplement”). 1876-1929. Paris. BnF, Gallica.
10. “Le Petit Journal: Supplément illustré” (“Le Petit Journal: Illustrated Supplement”). 1884-1920. Paris. BnF, Gallica.
11. “Les Cahiers d’aujourd’hui” (“Today’s Notebooks”). 1912-14, 1920-24. Bruges. BnF, Gallica.
12. “O Cosmopolita” (“The Cosmopolitan”). 1916-18. Rio de Janeiro. Centro de Documentação e Memória – CEDEM.
13. “Puck”. 1871-1918. St. Louis. HathiTrust Digital Library.
14. “The Labor Defender”. 1926-1937. New York. Marxists Internet Archive.
15. “The Masses: A Monthly Magazine Devoted to the Interests of the Working People”. 1911-17. New York. Modernist Journals Project. Available at: https://modjourn.org/ (Accessed: 09.10.2021).
16. “The Star”. 1868-1935. Canterbury Region. Papers Past. Available at: https://paperspast.natlib.govt.nz/ (Accessed: 11.08.2021).
17. “The Washington Post”. 1877-present. Washington. Library of Congress.

Wordless Novels

1. Masereel, F. Die Idee: 83 Holzschinitte. Zürich: Im Insel-Verlag, 1959. 88 s. NLR: Ис31 В-1/1
2. Masereel, F. Die Passion eines Menschen: 25 Jolzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 27 l. NLR: Э АлИск590/2-М135
3. Masereel, F. Die Sonne: 63 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 63 l. NLR: Ис31 В-1/1
4. Masereel, F. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte. München: Bei Kurt Wolff Munchen, 1927. 204 s. NLR: Ис31 В-1/2
5. Rebuffo, V. Contraluz. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. 98 p. Un Rincón de la Sombra. Available at: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (Accessed: 14.10.2021).

Yearbooks and Almanacs

1. Almanach du Le Père Peinard: farci de galbeuses histoires et de prédictions épatouflantes / ed. É. Pouget. Paris, 1894. 56 p. BnF, Gallica 8-LC22-839
2. Almanaque de Tierra y Libertad / ed. A. Lorenzo. Barcelona, 1911. 203 p. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive. Available at: https://archive.org/details/McGillLibrary-124110-2572/page/n5/mode/2up (Accessed: 14.10.2021).
3. Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek / red. A. De Jong, Andijk West: I.A.M.V, 1923. IISG ZO 45698
4. The Revolutionary Almanac / ed. H. Havel. New York, 1914. 80 p. IISG An 230/50 fol

Collections of Drawings and Engravings

1. Caran d'Ache: défets d'illustrations de périodiques // Dessinateurs et humoristes. Paris: Collection Jaquet, 1903. BnF, Gallica: PET FOL-TF-737
2. Daenens, A. 20 linos pamphletaires // vert. G. Burssens; préf. R. Baert. Bruxelles: Éditions du Repos Bien Mérité, 1929. 22 л.
3. Daenens, A. Wer will unter die Soldaten? 6 antimilitaristische Postkarten, Linolschnitte von A. Daenens. Berlin: Verlag "Der Syndikalist", 1930. IISG Bro 1884/23
4. Dayot, A. Journées Révolutionnaires 1830-1848 : D'après des Peintures, Gravures, Sculptures, Dessins, Médailles, Objets..., du Temps. Paris : Ernest Flammarion Éditeur, s.d. Available at: http://docnum.univ-lorraine.fr/pulsar/RCR_543952103_Z7841.pdf (Accessed: 11.09.2021).
5. Gómez, H. !Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole / préf. de J. Cassou. Bruxelles: Education par l'Image. 1936. 21 p. IISG Sp 11/25
6. Gómez, H. Días de Ira / intr. R. Rolland. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. 27 p. IISG Sp 11/23 fol
7. L'Album des lithographies / ed. J. Grave. Paris : Les Temps nouveaux, 1896-1903. 30 lith. et 1 front. Based on the materials of A. Dardel's book.
8. Rey Vila, J. L. Estampas de la revolución española 19 julio de 1936. Barcelona: Grafos, colectivizada, 1936. n.p. IISG L 11/464

Catalogues

1. Masereel, F. Exhibition of the Artist. Moscow: All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries, 7 tip. “Spark of Revolution”, 1935. 11, [12] l. ill. NLR 641/M14
2. Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli, 1931. 40 p. ICAA RECORD ID 1228165

LIST OF ILLUSTRATIONS

Chapter 1

Ill. 1. J.-F. Grandjouan. “Question of Art” (“Question d’art”). *Le Rire*. 1902. No. 406. BnF, Gallica.

Ill. 2. Fermì Sagristà. “Sculpture Exhibition” (“Exposición de escultura”). *Fuerza consciente*. 1913. Vol. 1, No. 4. P. 7. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 3. Anonymous author. “Newspaper Mural” (“Periódico mural”). “CNT” (“National Confederation of Labor”. Division 26 (Durruti Column). Photograph. 1936. IISG BG A39/540

Ill. 4. William Balfour Ker. “The Supreme Moment of Social Demands” (“El momento supremo de las reivindicaciones sociales”). *Brazo y Cerebro*. 1912. Vol. 1, No. 2. P. 4. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 5. William Balfour Ker. “The path of progress - Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr”. The end of the 19th century. Postcard, 9 x 14 cm. The State Hermitage Museum: ОГ-374897

Ill. 6. Carlo Abate. Illustration for *Cronaca Sovversiva*’s headline. 1908. Vol. 6, No. 28. Library of Congress.

Ill. 7. Robert Minor. “The Golden Rule”. *The Blast*. 1916. Vol. 1, No. 1. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 8. Antonio Ballester. “Bourgeois Justice and its Victims” (“Burzhuaznoe pravosudie i ego zhertvy”). *The Voice of Labor*. 1925. Vol. 8, No. 251. Cover. SPHL.

Ill. 9. Robert Minor (*after*). “The Bourgeois Order” (“Burzhuaznyj poryadok”). *Kommuna*. 1917. No. 6. Cover. Vol’nye Arhivy; NLR.

Ill. 10. Camille Pissarro. “The Vagabonds” (“Les Trimardeurs” or “Les Sans-gîte”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 9, April 1898. Lithograph, 45,5 x 57 cm. BnF, Gallica.

Ill. 11. Frantisek Kupka. “Internationals” (“Internationales”). *L’Homme et la Terre*. 1905. Tom. 5. P. 227. BnF, Gallica.

Ill. 12. Anonymous author. “Allegory of May 1” (“Alegoría del 1 de Maig”). *La Tramontana*. 1892. Vol. 12, No. 561. P. 7. Cedall.

Ill. 13. Anonymous author. “God Raises Them Up and They Get Together” (“Dios los cría y ellos se juntan”). *El Peludo*. 1922. Vol. 3, No. 76. P. 7. IISG ZF 28067.x

Ill. 14. Fermì Sagristà. “Between Water and Champagne” (“Entre el agua y el champagne”). *Brazo y Cerebro*. 1912. Vol. 1, No. 1. P. 24. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 15. Anonymous author. “Portrait of the Chicago Martyrs”. *Fuerza Consciente*. 1913. Vol. 1, No. 4. P. 1. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 16. Man Ray. Illustration for *Mother Earth*’s cover. 1914. Vol. 9, No. 7. HathiTrust Digital Library.

Chapter 2

Ill. 17. Anonymous author. “Untitled”. *La Antorcha*. 1927. Vol. 7, No. 237. P. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 18. J.-F. Grandjouan (*after*). “Military Infamy” (“La Infamia Militar”). *La Antorcha*. 1927. Vol. 7, No. 237. P. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 19. J.-F. Grandjouan. “Military Card” (“Le livret militaire”). *L’Assiette au beurre*. 1906. Vol. 279. P. 1133. BnF, Gallica.

Ill. 20. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” (“Le Marché à la viande”). 1906. Lithograph, 60,5 x 45 cm. IISG BG D23/498

Ill. 21. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906. Vol. 6, No. 279. Cover. IISG BG D23/493

Ill. 22. J.-F. Grandjouan (*after*). “Refuse assassination / Refuse militarization!” (“Vägra Mörda / Vägra mobilisera!”). 1935. Poster, 33 x 24 cm. IISG BG C18/32

Ill. 23. J.-F. Grandjouan (*after*). “Refuse examinations! Refuse mobilization!”. 1913. Poster, 33 x 24 cm. Stockholmskällan.

Ill. 24. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” (“Le Marché à la viande”). *La Voix du Peuple*. 1906. Vol. 6, No. 312. Cover. IISG ZF 10330

Ill. 25. Anonymous author. “Untitled”. *Brand: anarkistisk tidning*. 1935. No. 9. P. 3. IISG ZF 67369

Ill. 26. J.-F. Grandjouan (*after*). “False Positives: 6402” (“Falsos positivos: 6402»). *Entre Diálogos*. 2021. Vol. 5, No. 5. P. 61. Entre Diálogos.

Ill. 27. Anonymous author. Illustration for *Mother Earth*’s cover. 1906. Vol. 1, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 28. Anonymous author. “Die a Little” (“Morir un poco”). Illustration for pamphlet. 2014. Chilean anarchist group *Volver a la tierra*. Available at: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/2014/09/25/morir-un-poco-temuco-1-mayo/ (Accessed: 04.06.2019).

Ill. 29. Théo Van Rysselberghe. “The Vagabonds” (“Les errants”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1905. Vol. 11, No. 25. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 30. L. Chevalier. “Future Panorama” (“Framtidsbild”). *Brand: illustrerad socialistisk tidning*. 1908. No. 6. P. 7. IISG ZF 26012

Ill. 31. L. Chevalier. “Scarecrows” (“Epouvantails”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 17, September 16, 1899. Lithograph, 56,5 x 45,8 cm. Mutual Art.

Ill. 32. Théo Van Rysselberghe. “Untitled”. *Brand: anarkistisk tidning*. 1935. No. 8. P. 1. IISG ZF 67369

Ill. 33. Théo Van Rysselberghe. “The Vagabonds” (“Les errants”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 7, February 6, 1897. Lithograph, 61 x 47 cm. Mutual Art.

Ill. 34. Constantin Meunier (*attributed*). “The Calvary of the Miner” (“El calvario del minero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 39. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 35. Édouard Couturier. “The Calvary of the Miner” (“Le calvaire du mineur”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 24, May 1901. Lithograph, 56,5 x 45,5 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 36. Constantin Meunier. “Miners from Borinage” (“Mineurs, borinage”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 13, December 10, 1898. Lithograph, 56,5 x 45,5 cm. National Gallery of Australia.

Ill. 37. Alvear Avenue. Buenos Aires. Postcard. Available at: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (Accessed: 10.07.2021).

Ill. 38. Constantin Meunier. “Miner” (“Minero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 121. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 39. Maximilien Luce (*after C. Meunier*). “Squatting miner, drawing of Max. Luce, after Constantin Meunier” (“Mineur accroupi, dessin de Max. Luce, d'après Constantin Meunier”). *La Sociale*. 1896. Vol. 2, No. 54. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 40. Édouard Couturier. “The Calvary of the Miner” (“Le Calvaire du Mineur”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1906. Vol. 11, No. 47. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 41. Édouard Couturier. “Shoot, you bastards!” (“Disparai, canalhas!”). *O Cosmopolita*. 1917. Vol. 2, No. 15. P. 1. CEDEM.

Ill. 42. Édouard Couturier. “The Cry” (“La Clameur”). *Le Libertaire*. 1901. Vol. 8, No. 3. P. 1. ArchivesAutonomies.

Ill. 43. Maximilien Luce. “The Truth at the Court Martial” (“La vérité au conseil de guerre”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 12, October 22, 1898. Lithograph, 57 x 46 cm. Mutual Art.

Ill. 44. Maximilien Luce. “The Truth at the Court” (“La verdad ante el tribunal”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 61. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 45. Maximilien Luce. “Her Majesty the Famine, Queen of Sicily” (“Sa majesté la famine, reine de Sicile”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 10, May 22, 1898. Lithograph, 57 x 45,8 cm. Mutual Art.

Ill. 46. Maximilien Luce. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 176. P. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 47. Maximilien Luce. “Fatherland” (“Patrie”). *Le Père Peinard*. 1891. Vol. 3, No. 143. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 48. Maximilien Luce. “The Worker’s Case” (“Le facteur du prolo”). *La Sociale*. 1896. Vol. 2, No. 35. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 49. Comin'Ache. “Capitalism” (“Capitalisme”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 16, September 2, 1899. Lithograph, 56 x 45 cm. National Gallery of Australia.

Ill. 50. Comin'Ache. “Capitalism” (“Capitalismo”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 43. P. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 51. Hermann-Paul. “It’s Forbidden to Walk on the Grass” (“C’est défendu de marcher pas sur l'herbe”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 11, July 1898. Lithograph, 56,5 x 45 cm. The Annex Galleries.

Ill. 52. Hermann-Paul. “Authority… You Can’t Walk on The Lawn!” (“Autoridad... ! Está prohibido pisar el césped!”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 52. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 53. Charles Maurin. “The War” (“La guerre”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 14, April 1, 1899. Lithograph, 56,5 x 45,4 cm. Auction.fr

Ill. 54. Charles Maurin. “The War” (“La guerra”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 69. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 55. Henri Lebasque. “Temptation” (“Tentación”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 67. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 56. Henri Lebasque. “Temptation” (“Provocation”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 20, June 16, 1900. Lithograph, 57.5 × 46 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 57. Th.-A. Steinlen. “The Liberator” (“La Libératrice”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 30, November 22, 1902. Lithograph, 45 x 55 cm. The Albertina Museum: DG1914/318

Ill. 58. Th.-A. Steinlen. “The Revolution” (“La Revolución”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 73. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 59. Jules Hénault. “Ah, the Dirty Crows” (“Ah, les sales corbeaux”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 15, June 24, 1899. Lithograph, 56 x 45 cm. Mutual Art.

Ill. 60. Jules Hénault. “Social Plagues / Oh, Crows!” (“Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 123. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 61. Hippolyte Petitjean (Jehannet). “The Dawn” (“L’Aube”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 5, November 28, 1896. Lithograph, 57,3 x 46,5 cm. Catawiki.

Ill. 62. Hippolyte Petitjean (Jehannet). “Justice” (“Justicia”). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1930. Vol. 9, No. 330. P. 188. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 63. L. Chevalier. “Scarecrows” (“Espantapájaros”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 158. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 64. Aristide Delannoy. “Social Pimps” (“Souteneurs sociaux”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 19, February 3, 1900. Lithograph, 46 x 57 cm. Mutual Art.

Ill. 65. Aristide Delannoy. “The Scandalized 'Virtue’” (“La ‘virtud’ escandalizada”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 170. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 66. L.-C. Dissy. “The Assassin” (“L’Assassiné”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 23, March 9, 1901. Lithograph, 45 x 57 cm. SVV BÉRARD-PÉRON.

Ill. 67. L.-C. Dissy. “After the Strike” (“Después de la huelga”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 188. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 68. Félix Lochard. “The Young Prey” (“La jeune proie”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 28, December 22, 1901. Lithograph, 57 x 44,5 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 69. Félix Lochard. “According to the Bourgeois Bible” (“Según la biblia burguesa”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, No. 168. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 70. Th.-A. Steinlen. “Revolution” (“Revolución”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 88. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 71. Th.-A. Steinlen. “Revolution” (“Revolution”). 1900. Lithograph. Available at: https://www.gutenberg.org/files/65929/65929-h/65929-h.htm (Accessed: 11.10.2021).

Ill. 72. G. Willaume. “The Missioner” (“Le Missionnaire”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 29, March 15, 1902. Lithograph, 45 x 57,8 cm. Auction.fr.

Ill. 73. J.-F. Grandjouan. “The Riot” (“L’Émeute”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 91. BnF, Gallica.

Ill. 74. J.-F. Grandjouan. “The Man of the People” (“l’homme du peuple”). *L’Assiette au beurre*. 1906. No. 300. P. 1480. BnF, Gallica.

Ill. 75. J.-F. Grandjouan. “May Day will be very quiet this year in Courrières” (“Le Premier Mai sera très calme, cette année, à Courrières”). *L’Assiette au beurre*. 1906. No. 260. P. 819. BnF, Gallica.

Ill. 76. J.-F. Grandjouan. “A Proletarian” (“Un proletario”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 101. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 77. J.-F. Grandjouan. “Pariahs” (“Parias”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 151. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 78. J.-F. Grandjouan. “War Against War” (“Guerra a la guerra”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 79. Bernard Naudin. “Sons of the People” (“Hijos del pueblo”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 80. Bernard Naudin. “Barricade” (“Barricada”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 81. J.-F. Grandjouan (*attributed*). “Untitled”. *Ideas y Figuras*. 1912. Vol. 4, No. 71. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 82. Félix Vallotton. “Crimes and Punishments” (“Crímenes y Castigos”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 7. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 83. Félix Vallotton. “Crimes and Punishments” (“Crimes et Châtiments”). *L’Assiette au beurre*. 1902. No. 48. P. 765. BnF, Gallica.

Ill. 84. J.-F. Grandjouan. “Lock-out”. *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 87. BnF, Gallica.

Ill. 85. J.-F. Grandjouan. “Lock-out”. *The Revolutionary Almanac*. 1914. P. 27. IISG An 230/50 fol

Ill. 86. J.-F. Grandjouan. “To the American comrades”. *Mother Earth*. 1907. Vol. 2, No. 9. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 87. Adolfo Bellocq. “Industrial Street” (“Calle industrial”). 1920. Xylograph, 10 x 11 cm. Available at: http://grabados.org/bellocq/index.htm (Accessed: 12.12.2021).

Ill. 88. Albert Daenens. “Toys” (“Juguetes”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 57. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 89. Albert Daenens. “Toys I” (“Speelgoed I”). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 23. IISG 45698-1923

Ill. 90. Albert Daenens. “Toy” (“Jouet”). 1925. “Album of 20 lino pamphlets”, 1929. Linocut, sheet 6.

Ill. 91. Albert Daenens. “Toys” (“Juguetes”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 58. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 92. Albert Daenens. “Toys II” (“Speelgoed II”). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 25. IISG 45698-1923

Ill. 93. Albert Daenens. “The Victory” (“La Victoria”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 59. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 94. Albert Daenens. “The Victory” (“De overwinning”). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 13. IISG 45698-1923

Ill. 95. Albert Daenens. “The Triumphal Path” (“La voie triomphale”). *Haro!*. 1919. Vol. 2, No. 2. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 96. Albert Daenens. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 164. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 97. Albert Daenens. “Faithful to Death” (“Treu bis in den Tod”). Album of postcards “Who wants to join the soldiers?” *Der Syndikalist*. Linocut, sheet 6. Circa. 1930. IISG Bro 1884/23

Ill. 98. Albert Daenens. “Christmas Gift” (“Aguinaldo”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 207. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 99. Albert Daenens. “In the Shadow of Freedom” (“A l’ombre de la liberté”). 1926. “Album of 20 lino pamphlets”. 1929. Linocut, sheet 12.

Ill. 100. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“El orden impera”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 67. P. 23. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 101. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“L’Ordre règne!...”). *Haro!*. 1920. Vol. 2, No. 12. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 102. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“De orde regeert”). *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*, 1923. P. 47. IISG 45698-1923

Ill. 103. Antonio Ballester (*after* A. Daenens). “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 211. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 104. Anonymous author (*after* A. Daenens). “Untitled”. *Ideas*. 1938. Vol. 1, No. 4-5. P. 3. Group *Volver a la tierra*, Temuco. Available at: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (Accessed: 13.07.2021).

Ill. 105. Elías Castelnuovo. “In the Name of Christ” (“En Nombre de Cristo”). *Izquierda*. 1928. Vol. 1, No. 3. P. 48. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 106. Antonio Ballester (probably). “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 229. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 107. Frans Masereel. “The Birth, Life, and Death of an Idea” (“Nacimiento, vida y muerte de una idea”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 52. P. 7. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 108. Frans Masereel. “The Passion of a Revolutionist” (“La pasión de un revolucionario”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 89-90. P. 8/5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 109. Frans Masereel (*after*). “Untitled”. *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 1-2. IISG ZF 63356

Ill. 110. Frans Masereel “The Passion of a Man” (“La Pasión de un Hombre”). *Contra*. 1933. Vol. 1, No. 3. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 111. Frans Masereel. “Endless Ideological Drama” (“Eterna drama ideologica”). *Ideea Europeana*. 1921. Vol. 3, No. 82. P. 5. Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden. Oostende: MuZEE.

Ill. 112. Antonio Ballester. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 43. P. 11. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 113. Antonio Ballester. “Magicians of Poor Children” (“Los Magos de los niños pobres”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 1, No. 51. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 114. Frans Masereel. “The Passion of a Man. 25 Woodcuts” (“Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte”). 1927. Xylograph, sheet 9. Bei Kurt Wolff Munchen.

Ill. 115. Antonio Ballester. “The Odyssey of the Worker” (“La Odisea del Obrero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 119. P. 21. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 116. Antonio Ballester. “The Death of a Hero” (“La muerte del Héroe”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 75. P. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 117. Antonio Ballester. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 96. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 118. Antonio Ballester. “In the Pawnshop” (“En la casa de empeño”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 81. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 119. Antonio Ballester. “Untitled”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 1. P. 34. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 120. Antonio Ballester. “Untitled”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 2. P. 9. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 121. Antonio Ballester. “Виньетка”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 1. P. 5. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 122. Antonio Ballester. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 194. P. 16. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 123. Antonio Ballester. “An Action. The Wooden Bell” (“Una acción. La Campana de Palo”). *La Campana de Palo*. 1927. No. 13. P. 1. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 124. Antonio Ballester. “Things of Order” (“Cosas del Orden”). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1930. Vol. 9, No. 319. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 125. Victor Rebuffo. “Untitled”. *Contra*. 1933. Vol. 1, No. 3. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 126. Victor Rebuffo. “Funerals of the West in the Final Outcome” (“Funerales del poniente en el desenlace final”). 1979. Xylograph, wordless novel *Contraluz*. Available at: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (Accessed: 15.03.2021).

Ill. 127. Frans Masereel. “My Book of Hours: 165 Woodcuts” (“Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte”). Xylograph, wordless novel. 1927. Bei Kurt Wolff Munchen.

Chapter 3

Ill. 128. Anonymous author. “Rising Ukraine” (“Vozstayushchaya Ukraina”). *Volnyi golos truda*. 1918. No. 4. P. 1. Vol’nye Arhivy; RSL.

Ill. 129. Auguste Roubille. “If vile bandits are from dusk to dawn plunged into crime...” (“Si d’ignobles bandits sont du soir au matin plongés dans le crime...”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 21. P. 3297. BnF, Gallica.

Ill. 130. Anonymous author. “Intimidate and Rob” (“Zapugat' i obobrat'”). *Strekoza*. 1917. No. 24. Cover. SPHL.

Ill. 131. V. A. Taburin. “Social revolutionary”. *“Children-Politicians” (“Deti-Politiki”)*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 132. V. A. Taburin. “The Anarchist” (“Anarjist”). *“Children-Politicians” (“Deti-Politiki”)*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 133. Anonymous author. “The Anarchist” (“Anarjist”). 1918-1920. Drawing for 1917 calendar. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27708559 (Accessed: 14.09.2021).

Ill. 134. Tjerk Bottema. “The Anarchist Fear of President Taft” (“De anarchisten-vrees van president Taft”). *De Notenkraker*. 1909. No. 12. P. 2. IISG BG C13/467

Ill. 135. Albert Hahn. “Ferdinand Domela Nieuwenhuis”. *Zondagsblad van het Volk*. 1903. IISG BG PM1/26-48

Ill. 136. Albert Hahn. Illustration from the series “Congres-zang”. *Zondagsblad van het Volk*. 1905. IISG BG PM1/31-41

Ill. 137. Albert Hahn. “Anarchist by Deed” (“Anarchist van de daad”). *De Notenkraker*. 1908. IISG BG C13/649

Ill. 138. Roberto Ambrosoli. “Anarchik”. *A rivista anarchica*. 2005. Vol. 35, No. 305. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (Accessed: 10.12.2021).

Ill. 139. Portrait of the poet Gueorgui Cheitanov. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (Accessed: 10.12.2021).

Ill. 140. Gerhard Seyfried. “Zwille”. 1948. Available at: https://cartoliste.ficedl.info/article942.html?lang=fr (Accessed: 14.12.2021).

Ill. 141. Patrick Kroon. “This is How the Prussian Police Imagine Domela” (“Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt”). 1905. Drawing, 11 x 11 cm. IISG BG C1/120

Ill. 142. V. A. Taburin. “Anarchy” (“Anarkhiia”). *Catalogue of the exhibition “Long live freedom!”*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 143. E. G. Sokolov. “The Anarchist” (“Anarjist”). 1906. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 144. Pete Llanuza. “On with the dance”. 1917. Library of Congress.

Ill. 145. Anonymous author. “This is Anarchism (According to the Testimony of a Cowardly Bourgeois)” (“Das ist der Anarchismus (Nach Angaben eines ängeblichen Spiesbürgers)”). *Freie Jugend*. 1919. No. 5. P. 1. IISG ZF 63356

Ill. 146. Kazimir Grus. “Bugbear” (“ZHupel”). *Budilnik*. 1917. No. 13. P. 12. SPHL.

Ill. 147. Carl Hassmann. “The Littlest Father”. *Puck*. 1905. Vol. 58, No. 1484. Library of Congress.

Ill. 148. Walter Schnackenberg. “Bolshevism provokes war, unemployment and famine” (“Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot”). 1918. Poster, 11,7 x 84 cm. Library of Congress.

Ill. 149. Antoni Gaudí. “The Temptation of Man”. The portal of the “Rosary” of the “The Basílica i Temple Expiatori de la Sagrada Família” in Barcelona. Available at: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/01/24122017-miradas-la-sagrada-familia.html (Accessed: 12.06.2022).

Ill. 150. Anonymous author. “I never could have thought that such a beast would have been fed” (“Nikogda podumat' ne mogla ya, chto-b" vskormilas' bestiya takaya”). Cartoon on anarchists. 1905-1907. Postcard, 9 x 14 cm. The State Museum of Political History of Russia: Ф.V-4355/1

Ill. 151. J. U. Engelhard. “Misery and Decline, Consequences of Anarchy” (“Elend und Untergang folgen der Anarchie”). 1918. Poster, 106 x 90 cm. Library of Congress.

Ill. 152. N. V. Remizov. “Anarchy” (“Anarkhiia”). *Novyj Satirikon*. 1917. No. 19. Cover. NLR.

Ill. 153. Clifford Berryman. “What to do with him is the problem”. *The Washington Post*. 1898. National Archives Catalog.

Ill. 154. F. A. Nankivell. “As to Japanese exclusion”. *Puck*. 1907. Vol. 61, No. 1567. Cover. Library of Congress.

Ill. 155. Rojas. “Residence Law – Social Defense” (“Ley de residencia – Defensa Social”). *La Obra*. 1915. Vol. 1, No. 4. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 156. Macaya. “On Board – Deported” (“A bordo – Deportados”). *La Obra*. 1915. Vol. 1, No. 4. P. 9. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 157. Albert Hahn. “Anarchism as a helmsman” (“Het anarchisme als stuurman”). *De Notenkraker*. August 26, 1911. IISG BG C4/508

Ill. 158. Photo of Félix Fénéon's arrest document. 1894. Available at: https://www.christies.com/features/felix-feneon-anarchist-and-aesthetic-visionary-9952-1.aspx (Accessed: 15.08.2021).

Ill. 159. Henri Meyer. "The Arrest of Ravachol" ("L'Arrestation de Ravachol"). *Le Petit Journal*. 1892. No. 73. Cover. BnF, Gallica.

Ill. 160. Félix Vallotton. "The Anarchist" ("Аиarchiste"). 1892. Xylograph, 17 x 25 cm. Cleveland Museum of Art.

Ill. 161. N. A. Yaroshenko. "The Student" ("Student"). 1881. Oil on canvas. 62,3 x 88,8 cm. The Tretyakov Gallery.

Ill. 162. A. A. Vesnin. "Sketch of a man's suit. The anarchist. The Man Who Was Thursday" ("Eskiz muzhskogo kostyuma. Anarhist. The Man Who Was Thursday". 1923. Gouache. 39,7 x 27 cm. Moscow. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1485118 (Accessed: 15.09.2021).

Ill. 163. S. N. Gruzenberg. "Anarchist type" ("Tipazh anarhista"). 1910-1920. Drawing. 19,2 x 13,4 cm. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21833022 (Accessed: 15.09.2021).

Ill. 164. José Luis Rey Vila (Sim). "Figther" ("Combatiente"). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 165. José Luis Rey Vila (Sim). "Youth" ("Juventud"). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 166. Baltasar Lobo. "32 days of Revolution" ("32 días de Revolución"). *Mujeres Libres*. September 19, 1936. Newspaper-mural, 32 x 46 cm. Confederación General del Trabajo.

Ill. 167. Kati Horna. "Ascaso Front Militia". 1937. Photograph. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Ill. 168. Antoni Campañà. "Militia at the Bakunin Barracks". August 27, 1936. Photograph. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Ill. 169. Antoni Campañà. "Militia at the Bakunin Barracks". August 27, 1936. Photograph. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Ill. 170. Enrico Cassi. "¡Et Ultra!". *La Obra*. 1917. No. 10. AméricaLEE/ AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 171. Anonymous author. Illustration for *Freie Jugend*'s headline. 1921. No. 5. IISG ZF 63356

Ill. 172. Anonymous author. Illustration for *Junge Anarchisten*'s headline. 1925. No. 8. IISG Microf./P 2748

Ill. 173. Louis Moreau. “Individualist citations by F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers, and d’E. Armand” (“Citations individualistes de F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers et d’E. Armand»). *L’En dehors*. 1922. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 174. Gerhard Riebicke. Illustration for *Iniciales*’ cover. 1933. No. 6. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027

Ill. 175. Albert Daenens. “Solstice” (“Solstice”). *Haro!*. December 3, 1927. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 176. Albert Daenens. “Untitled”. *Haro!*. January 6-7, 1914. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 177. Rockwell Kent. “Superman”. *Wilderness: a journal of quiet adventure in Alaska*. 1920. P. 129.

Ill. 178. Anonymous author. Illustration for *Humanidad*’s cover. 1928. Vol. 2, No. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 179. Paul Signac. “The Demolishers” (“Les Démolisseurs”). 1896. Lithograph, 56,5 x 45 cm. The Metropolitan Museum of Art.

Ill. 180. František Kupka. “Progress (The End)”. *L’Homme et la Terre*. 1908. T. 6. P. 541. BnF, Gallica.

Ill. 181. Arthur Streiter (probably). “Youth, spread your wings!” (“Jugend, schwinge dich auf!”). *Junge Anarchisten*. 1925. No. 1. IISG Microf./P 2748

Ill. 182. Martín Vicente. Illustration for *Culmine*’s cover. 1925. No. 1. IISG Microf./P 920

Ill. 183. Fermì Sagristà. “Capital and Labor” (“El capital y el trabajo”). *Brazo y Cerebro*. 1912. No. 2. P. 14. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 184. L. E. Blaize. “The Worker is the master of the World” (“El trabajador es el dueño del mundo”). *Fuerza Consciente*. 1913. No. 1. P. 5. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 185. Anonymous author. “The struggle of the proletariat” (“A lucta de proletariado”). *A Plebe*. 1922. Vol. 5, No. 177. P. 1. CEDEM.

Ill. 186. P. Lariviere. “The New Laocoon” (“Le nouveau Laocoon”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1914. Vol. 19, No. 35. Cover. ArchivesAutonomies.

Ill. 187. Paul Signac. Illustration for *Le Père Peinard*’s headline. 1891. Vol. 3, No. 94. ArchivesAutonomies.

Ill. 188. Anonymous author. “Tramontana”. *La Tramontana*. 1882. No. 45. P. 4. Cedall.

Ill. 189. Lydia Gibson. “If he only would”. *The Blast*. 1916. No. 3. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 190. Anonymous author. “If he only wanted to” (“Esli-by on tol'ko zahotel”). *Burevestnik*. 1917. No. 11. P. 1. Vol’nye Arhivy; NLR.

Ill. 191. Anonymous author. “State” (“Staat”). *Junge Anarchisten*. 1924. No. 2. P. 1. IISG Microf./P 2748

Ill. 192. Anonymous author. “Untitled”. Biweekly supplement to *La Protesta*. 1929. Vol. 8, No. 32. P. 151. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 193. Anonymous author. “Down with weapons” (“A bas les armes. Die Waffen nieder”). 1918. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 194. Anonymous author. “Untitled”. *Le Père Peinard*. 1898. Vol 9, No. 63. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 195. Sanz Miralles. “We Have to Give the Final Coup” (“Hay que dar el golpe definitivo”). 1937. Poster, 100 x 70 cm. IISG BG E5/202

Ill. 196. Gabriel Courtis. “Heracles and Lichas: Canova’s ensemble re-modernized” (“Hércules y Lica: el grupo de Canova remodernado”). *El Burro*. 1918. No. 5. IISG ZDF 28839.x

Ill. 197. Sixto L. Osuna. “The Winner” (“Triunfador”). *Martin Fierro*. 1904 . No. 19. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 198. Anonymous author. “Strenght” (“Fuerza”). *La Antorcha*. 1926. No. 207. P. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 199. Student of the “Modern School”. “Lifting the world” (“Levantando el mundo”). *Fuerza Consciente*. 1914. No. 6. P. 6. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 200. Anonymous author. Illustration for *Il Pensiero*’s cover. 1921. No. 1. Biblioteca Franco Serantini.

Ill. 201. Auguste Roubille. Illustration for postcard. *Les Temps nouveaux*. 1895. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 202. Fermì Sagristà. Illustration for *Brazo y Cerebro*’s cover. 1912. No. 2. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 203. Arthur Hëgstent. Illustration for *Brand*’s cover. 1899. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Ill. 204. Anonymous author. “The Revolt” (“La Rebelión”). *La Antorcha*. 1927. No. 249. P. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 205. Anonymous author. Illustration for the song “Chant International”. *Le Père Peinard*. 1893. Vol. 5, No. 246. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 206. Fermì Sagristà. Illustration for *Almanaque de Tierra y Libertad*’s cover. 1912. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive.

Ill. 207. Maximilien Luce. “The Arsonist” (“L’Incendiaire”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 1, April 25, 1896. Lithograph, 56,8 x 47 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 208. Anonymous author. “The Chained Giant” (“El gigante encadenado”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. No. 15. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 209. Anonymous author. “Supreme effort” (“Supremo esfuerzo”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. No. 93. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 210. Juan Hohmann. Illustration for *Martín Fierro*’s cover. 1904. No. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 211. Pelele. “Untitled”. *Martín Fierro*. 1904. No. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 212. Anonymous author. “Untitled”. *Martín Fierro*. 1904. No. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 213. Anonymous author. “Advice from an old Viscacha” (“Consejos de un viejo Viscacha”). *Martín Fierro*. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 214. Pelele. Illustration for the story *Revenge*. *Martín Fierro*. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 215. Pelele. “Encouraging immigration” (“Fomentando la inmigración”). *Martín Fierro*. 1904. No. 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 216. Barrabás. “Towards the Gardens of America” (“Rumbo a los jardines de América”). *Martín Fierro*. 1904. No. 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 217. Pelele. Illustration for the article *Paria*. *Martín Fierro*. 1904. No. 44. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 218. Anonymous author. Illustration for *Martín Fierro*’s cover. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 219. George Bellows. Illustration for *The Blast*’s cover. 1917. No. 3. HathiTrust Digital Library.

Ill. 220. Hermann Vogel. “Redemption” (“Rédemption”). *L’Assiette au beurre*. 1903. No. 106. P. 1804. BnF, Gallica.

Ill. 221. Gabriel Courtis. “Ministers of the Lord?” (“¿Ministros del señor?”). *El Peludo*. 1926. Vol. 7, No. 316. Cover. IISG ZF 28067.x

Ill. 222. Frantisek Kupka. “Untitled”. *Les Temps nouveaux*. 1906. Vol. 12, No. 32. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 223. Anonymous author. “The worker is the true Christ” (“El verdadero Cristo es el obrero”). *El Peludo*. 1922. Vol. 3, No. 89. IISG ZF 28067.x

Ill. 224. Ángel Lescarboura. “Memory is not erased” (“La memoria no se borra”). *Tierra y Libertad*. 1936. No. 3. P. 1. Cedall.

Ill. 225. Anonymous author. “A New Passion” (“Una nova passió”). *Tramontana*. 1887. No. 303. Cover. Cedall.

Ill. 226. Anonymous author. “Equality” (“Igualtat”). *Tramontana*. 1895. No. 651. Cover. Cedall.

Ill. 227. Anonymous author. “The Martyrdom of St. Sebastian” (“Lo martiri de San Sebastiá”). *Tramontana*. 1889. No. 396. Cover. Cedall.

Ill. 228. Anonymous author. “Our anarchist word before the dictatorial monstrosity” (“Nuestra palabra anarquista frente al enjendro dictatorial”). *Verba Roja*. 1923. No. 50. P. 1. IISG ZDF 28232.x

Ill. 229. Anonymous author. “The State” (“El Estado”). *La Antorcha*. 1926. No. 207. P. 7. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 230. Anonymous author. “It is always good to kill a proletarian!” (“Un Prolo, c’est toujours bon á tuer!”). *La Sociale*. 1895. Vol. 1, No. 31. Cover. ArchivesAutonomies.

Ill. 231. Boardman Robinson. “The Deserter” (“Desertoren”). *Brand*. 1917. No. 1. P. 3. IISG ZF 67369

Ill. 232. William Balfour Ker. “The Path of Progress” (“El camino del progreso”). *Brazo y Cerebro*. 1912. No. 2. P. 27. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 233. Anonymous author. Illustration for the postcard “Francisco Ferrer y Guardia”. 1909. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 234. Piñóño. “Who said that I had died?” (“¿Quién dijo que había muerto?”). *El Azote*. 1911. No. 66. P. 1. IISG Microfilm 5113

Ill. 235. Fermì Sagristà. “Ideal” (“Ideal”). *Renovación*. 1911. No. 19-20. Cover. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 236. Anonymous author. “Ferrer and the “Modern School” (Ferrer Monument project in Lisbon)” (“Ferrer y la “Escuela Moderna” (Proyecto de monumento a Ferrer en Lisboa)”). *Ideas y Figuras*. 1910. No. 25. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 237. Charles Maurin. “Ravachol”. *Almanach du Père Peinard*. 1894. P. 45. BnF, Gallica.

Chapter 4

Ill. 238. Anonymous author. Illustration for *Volna*’s cover. 1922. No. 32. Vol’nye Arhivy.

Ill. 239. Wilson. “His bloodhounds”. *The Blast*. 1916. Vol. 1, No. 11. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 240. Carlo Carrà. “Portrait of Nietzsche”. *La Rivolta*. 1910 . No. 31. P. 4. IISG ZF 15072

Ill. 241. Robert Minor. Illustration for *The Blast*’s cover. 1917. Vol. 2, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 242. Anonymous author. “... If the sheep got angry” (“... si les moutons devenaient enrages”). *Le Libertaire*. 1899. Vol. 5, No. 9. Cover. ArchivesAutonomies.

Ill. 243. Anonymous author. “Bold guys! Let’s burst the bag of coins...” (“Hardi les gars! Crevons le sac aux écus...”). *Le Père Peinard*. 1890. Vol. 2, No. 83. P. 9. ArchivesAutonomies.

Ill. 244. Anonymous author. “The Execution of Watrin” (“L’exécution de Watrin”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 149. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 245. Anonymous author. “Ahoy, Guillaume le Teigneux, it’s the beginning, you’ll see many more by the time we clean your ear...” (“Ohé, Guillaume le Teigneux, c’est le coomencement, t’en verras bien d’autres d’ici qu’on te recure... l’oreille”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 155. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 246. Anonymous author. “Holy Guillotine, pray for us, Holy Guillotine, deliver us!” (“Sainte Guillotine, priez pour nous, Sainte Guillotine, délivrez-nous!”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 158. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 247. Anonymous author. “In 1789 - Execution of the hoarders Berthier and Foulon” (“En 1789 – Exécution des accapareurs Berthier et Foulon”). *Le Père Peinard*. 1897. Vol. 2, No. 46. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 248. Anonymous author. “Oh, the cameaucrates! gallows, guillotines, and tourniquets, these are dirty arguments!” (“Ohé, les chameaucrates! potences, guillotines, et garrots, c’est de sales arguments!”). *Le Père Peinard*. 1897. Vol. 2, No. 48. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 249. Émile Hinard. “Wait, vermin! ... Wait...” (“Attends, vermine! ... Attends...”). *Le Père Peinard*. 1900. Vol. 10, No. 1. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 250. Benito Rebolledo. Illustration for *La Ajitación*’s headline. 1905. Vol. 1, No. 4. IISG ZDF 28005.x

Ill. 251. Richard Seewald. “Revolution” (“Revolution”). 1913. Vol. 1, No. 1. P. 1. University of Iowa Libraries.

Ill. 252. Albert Daenens. “The Armored Car” (“L’automitrailleuse”). 1919. “Album of 20 lino pamphlets”, 1929. Linocut, sheet 1.

Ill. 253. Paul Eickmeier. “The Road is Free!” (“Strasse frei!”). *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 9. P. 4. IISG ZF 63356

Ill. 254. J.-F. Grandjouan. “Revolution” (“Révolution”). 1906. Poster, 12,4 x 8,5 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts: Г.105411

Ill. 255. Emil Liodel. “Solstice-Turn to the West” (“Sonnenwende-Westenwende”). *Junge Anarchisten*. 1925. Vol. 2, No. 1. IISG Microf./P 2748

Ill. 256. Emil Liodel. “Solstice-Turn to the West” (“Sonnenwende-Westenwende”). *Freie Jugend*. 1923. Vol. 5, No. 5-6. IISG ZF 63356

Ill. 257. Ines Wetzel. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 3, No. 10-11. IISG ZF 63356

Ill. 258. Anonymous author. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 3, No. 9. IISG ZF 63356

Ill. 259. Paul Signac. “The Libertarian Golden Age of Tomorrow” (“L'Âge d'or libertaire de demain”). 1895-1896. Five-color lithograph, 37,5 x 50,2 cm. BnF.

Ill. 260. Helios Gómez. “The Soldier” (“El Soldado”). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1935. Vol. 9, No. 327. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 261. Helios Gómez. “The Soldier” (“El Soldado”). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 18. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 262. Helios Gómez. “The Religion” (“La religión”). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 7. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 263. Helios Gómez. “The Somaten” (“El somatén”). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 10. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 264. Aleksander Berkman. “Anarchist Demonstration in Union Square”. New York. 1914. Photograph. Libcom.

Ill. 265. Adolf Wolff. “Killed / July 4 / 1914 / Caron / Hanson / Berg”. *Mother Earth*. 1914. Vol. 9, No. 5. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 266. Adolf Wolff. “The Funerals of Sacco and Vanzetti”. *The Labor Defender*. 1927. Vol. 2, No. 10. P. 147. Marxists Internet Archive.

Ill. 267. Luigi Russolo and Carlo Carrà. “Revolution” / “Funeral of anarchist Galli”. *Revolutionary Almanac*. 1914. P. 39. IISG An 230/50 fol

Ill. 268. Luigi Russolo. “The Revolt” (“La Rivolta”). 1911. Oil on canvas. 150,8 x 230,7 cm. Kunstmuseum Den Haag.

Ill. 269. Helmut Fritzsche. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1923. Vol. 5, No. 8. IISG ZF 63356

Ill. 270. José Luis Rey Vila (Sim). “They Saw Him Fall” (“Lo vió caer”). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 271. Käthe Kollwitz. “Peasants’ War” (“Bauernkrieg”). *Freie Jugend*. 1925. Vol. 7, No. 20. IISG ZF 63356

Ill. 272. Carlo Carrà. “The Funeral of the Anarchist Galli” (“Il Funerale dell’anarchico Galli”). 1911. Oil on canvas. 198,7 x 259,1 cm. MoMA.

Ill. 273. Hans Aden. Illustration for *Le Libertaire*’s cover. 1899. Vol. 5, No. 3. ArchivesAutonomies.

Ill. 274. Anonymous author. “General Strike-GCL” (“Grève Générale!-C.G.T”). 1906. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 275. Anonymous author. “The President’s Dream” (“Le Rêve du Président”). *Le Père Peinard*. 1891. Vol. 3, No. 129. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 276. Frans Masereel. “The Passion of a Man. 25 Woodcuts” (“Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte”). 1927. Xylograph, sheet 22. Bei Kurt Wolff Munchen.

Ill. 277. J.-F. Grandjouan. “The Strike” (“La Grève”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. Cover. BnF, Gallica.

Ill. 278. Helios Gómez. “But the Spanish proletariat, taught by the experience of October, is going...” (“Mais le proletariat espagnol, instruit par l’experience d’octubre, marche...”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 19. IISG Sp 11/25

Ill. 279. Helios Gómez. “... under the flag of the workers’ and peasants’ unions to a decisive seizure of power” (“... sous le drapeau des alliances ouvriers et paysannes vers la prise decisive du pouvoir”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 20. IISG Sp 11/25

Ill. 280. Helios Gómez (*after*). “Abel Paz - Barcelone 1936”. 2001. Postcard, 15,2 x 10,5 cm. Cartoliste.

Ill. 281. Anonymous author. “May 1st” (“1 mai”). *Freie Jugend*. 1926. Vol. 8, No. 10. IISG ZF 63356

Ill. 282. Albert Daenens. “What would it be if I didn’t have socialist ministers?” (“Que serait-ce si je n’avais des ministres socialistes?”). *Haro!*. 1920. Vol. 2, No. 10. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 283. Anonymous author. “Young people, unfurl the banner of struggle and freedom!” (“Jugend, entfalte die Fahne des Kampfes und der Freiheit!”). *Junge Anarchisten*. 1924. Vol. 1, No. 3-4. IISG Microf./P 2748

Ill. 284. Helmut Fritzsche. “Direct Action” (“Direkte Aktion”). *Junge Anarchisten*. 1931. Vol. 8, No. 2. IISG Microf./P 2748

Ill. 285. Helmut Fritzsche. “The Fight Against Capitalism / Fascism is a Threat of War” (“Faschismus kriegsgefahr / Kampf gegen Kapitalismus”). *Junge Anarchisten*. 1931. Vol. 8, No. 3. IISG Microf./P 2748

Ill. 286. Anonymous author. “Hunger”. *Mother Earth*. 1914. Vol. 9, No. 2. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 287. Agathe Loewe. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 2, No. 24-25. IISG ZF 63356

Ill. 288. K. S. Malevich. “Black Square”. Circa. 1930. Oil on canvas. 53,5 x 53,5 cm. The State Hermitage Museum: 10620

Ill. 289. Romano. “DAS: Help the Spanish workers! Against the fascism of Hitler and Mussolini!” (“DAS: Helpu la hispanajn laboristojn! Kontrau la Hitler-Musolino-fasismo!”). 1936. Postcard. Cartoliste.

Ill. 290. Rolf Tillman. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 1-2. IISG ZF 63356

Ill. 291. Rolf Tillman. An emblem for financing editorial activities. *Junge Anarchisten*. 1926. Vol. 3, No. 7-8. IISG Microf./P 2748

Ill. 292. Fermì Sagristà. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 235. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 293. Anonymous author. Illustration for *La Tramontana*’s headline. 1881. Vol. 1, No. 1. Cedall.

Ill. 294. Lydia Gibson. “The Blast”. Illustration for headline *The Blast*. 1916 r. Vol. 1, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 295. Lydia Gibson. “The Blast”. Illustration for *The Blast*’s headline. 1916. Vol. 1, No. 5. HathiTrust Digital Library.

Ill. 296. Robert Minor. “The Blast”. Illustration for *The Blast*’s headline. 1916. Vol. 1, No. 21. HathiTrust Digital Library.

Ill. 297. Ben Benn. Illustration for *Revolt*’s cover. 1916. Vol. 1, No. 1. Libcom; IISG ZK 6186

Ill. 298. O. V. Rozanova. Illustration for *Vzorval*’s cover. Ed. by A. E. Kruchenykh. 1913. Lithograph. Art Institute of Chicago.

Ill. 299. Bernard Naudin. “The Barricade” (“La Barricade”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 88-89. BnF, Gallica.

Ill. 300. Bernard Naudin. “The Riot” (“L’Émeute”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 93. BnF, Gallica.

Ill. 301. J.-F. Grandjouan. “The Barricade” (“La Barricade”). *La Voix du Peuple*. 1908. Vol. 8, No. 417. P. 2. IISG BG D23/495

Ill. 302. Tony Vidal. “July 19, 1936, NCL-IAF” (“19 julio 1936, CNT-FAI”). 1936. Postcard, 10 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 303. Helios Gómez. “They defend the land, their bread, and their freedom” (“Face a la garde civile. Ils defendent la terre, leur pain et leur liberté”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 5. IISG Sp 11/25

Ill. 304. José Luis Rey Vila (Sim). “They Will not Pass!” (“¡No pasarán!”). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 305. Baltasar Lobo. “Women Will Defend the Freedom of the People” (“Defensorem les dones la llibertar del poble”). *Mujeres Libres*. 1936. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 306. Auguste Roubille. “As for the worker, if he is sometimes vile…” (“Quant a l’ouvrier s’il est quelquefois ignobles…”). *L'Assiette au beurre*. 1905. No. 21. P. 3302. BnF, Gallica.

Ill. 307. Gustave Courbet. Illustration for *Le Salut public*’s headline. 1848. No. 2. Black pencil on paper. 9,5 x 12,5 cm. Musée Carnavalet. Available at: https://books.openedition.org/psorbonne/1232 (Accessed: 25.11.2021).

Ill. 308. Carlo Carrà. Illustration for *La Barricata*’s headline. 1912. Vol. 1, No. 2. IISG ZF 53565

Ill. 309. Anonymous author. “The Victors” (“Los vencedores”). 1936. Photocollage. L’Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Ill. 310. J. Sainz de Corella. “Untitled”. 1936. Photograph. IISG BG A39/996

ILLUSTRATIONS

Chapter 1

Ill. 1. J.-F. Grandjouan. “Question of Art” (“Question d’art”). *Le Rire*. 1902. No. 406. BnF, Gallica.

Ill. 2. Fermì Sagristà. “Sculpture Exhibition” (“Exposición de escultura”). *Fuerza consciente*. 1913. Vol. 1, No. 4. P. 7. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 3. Anonymous author. “Newspaper Mural” (“Periódico mural”). “CNT” (“National Confederation of Labor”. Division 26 (Durruti Column). Photograph. 1936. IISG BG A39/540

Ill. 4. William Balfour Ker. “The Supreme Moment of Social Demands” (“El momento supremo de las reivindicaciones sociales”). *Brazo y Cerebro*. 1912. Vol. 1, No. 2. P. 4. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 5. William Balfour Ker. "The path of progress - Francisco Ferrer, the Twentieth Century Martyr". The end of the 19th century. Postcard, 9 x 14 cm. The State Hermitage Museum: ОГ-374897

Ill. 6. Carlo Abate. Illustration for *Cronaca Sovversiva*'s headline. 1908. Vol. 6, No. 28. Library of Congress.

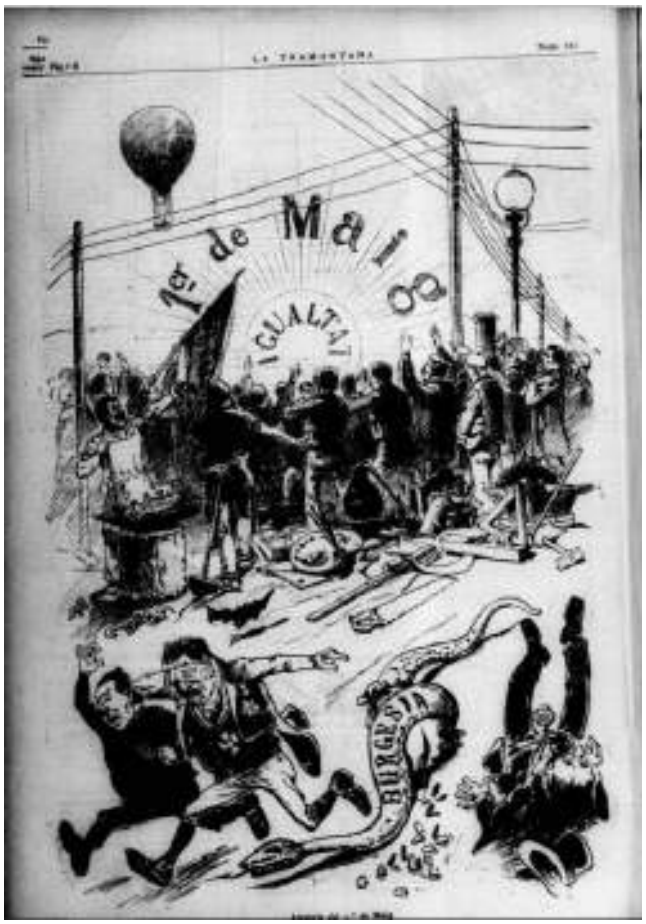
Ill. 7. Robert Minor. “The Golden Rule”. *The Blast*. 1916. Vol. 1, No. 1. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 8. Antonio Ballester. “Bourgeois Justice and its Victims” (“Burzhuaznoe pravosudie i ego zhertvy”). *The Voice of Labor*. 1925. Vol. 8, No. 251. Cover. SPHL.

Ill. 9. Robert Minor (*after*). “The Bourgeois Order” (“Burzhuaznyj poryadok”). *Kommuna*. 1917. No. 6. Cover. Vol’nye Arhivy; NLR.

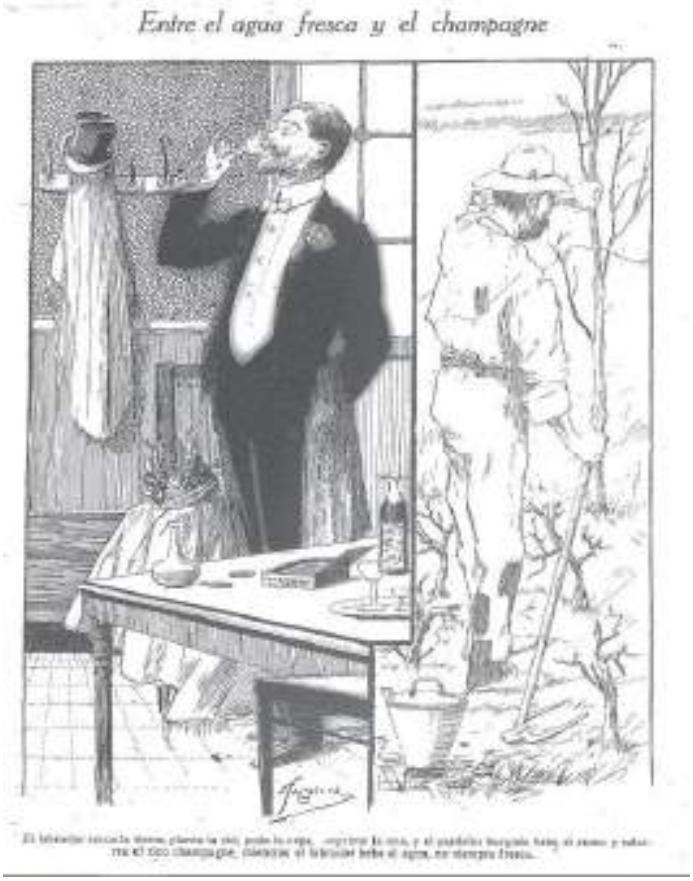
Ill. 10. Camille Pissarro. “The Vagabonds” (“Les Trimardeurs” or “Les Sans-gîte”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 9, April 1898. Lithograph, 45,5 x 57 cm. BnF, Gallica.

Ill. 11. Frantisek Kupka. “Internationals” (“Internationales”). *L’Homme et la Terre*. 1905. Tom. 5. P. 227. BnF, Gallica.

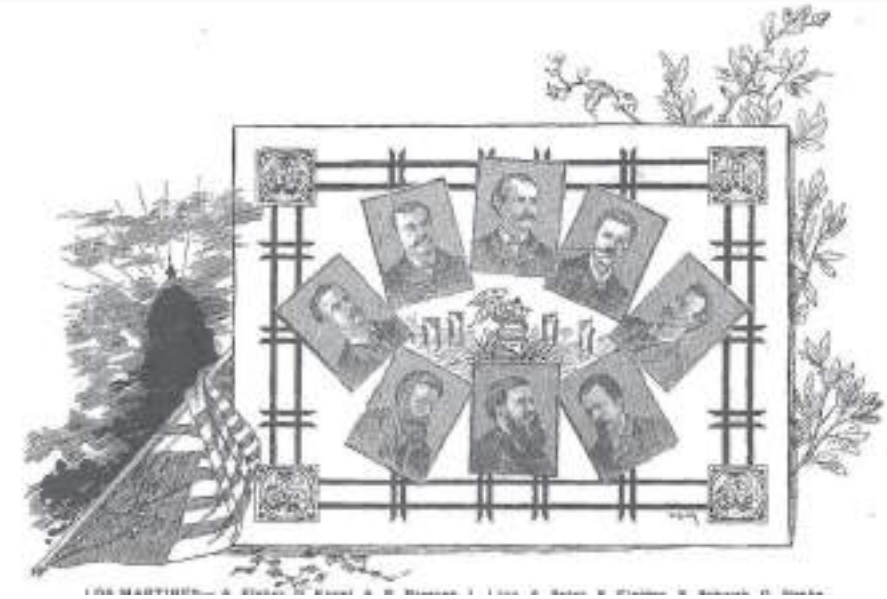


Ill. 12. Anonymous author. “Allegory of May 1” (“Alegoría del 1 de Maig”). *La Tramontana*. 1892. Vol. 12, No. 561. P. 7. Cedall.

Ill. 13. Anonymous author. “God Raises Them Up and They Get Together” (“Dios los cría y ellos se juntan”). *El Peludo*. 1922. Vol. 3, No. 76. P. 7. IISG ZF 28067.x



Ill. 14. Fermì Sagristà. “Between Water and Champagne” (“Entre el agua y el champagne”). *Brazo y Cerebro*. 1912. Vol. 1, No. 1. P. 24. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.



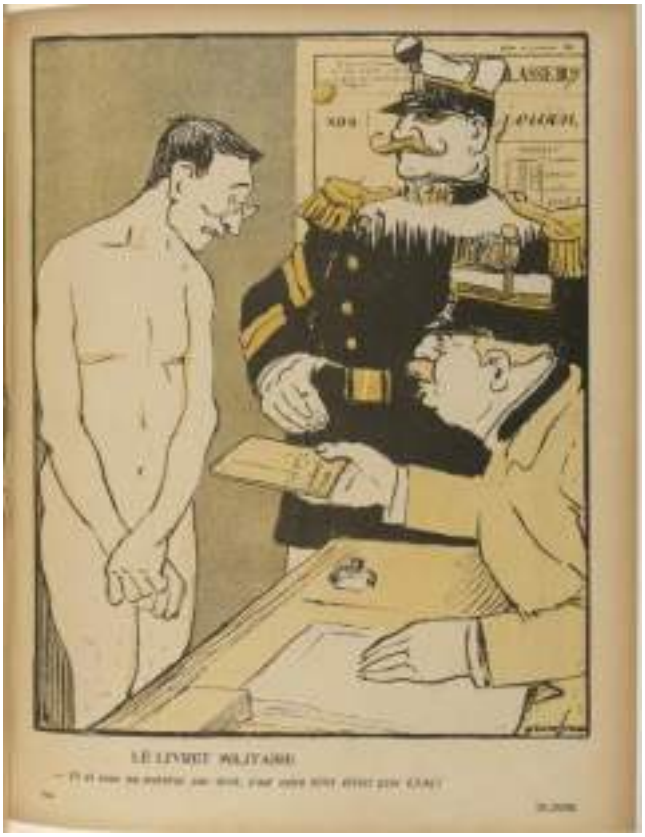
Ill. 15. Anonymous author. “Portrait of the Chicago Martyrs”. *Fuerza Consciente*. 1913. Vol. 1, No. 4. P. 1. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 16. Man Ray. Illustration for *Mother Earth*’s cover. 1914. Vol. 9, No. 7. HathiTrust Digital Library.

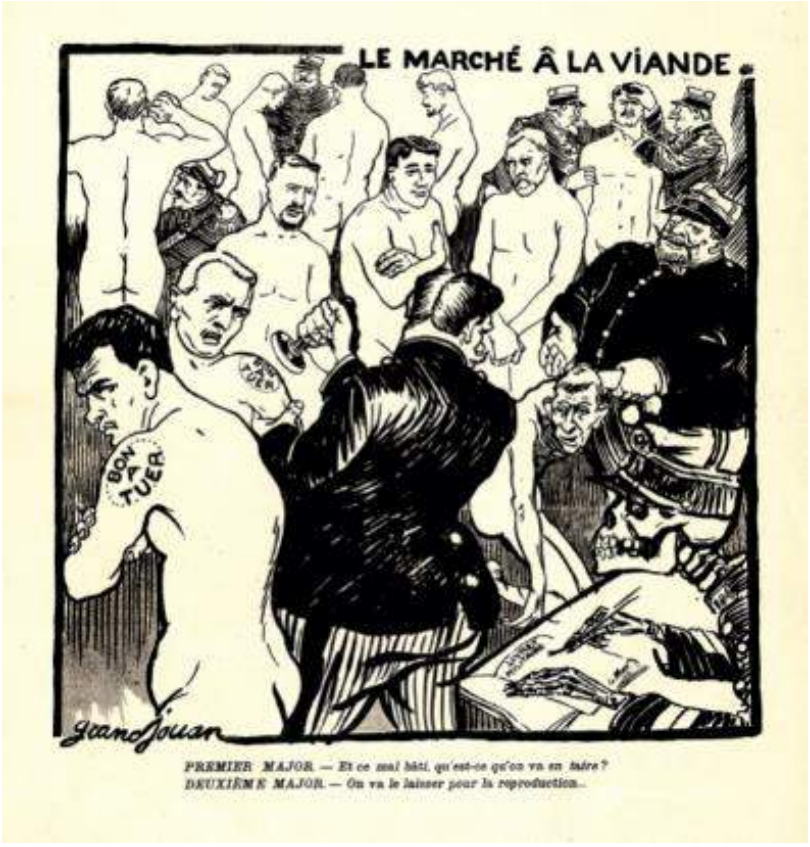
Chapter 2

Ill. 17. Anonymous author. “Untitled”. *La Antorcha*. 1927. Vol. 7, No. 237. P. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 18. J.-F. Grandjouan (*after*). “Military Infamy” (“La Infamia Militar”). *La Antorcha*. 1927. Vol. 7, No. 237. P. 2. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

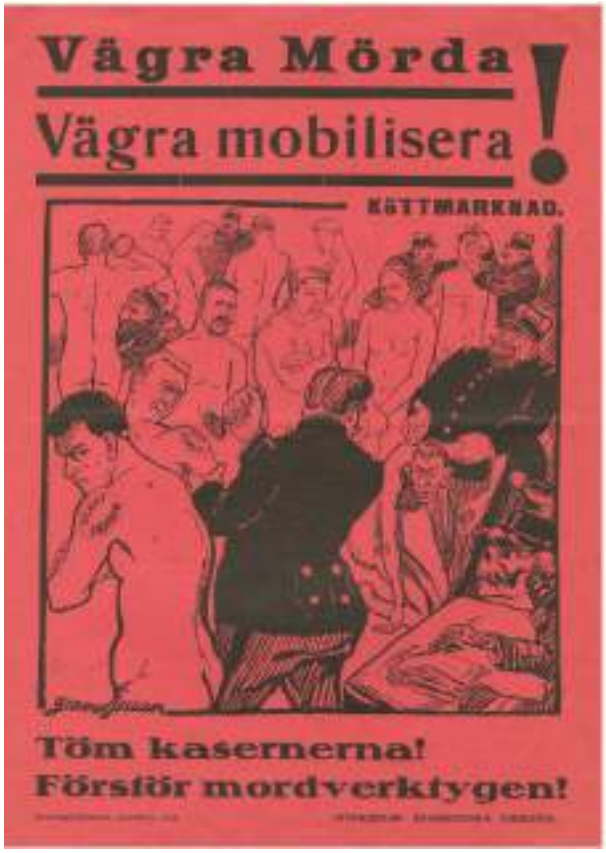


Ill. 19. J.-F. Grandjouan. “Military Card” (“Le livret militaire”). *L’Assiette au beurre*. 1906. Vol. 279. P. 1133. BnF, Gallica.



Ill. 20. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” (“Le Marché à la viande”). 1906. Lithograph, 60,5 x 45 cm. IISG BG D23/498

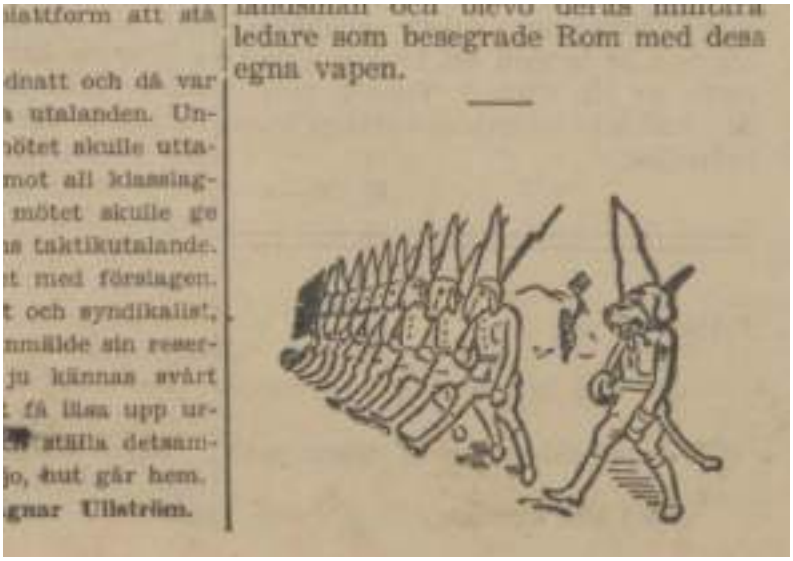
Ill. 21. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” («Le Marché à la viande»). *La Voix du Peuple*. 1906. Vol. 6, No. 279. Cover. IISG BG D23/493



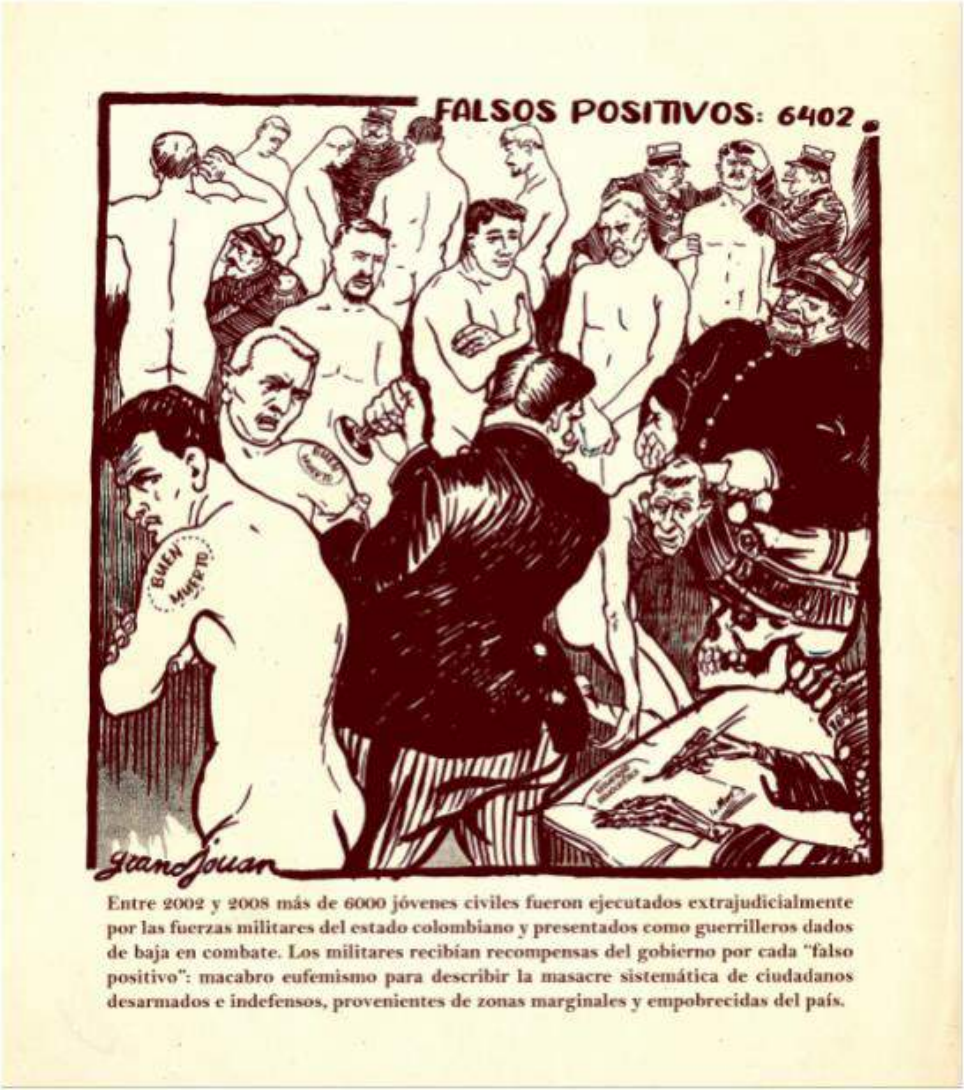
Ill. 22. J.-F. Grandjouan (*after*). “Refuse assassination / Refuse militarization!” (“Vägra Mörda / Vägra mobilisera!”). 1935. Poster, 33 x 24 cm. IISG BG C18/32

Ill. 23. J.-F. Grandjouan (*after*). “Refuse examinations! Refuse mobilization!”. 1913. Poster, 33 x 24 cm. Stockholmskällan.

Ill. 24. J.-F. Grandjouan. “Meat Market” (“Le Marché à la viande”). *La Voix du Peuple*. 1906. Vol. 6, No. 312. Cover. IISG ZF 10330



Ill. 25. Anonymous author. “Untitled”. *Brand: anarkistisk tidning*. 1935. No. 9. P. 3. IISG ZF 67369



Ill. 26. J.-F. Grandjouan (*after*). “False Positives: 6402” (“Falsos positivos: 6402»). *Entre Diálogos*. 2021. Vol. 5, No. 5. P. 61. Entre Diálogos.

Ill. 27. Anonymous author. Illustration for *Mother Earth*'s cover. 1906. Vol. 1, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 28. Anonymous author. "Die a Little" ("Morir un poco"). Illustration for pamphlet. 2014. Chilean anarchist group *Volver a la tierra*. Available at: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/2014/09/25/morir-un-poco-temuco-1-mayo/ (Accessed: 04.06.2019).

Ill. 29. Théo Van Rysselberghe. “The Vagabonds” (“Les errants”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1905. Vol. 11, No. 25. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 30. L. Chevalier. “Future Panorama” (“Framtidsbild”). *Brand: illustrerad socialistisk tidning*. 1908. No. 6. P. 7. IISG ZF 26012

Ill. 31. L. Chevalier. “Scarecrows” (“Epouvantails”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 17, September 16, 1899. Lithograph, 56,5 x 45,8 cm. Mutual Art.

Ill. 32. Théo Van Rysselberghe. “Untitled”. *Brand: anarkistisk tidning*. 1935. No. 8. P. 1. IISG ZF 67369

Ill. 33. Théo Van Rysselberghe. “The Vagabonds” (“Les errants”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 7, February 6, 1897. Lithograph, 61 x 47 cm. Mutual Art.

El calvario del minero

¡Tiros canallas, y le abrevarán una vida a la primera explosión de grisú!

Meunier ha sido uno de los más grandes escultores del mundo. Como la de Millet, su obra está inspirada en un sentimiento profundo de amor hacia los que trabajan y sufren. En la Asociación Alcoyana existe una copia de su célebre "Sembrador", obra extraordinaria por todo concepto.

Ill. 34. Constantin Meunier (*attributed*). “The Calvary of the Miner” (“El calvario del minero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 39. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 35. Édouard Couturier. “The Calvary of the Miner” (“Le calvaire du mineur”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 24, May 1901. Lithograph, 56,5 x 45,5 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 36. Constantin Meunier. “Miners from Borinage” (“Mineurs, borinage”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 13, December 10, 1898. Lithograph, 56,5 x 45,5 cm. National Gallery of Australia.

Ill. 37. Alvear Avenue. Buenos Aires. Postcard. Available at: http://www.arcondebuenosaires.com.ar/libertador-panoramikk2_2.htm (Accessed: 10.07.2021).

Ill. 38. Constantin Meunier. “Miner” (“Minero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 121. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 39. Maximilien Luce (*after C. Meunier*). “Squatting miner, drawing of Max. Luce, after Constantin Meunier” (“Mineur accroupi, dessin de Max. Luce, d'après Constantin Meunier”). *La Sociale*. 1896. Vol. 2, No. 54. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 40. Édouard Couturier. “The Calvary of the Miner” (“Le Calvaire du Mineur”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1906. Vol. 11, No. 47. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 41. Édouard Couturier. “Shoot, you bastards!” (“Disparai, canalhas!”). *O Cosmopolita*. 1917. Vol. 2, No. 15. P. 1. CEDEM.

Ill. 42. Édouard Couturier. “The Cry” (“La Clameur”). *Le Libertaire*. 1901. Vol. 8, No. 3. P. 1. ArchivesAutonomies.

Ill. 43. Maximilien Luce. “The Truth at the Court Martial” (“La vérité au conseil de guerre”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 12, October 22, 1898. Lithograph, 57 x 46 cm. Mutual Art.

Ill. 44. Maximilien Luce. “The Truth at the Court” (“La verdad ante el tribunal”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 61. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 45. Maximilien Luce. “Her Majesty the Famine, Queen of Sicily” (“Sa majesté la famine, reine de Sicile”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 10, May 22, 1898. Lithograph, 57 x 45,8 cm. Mutual Art.

Ill. 46. Maximilien Luce. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 176. P. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 47. Maximilien Luce. “Fatherland” (“Patrie”). *Le Père Peinard*. 1891. Vol. 3, No. 143. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 48. Maximilien Luce. “The Worker’s Case” (“Le facteur du prolo”). *La Sociale*. 1896. Vol. 2, No. 35. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 49. Comin'Ache. “Capitalism” (“Capitalisme”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 16, September 2, 1899. Lithograph, 56 x 45 cm. National Gallery of Australia.

Ill. 50. Comin'Ache. “Capitalism” (“Capitalismo”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 43. P. 6. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 51. Hermann-Paul. “It’s Forbidden to Walk on the Grass” (“C’est défendu de marcher pas sur l'herbe”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 11, July 1898. Lithograph, 56,5 x 45 cm. The Annex Galleries.

Ill. 52. Hermann-Paul. “Authority… You Can’t Walk on The Lawn!” (“Autoridad... ! Está prohibido pisar el césped!”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 52. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

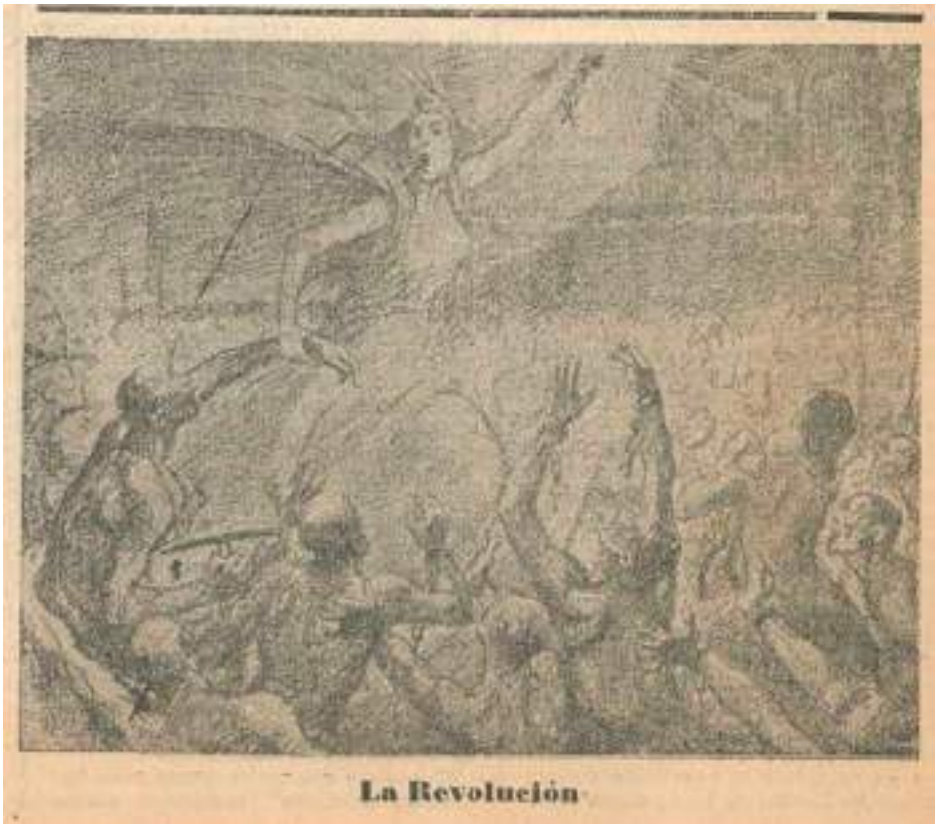
Ill. 53. Charles Maurin. “The War” (“La guerre”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 14, April 1, 1899. Lithograph, 56,5 x 45,4 cm. Auction.fr

Ill. 54. Charles Maurin. “The War” (“La guerra”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 69. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 55. Henri Lebasque. “Temptation” (“Tentación”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 67. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 56. Henri Lebasque. “Temptation” (“Provocation”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 20, June 16, 1900. Lithograph, 57.5 × 46 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 57. Th.-A. Steinlen. “The Liberator” (“La Libératrice”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 30, November 22, 1902. Lithograph, 45 x 55 cm. The Albertina Museum: DG1914/318



Ill. 58. Th.-A. Steinlen. “The Revolution” (“La Revolución”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 73. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 59. Jules Hénault. “Ah, the Dirty Crows” (“Ah, les sales corbeaux”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 15, June 24, 1899. Lithograph, 56 x 45 cm. Mutual Art.

Ill. 60. Jules Hénault. “Social Plagues / Oh, Crows!” (“Plagas sociales / ¡Ah, los cuervos!”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 123. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 61. Hippolyte Petitjean (Jehannet). “The Dawn” (“L’Aube”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 5, November 28, 1896. Lithograph, 57,3 x 46,5 cm. Catawiki.

Ill. 62. Hippolyte Petitjean (Jehannet). “Justice” (“Justicia”). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1930. Vol. 9, No. 330. P. 188. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 63. L. Chevalier. “Scarecrows” (“Espantapájaros”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 158. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 64. Aristide Delannoy. “Social Pimps” (“Souteneurs sociaux”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 19, February 3, 1900. Lithograph, 46 x 57 cm. Mutual Art.

Ill. 65. Aristide Delannoy. "The Scandalized 'Virtue'" ("La 'virtud' escandalizada"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 170. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 66. L.-C. Dissy. "The Assassin" ("L'Assassiné"). "Album of Lithographs" *Les Temps nouveaux*. No. 23, March 9, 1901. Lithograph, 45 x 57 cm. SVV BÉRARD-PÉRON.

Ill. 67. L.-C. Dissy. “After the Strike” (“Después de la huelga”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 188. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 68. Félix Lochard. “The Young Prey” (“La jeune proie”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 28, December 22, 1901. Lithograph, 57 x 44,5 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 69. Félix Lochard. “According to the Bourgeois Bible” (“Según la biblia burguesa”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1925 г. Vol. 4, No. 168. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 70. Th.-A. Steinlen. “Revolution” (“Revolución”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 88. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 71. Th.-A. Steinlen. “Revolution” (“Revolution”). 1900. Lithograph. Available at: https://www.gutenberg.org/files/65929/65929-h/65929-h.htm (Accessed: 11.10.2021).

Ill. 72. G. Willaume. “The Missioner” (“Le Missionnaire”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 29, March 15, 1902. Lithograph, 45 x 57,8 cm. Auction.fr.

Ill. 73. J.-F. Grandjouan. “The Riot” (“L’Émeute”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 91. BnF, Gallica.

Ill. 74. J.-F. Grandjouan. “The Man of the People” (“l’homme du peuple”). *L’Assiette au beurre*. 1906. No. 300. P. 1480. BnF, Gallica.

Ill. 75. J.-F. Grandjouan. “May Day will be very quiet this year in Courrières” (“Le Premier Mai sera très calme, cette année, à Courrières”). *L’Assiette au beurre*. 1906. No. 260. P. 819. BnF, Gallica.

Ill. 76. J.-F. Grandjouan. “A Proletarian” (“Un proletario”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 101. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 77. J.-F. Grandjouan. “Pariahs” (“Parias”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 151. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 78. J.-F. Grandjouan. “War Against War” (“Guerra a la guerra”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Hijos del pueblo

Ill. 79. Bernard Naudin. “Sons of the People” (“Hijos del pueblo”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

La barricada

Ill. 80. Bernard Naudin. “Barricade” (“Barricada”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 10. AméricaLEE/ CeDInCI.

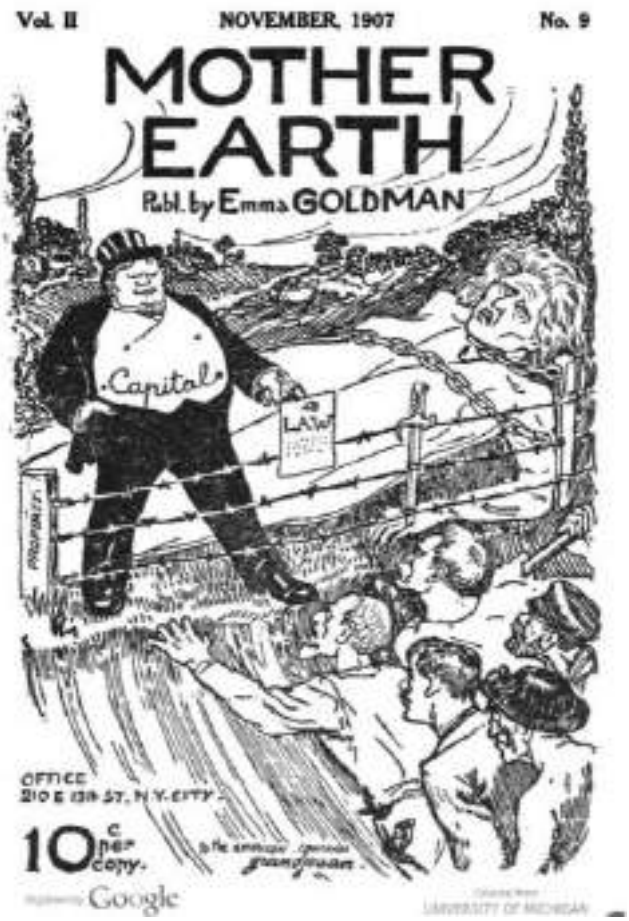
Ill. 81. J.-F. Grandjouan (*attributed*). “Untitled”. *Ideas y Figuras*. 1912. Vol. 4, No. 71. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 82. Félix Vallotton. “Crimes and Punishments” (“Crímenes y Castigos”). *Ideas y Figuras*. 1909. Vol. 1, No. 7. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

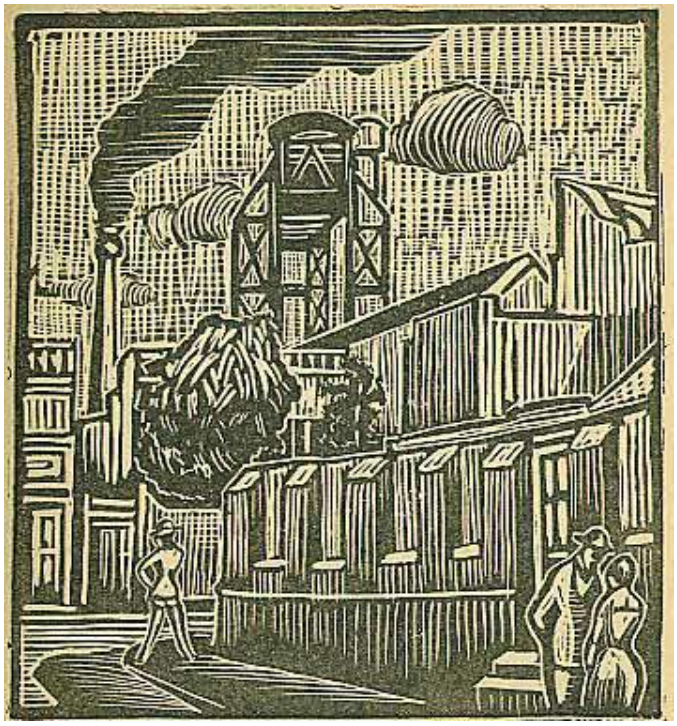
Ill. 83. Félix Vallotton. “Crimes and Punishments” (“Crimes et Châtiments”). *L’Assiette au beurre*. 1902. No. 48. P. 765. BnF, Gallica.

Ill. 84. J.-F. Grandjouan. “Lock-out”. *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 87. BnF, Gallica.

Ill. 85. J.-F. Grandjouan. “Lock-out”. *The Revolutionary Almanac*. 1914. P. 27. IISG An 230/50 fol



Ill. 86. J.-F. Grandjouan. “To the American comrades”. *Mother Earth*. 1907. Vol. 2, No. 9. Cover. HathiTrust Digital Library.



Ill. 87. Adolfo Bellocq. “Industrial Street” (“Calle industrial”). 1920. Xylograph, 10 x 11 cm. Available at: http://grabados.org/bellocq/index.htm (Accessed: 12.12.2021).

Ill. 88. Albert Daenens. “Toys” (“Juguetes”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 57. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 89. Albert Daenens. “Toys I” (“Speelgoed I”). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 23. IISG 45698-1923

Ill. 90. Albert Daenens. “Toy” (“Jouet”). 1925. “Album of 20 lino pamphlets”, 1929. Linocut, sheet 6.

Ill. 91. Albert Daenens. “Toys” (“Juguetes”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 58. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 92. Albert Daenens. “Toys II” (“Speelgoed II”). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 25. IISG 45698-1923

Ill. 93. Albert Daenens. "The Victory" ("La Victoria"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 59. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

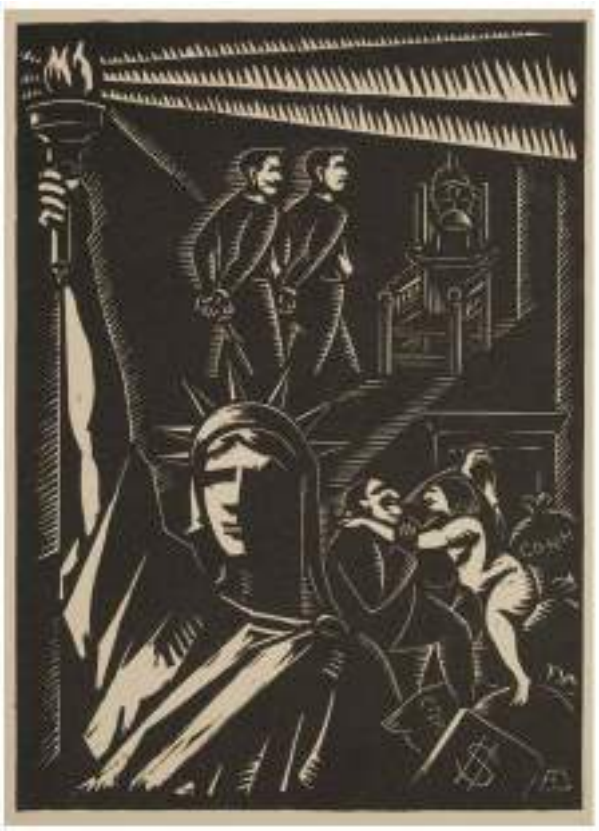
Ill. 94. Albert Daenens. "The Victory" ("De overwinning"). Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek, 1923. P. 13. IISG 45698-1923

Ill. 95. Albert Daenens. “The Triumphal Path” (“La voie triomphale”). *Haro!*. 1919. Vol. 2, No. 2. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 96. Albert Daenens. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 164. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 97. Albert Daenens. “Faithful to Death” (“Treu bis in den Tod”). Album of postcards “Who wants to join the soldiers?” *Der Syndikalist*. Linocut, sheet 6. Circa. 1930. IISG Bro 1884/23

Ill. 98. Albert Daenens. “Christmas Gift” (“Aguinaldo”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 207. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.



Ill. 99. Albert Daenens. “In the Shadow of Freedom” (“A l’ombre de la liberté”). 1926. “Album of 20 lino pamphlets”. 1929. Linocut, sheet 12.

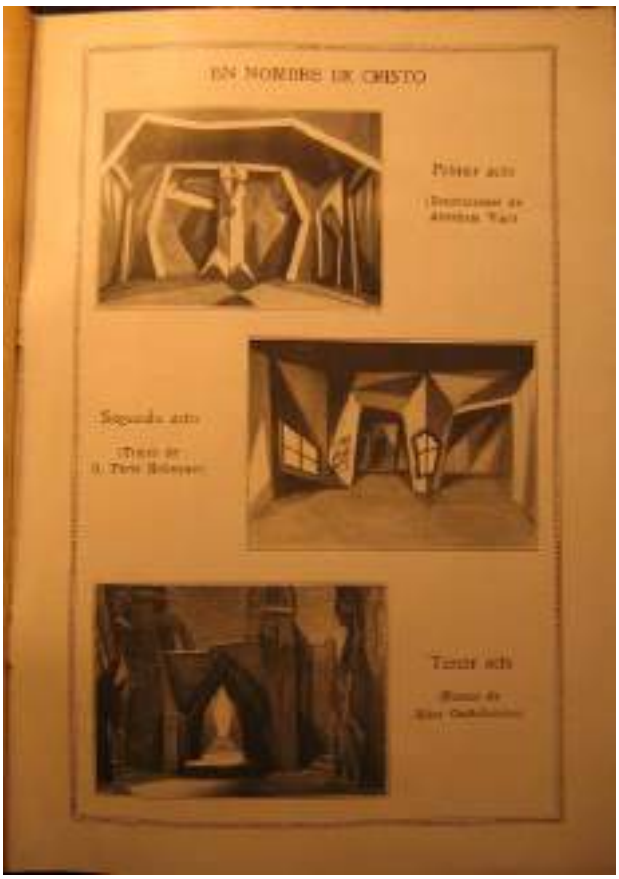
Ill. 100. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“El orden impera”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 67. P. 23. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 101. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“L’Ordre règne!...”). *Haro!*. 1920. Vol. 2, No. 12. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 102. Albert Daenens. “The Order Reigns” (“De orde regeert”). *Internationaal Antimilitairistisch Jaarboek*, 1923. P. 47. IISG 45698-1923

Ill. 103. Antonio Ballester (*after* A. Daenens). “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 211. P. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 104. Anonymous author (*after* A. Daenens). “Untitled”. *Ideas*. 1938. Vol. 1, No. 4-5. P. 3. Group *Volver a la tierra*, Temuco. Available at: https://grupovolveralatierra.wordpress.com/ (Accessed: 13.07.2021).



Ill. 105. Elías Castelnuovo. “In the Name of Christ” (“En Nombre de Cristo”). *Izquierda*. 1928. Vol. 1, No. 3. P. 48. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 106. Antonio Ballester (probably). “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 229. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 107. Frans Masereel. "The Birth, Life, and Death of an Idea" ("Nacimiento, vida y muerte de una idea"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 52. P. 7. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 108. Frans Masereel. "The Passion of a Revolutionist" ("La pasión de un revolucionario"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 89-90. P. 8/5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 109. Frans Masereel (*after*). “Untitled”. *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 1-2. IISG ZF 63356

Ill. 110. Frans Masereel “The Passion of a Man” (“La Pasión de un Hombre”). *Contra*. 1933. Vol. 1, No. 3. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 111. Frans Masereel. “Endless Ideological Drama” (“Eterna drama ideologica”). *Ideea Europeana*. 1921. Vol. 3, No. 82. P. 5. Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden. Oostende: MuZEE.

Ill. 112. Antonio Ballester. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. Vol. 1, No. 43. P. 11. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 113. Antonio Ballester. “Magicians of Poor Children” (“Los Magos de los niños pobres”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 1, No. 51. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 114. Frans Masereel. “The Passion of a Man. 25 Woodcuts” (“Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte”). 1927. Xylograph, sheet 9. Bei Kurt Wolff Munchen.

Ill. 115. Antonio Ballester. “The Odyssey of the Worker” (“La Odisea del Obrero”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1924. Vol. 3, No. 119. P. 21. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 116. Antonio Ballester. "The Death of a Hero" ("La muerte del Héroe"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 75. P. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 117. Antonio Ballester. "Untitled". Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 96. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 118. Antonio Ballester. “In the Pawnshop” (“En la casa de empeño”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. Vol. 2, No. 81. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 119. Antonio Ballester. “Untitled”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 1. P. 34. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 120. Antonio Ballester. “Untitled”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 2. P. 9. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 121. Antonio Ballester. “Виньетка”. *La Campana de Palo*. 1925. Vol. 1, No. 1. P. 5. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 122. Antonio Ballester. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1925. Vol. 4, No. 194. P. 16. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 123. Antonio Ballester. “An Action. The Wooden Bell” (“Una acción. La Campana de Palo”). *La Campana de Palo*. 1927. No. 13. P. 1. Federación Libertaria Argentina.

Ill. 124. Antonio Ballester. "Things of Order" ("Cosas del Orden"). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1930. Vol. 9, No. 319. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 125. Victor Rebuffo. "Untitled". *Contra*. 1933. Vol. 1, No. 3. P. 5. AméricaLEE/ CeDInCI.

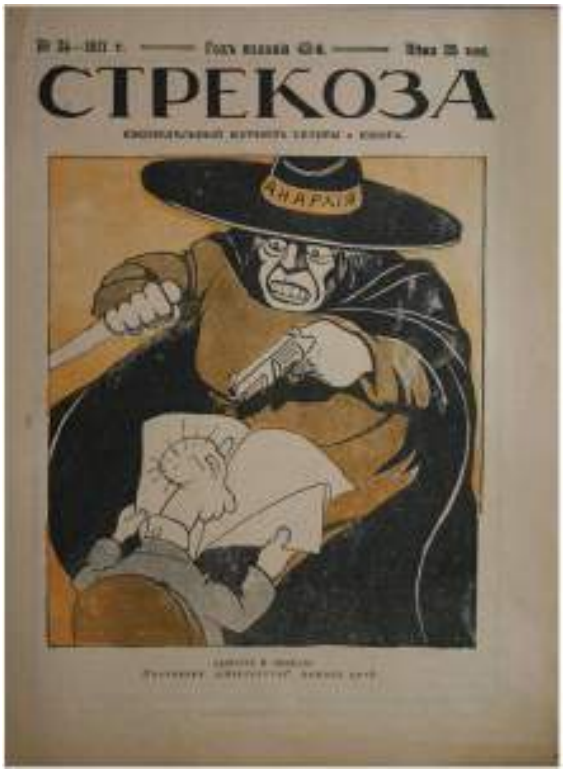
Ill. 126. Victor Rebuffo. “Funerals of the West in the Final Outcome” (“Funerales del poniente en el desenlace final”). 1979. Xylograph, wordless novel *Contraluz*. Available at: https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz (Accessed: 15.03.2021).

Ill. 127. Frans Masereel. “My Book of Hours: 165 Woodcuts” (“Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte”). Xylograph, wordless novel. 1927. Bei Kurt Wolff Munchen.

Chapter 3

Ill. 128. Anonymous author. “Rising Ukraine” (“Vozstayushchaya Ukraina”). *Volnyi golos truda*. 1918. No. 4. P. 1. Vol’nye Arhivy; RSL.

Ill. 129. Auguste Roubille. “If vile bandits are from dusk to dawn plunged into crime...” (“Si d’ignobles bandits sont du soir au matin plongés dans le crime...”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 21. P. 3297. BnF, Gallica.



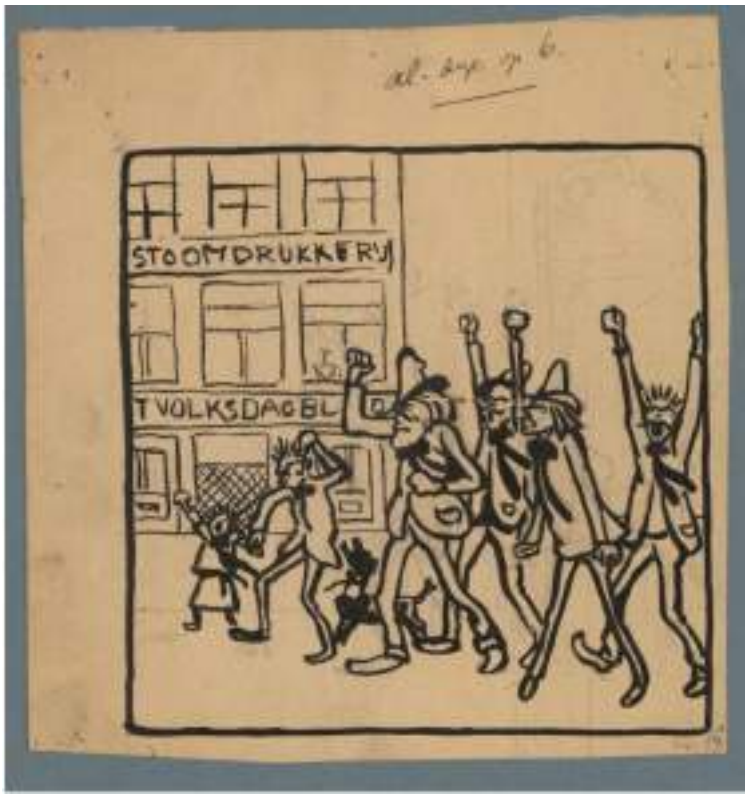
Ill. 130. Anonymous author. “Intimidate and Rob” (“Zapugat' i obobrat'”). *Strekoza*. 1917. No. 24. Cover. SPHL.

Ill. 131. V. A. Taburin. “Social revolutionary”. *“Children-Politicians” (“Deti-Politiki”)*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 132. V. A. Taburin. “The Anarchist” (“Anarjist”). *“Children-Politicians” (“Deti-Politiki”)*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 133. Anonymous author. “The Anarchist” (“Anarjist”). 1918-1920. Drawing for 1917 calendar. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27708559 (Accessed: 14.09.2021).

Ill. 134. Tjerk Bottema. “The Anarchist Fear of President Taft” (“De anarchisten-vrees van president Taft”). *De Notenkraker*. 1909. No. 12. P. 2. IISG BG C13/467



Ill. 135. Albert Hahn. “Ferdinand Domela Nieuwenhuis”. *Zondagsblad van het Volk*. 1903. IISG BG PM1/26-48

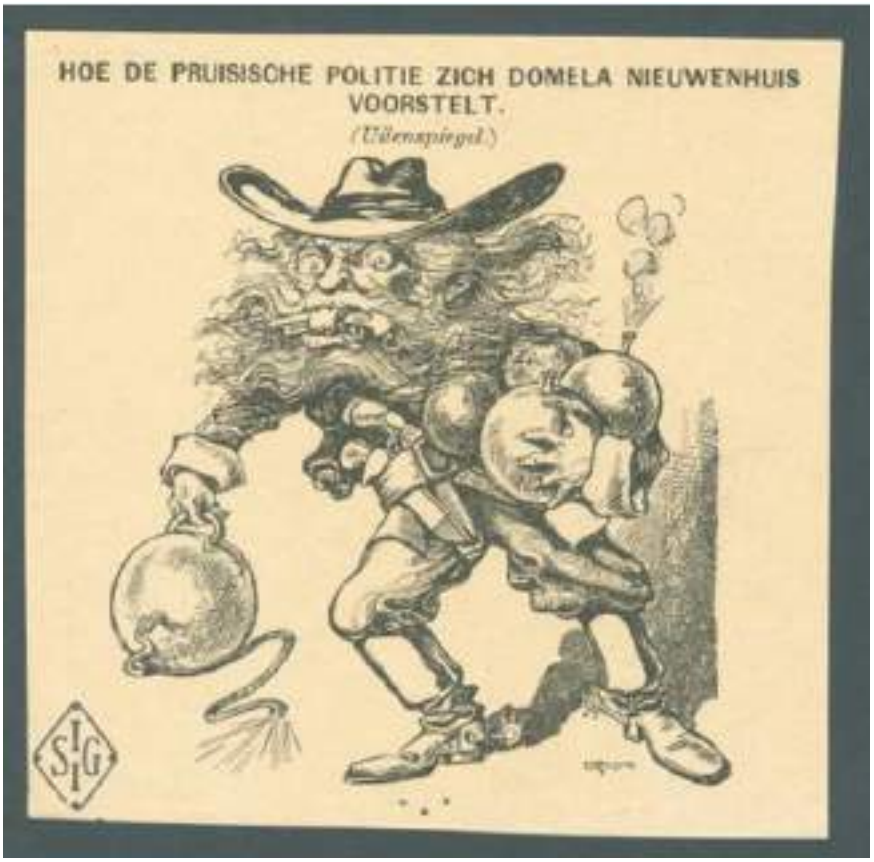
Ill. 136. Albert Hahn. Illustration from the series “Congres-zang”. *Zondagsblad van het Volk*. 1905. IISG BG PM1/31-41

Ill. 137. Albert Hahn. “Anarchist by Deed” (“Anarchist van de daad”). *De Notenkraker*. 1908. IISG BG C13/649

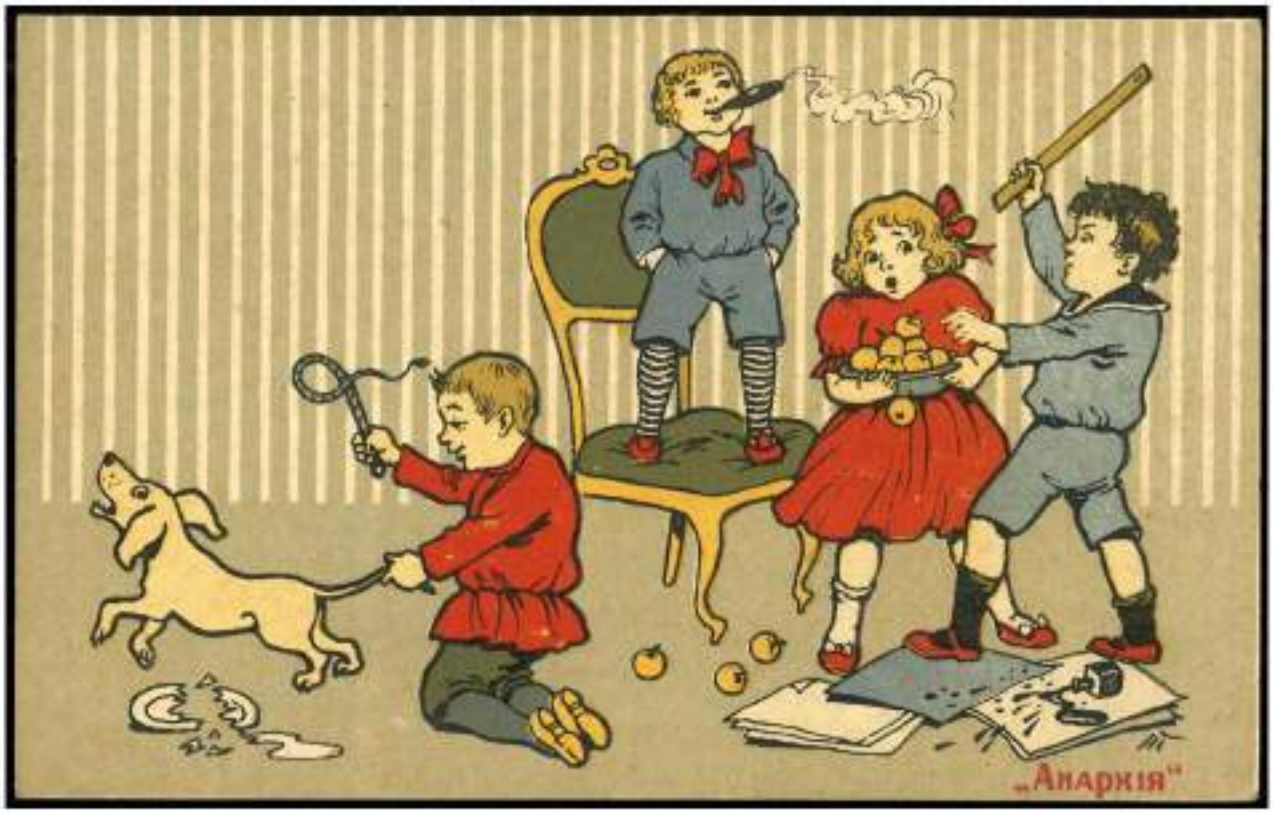
Ill. 138. Roberto Ambrosoli. “Anarchik”. *A rivista anarchica*. 2005. Vol. 35, No. 305. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (Accessed: 10.12.2021).

Ill. 139. Portrait of the poet Gueorgui Cheitanov. Available at: http://www.arivista.org/riviste/Arivista/305/anarchik.htm (Accessed: 10.12.2021).

Ill. 140. Gerhard Seyfried. “Zwille”. 1948. Available at: https://cartoliste.ficedl.info/article942.html?lang=fr (Accessed: 14.12.2021).



Ill. 141. Patrick Kroon. “This is How the Prussian Police Imagine Domela” (“Hoe de Pruisische politie zich Domela Nieuwenhuis voorstelt”). 1905. Drawing, 11 x 11 cm. IISG BG C1/120



Ill. 142. V. A. Taburin. “Anarchy” (“Anarkhiia”). *Catalogue of the exhibition “Long live freedom!”*. 1917. Postcard, 14 x 9 cm. NLR.

Ill. 143. E. G. Sokolov. “The Anarchist” (“Anarjist”). 1906. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 144. Pete Llanuza. “On with the dance”. 1917. Library of Congress.

Ill. 145. Anonymous author. “This is Anarchism (According to the Testimony of a Cowardly Bourgeois)” (“Das ist der Anarchismus (Nach Angaben eines ängeblichen Spiesbürgers)”). *Freie Jugend*. 1919. No. 5. P. 1. IISG ZF 63356

Ill. 146. Kazimir Grus. “Bugbear” (“ZHupel”). *Budilnik*. 1917. No. 13. P. 12. SPHL

Ill. 147. Carl Hassmann. “The Littlest Father”. *Puck*. 1905. Vol. 58, No. 1484. Library of Congress.

Ill. 148. Walter Schnackenberg. “Bolshevism provokes war, unemployment and famine” (“Bolshewismus bringt Krieg, Arbeitslosigkeit und Hungersnot”). 1918. Poster, 11,7 x 84 cm. Library of Congress.

Ill. 149. Antoni Gaudí. “The Temptation of Man”. The portal of the “Rosary” of the “The Basílica i Temple Expiatori de la Sagrada Família” in Barcelona. Available at: https://redescubriendomibarcelona.blogspot.com/2018/01/24122017-miradas-la-sagrada-familia.html (Accessed: 12.06.2022).

Ill. 150. Anonymous author. “I never could have thought that such a beast would have been fed” (“Nikogda podumat' ne mogla ya, chto-b" vskormilas' bestiya takaya”). Cartoon on anarchists. 1905-1907. Postcard, 9 x 14 cm. The State Museum of Political History of Russia: Ф.V-4355/1

Ill. 151. J. U. Engelhard. “Misery and Decline, Consequences of Anarchy” (“Elend und Untergang folgen der Anarchie”). 1918. Poster, 106 x 90 cm. Library of Congress.

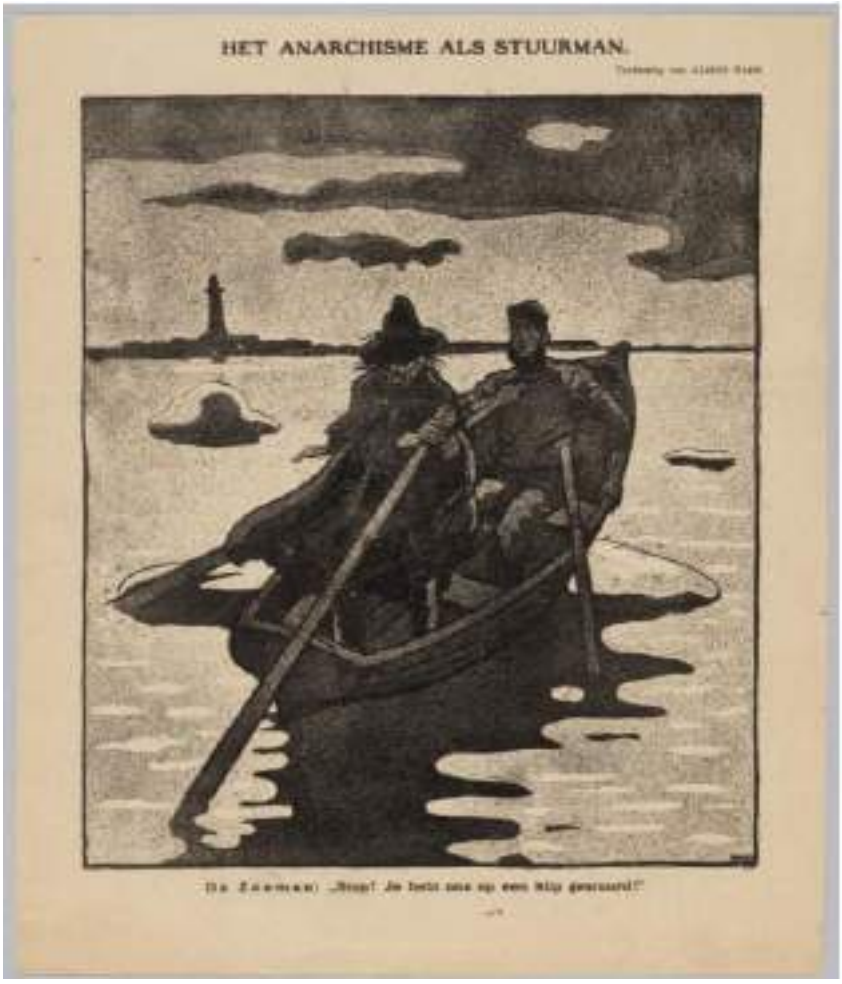
Ill. 152. N. V. Remizov. “Anarchy” (“Anarkhiia”). *Novyj Satirikon*. 1917. No. 19. Cover. NLR.

Ill. 153. Clifford Berryman. “What to do with him is the problem”. *The Washington Post*. 1898. National Archives Catalog.

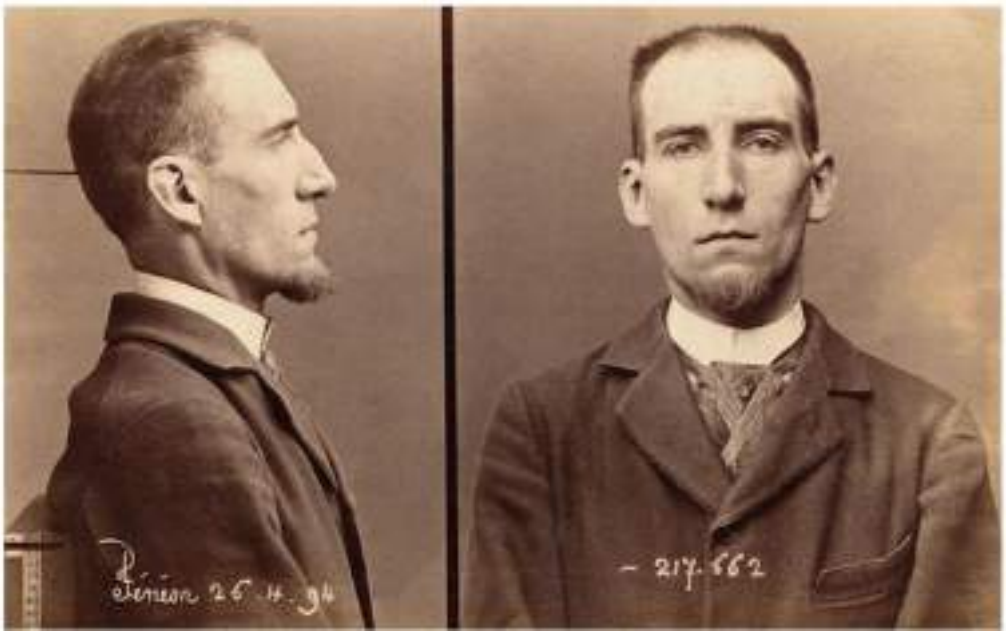
Ill. 154. F. A. Nankivell. “As to Japanese exclusion”. *Puck*. 1907. Vol. 61, No. 1567. Cover. Library of Congress.

Ill. 155. Rojas. “Residence Law – Social Defense” (“Ley de residencia – Defensa Social”). *La Obra*. 1915. Vol. 1, No. 4. P. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 156. Macaya. “On Board – Deported” (“A bordo – Deportados”). *La Obra*. 1915. Vol. 1, No. 4. P. 9. AméricaLEE/ CeDInCI.



Ill. 157. Albert Hahn. “Anarchism as a helmsman” (“Het anarchisme als stuurman”). *De Notenkraker*. August 26, 1911. IISG BG C4/508



Ill. 158. Photo of Félix Fénéon’s arrest document. 1894. Available at: https://www.christies.com/features/felix-feneon-anarchist-and-aesthetic-visionary-9952-1.aspx (Accessed: 15.08.2021).

Ill. 159. Henri Meyer. "The Arrest of Ravachol" ("L'Arrestation de Ravachol"). *Le Petit Journal*. 1892. No. 73. Cover. BnF, Gallica.

Ill. 160. Félix Vallotton. "The Anarchist" ("Anarchiste"). 1892. Xylograph, 17 x 25 cm. Cleveland Museum of Art.

Ill. 161. N. A. Yaroshenko. “The Student” (“Student”). 1881. Oil on canvas. 62,3 x 88,8 cm. The Tretyakov Gallery.

Ill. 162. A. A. Vesnin. “Sketch of a man’s suit. The anarchist. The Man Who Was Thursday” (“Eskiz muzhskogo kostyuma. Anarhist. The Man Who Was Thursday”. 1923. Gouache. 39,7 x 27 cm. Moscow. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1485118 (Accessed: 15.09.2021).

Ill. 163. S. N. Gruzenberg. “Anarchist type” (“Tipazh anarhista”). 1910-1920. Drawing. 19,2 x 13,4 cm. State Catalogue of the Museum Fund of Russia: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21833022 (Accessed: 15.09.2021).

Ill. 164. José Luis Rey Vila (Sim). “Figther” (“Combatiente”). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

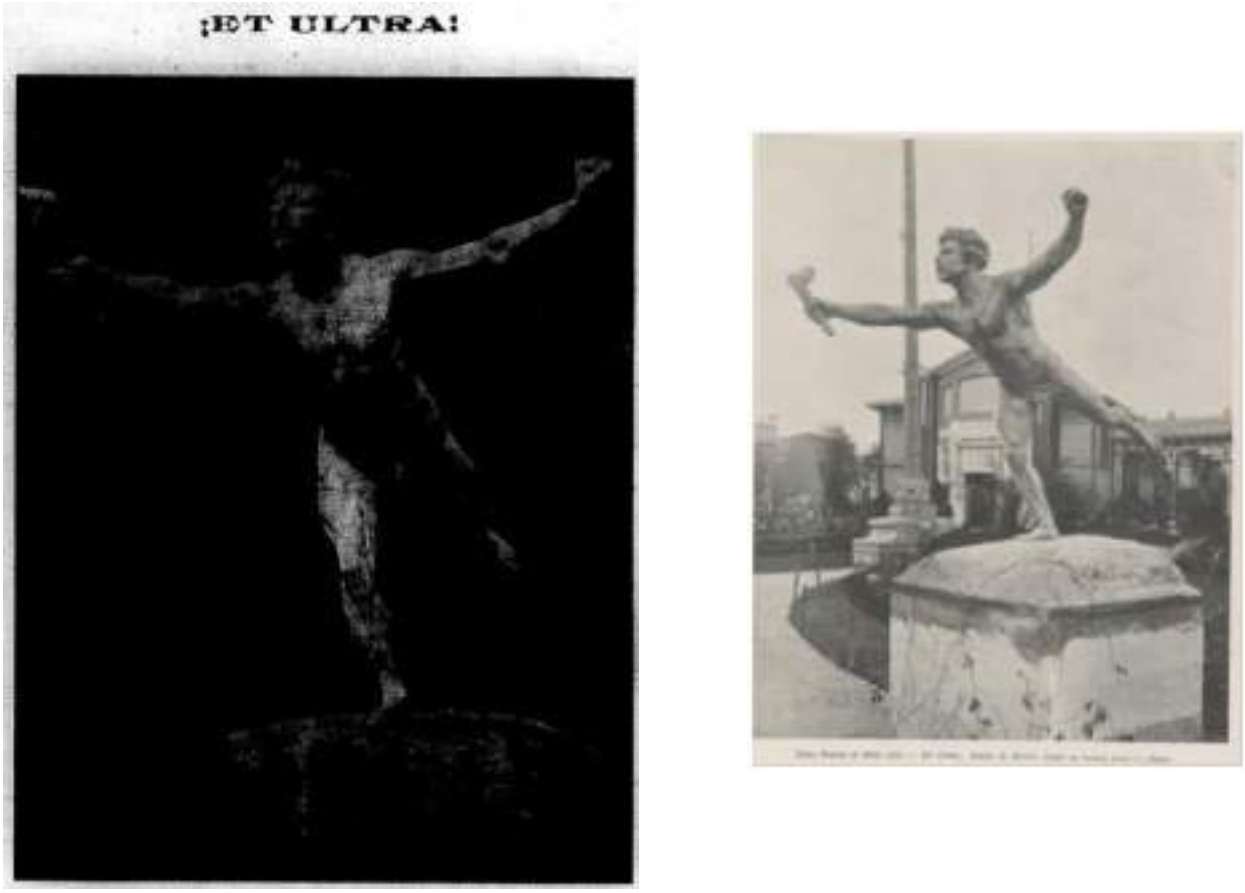
Ill. 165. José Luis Rey Vila (Sim). "Youth" ("Juventud"). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 166. Baltasar Lobo. "32 days of Revolution" ("32 días de Revolución"). *Mujeres Libres*. September 19, 1936. Newspaper-mural, 32 x 46 cm. Confederación General del Trabajo.

Ill. 167. Kati Horna. “Ascaso Front Militia”. 1937. Photograph. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Ill. 168. Antoni Campañà. “Militia at the Bakunin Barracks”. August 27, 1936. Photograph. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.

Ill. 169. Antoni Campañà. “Militia at the Bakunin Barracks”. August 27, 1936. Photograph. Arxiu Fotogràfic de Barcelona/Arxiu Campañà.



Ill. 170. Enrico Cassi. “¡Et Ultra!”. *La Obra*. 1917. No. 10. AméricaLEE/ AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 171. Anonymous author. Illustration for *Freie Jugend*'s headline. 1921. No. 5. IISG ZF 63356

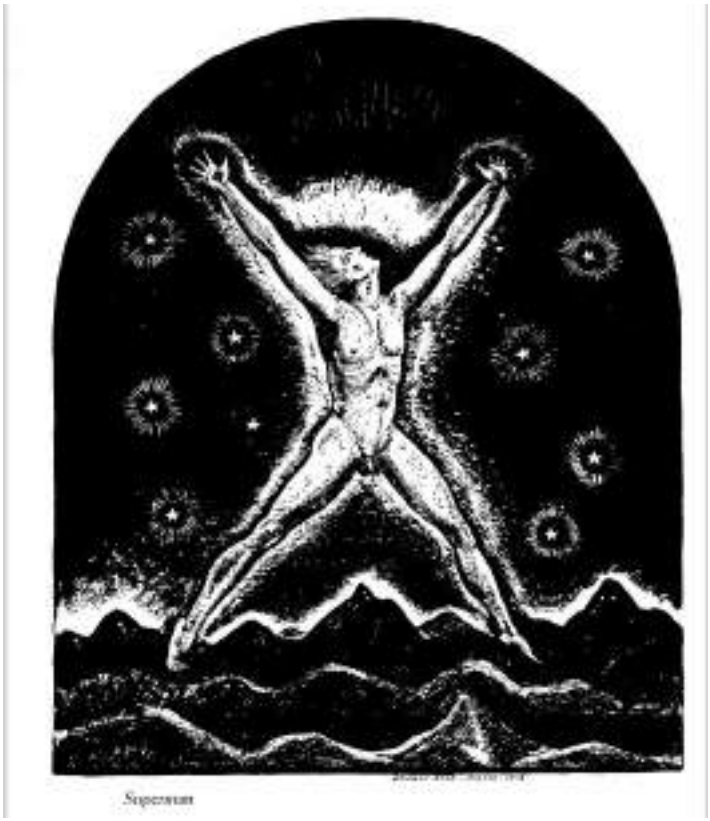
Ill. 172. Anonymous author. Illustration for *Junge Anarchisten*'s headline. 1925. No. 8. IISG Microf./P 2748

Ill. 173. Louis Moreau. “Individualist citations by F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers, and d’E. Armand” (“Citations individualistes de F. Nietzsche, J. H. Mackay, G. de Lacaze-Duthiers et d’E. Armand»). *L’En dehors*. 1922. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 174. Gerhard Riebicke. Illustration for *Iniciales*’ cover. 1933. No. 6. Gràfica obrera i anarquista; IISG ZO 27027

Ill. 175. Albert Daenens. “Solstice” (“Solstice”). *Haro!*. December 3, 1927. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 176. Albert Daenens. “Untitled”. *Haro!*. January 6-7, 1914. Cover. IISG ZF 1615



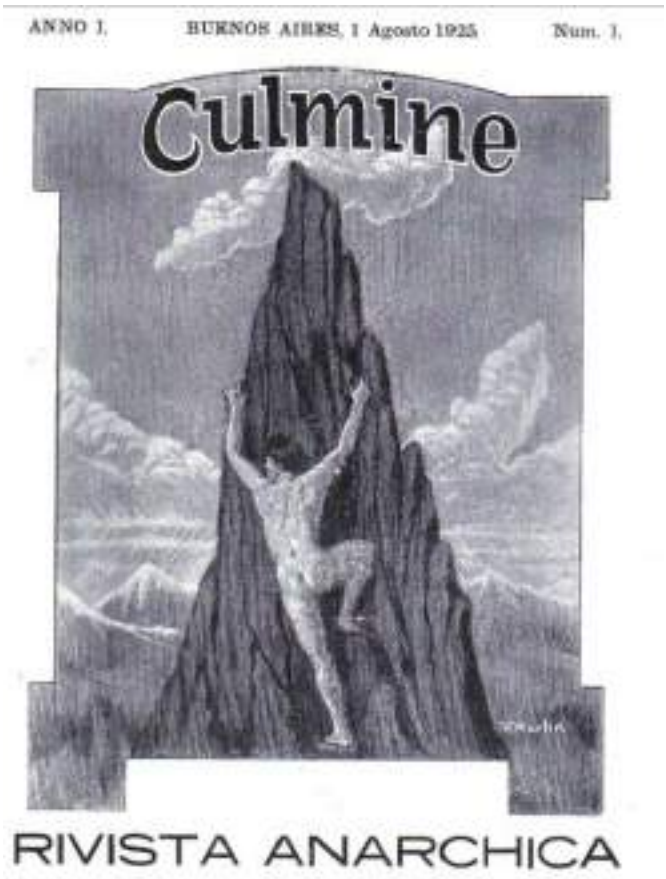
Ill. 177. Rockwell Kent. “Superman”. *Wilderness: a journal of quiet adventure in Alaska*. 1920. P. 129.

Ill. 178. Anonymous author. Illustration for *Humanidad*’s cover. 1928. Vol. 2, No. 8. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 179. Paul Signac. “The Demolishers” (“Les Démolisseurs”). 1896. Lithograph, 56,5 x 45 cm. The Metropolitan Museum of Art.

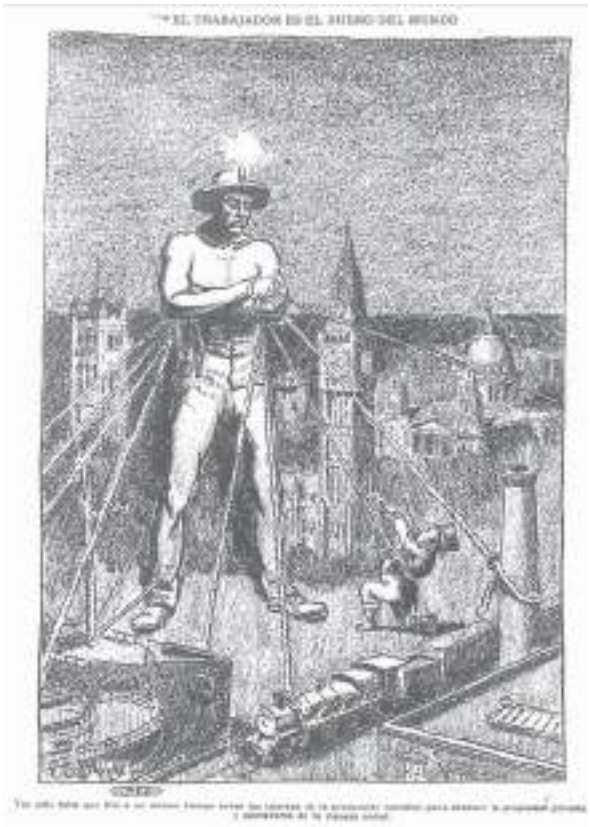
Ill. 180. František Kupka. “Progress (The End)”. *L’Homme et la Terre*. 1908. T. 6. P. 541. BnF, Gallica.

Ill. 181. Arthur Streiter (probably). “Youth, spread your wings!” (“Jugend, schwinge dich auf!”). *Junge Anarchisten*. 1925. No. 1. IISG Microf./P 2748



Ill. 182. Martín Vicente. Illustration for *Culmine*’s cover. 1925. No. 1. IISG Microf./P 920

Ill. 183. Fermì Sagristà. “Capital and Labor” (“El capital y el trabajo”). *Brazo y Cerebro*. 1912. No. 2. P. 14. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.



Ill. 184. L. E. Blaize. “The Worker is the master of the World” (“El trabajador es el dueño del mundo”). *Fuerza Consciente*. 1913. No. 1. P. 5. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 185. Anonymous author. “The struggle of the proletariat” (“A lucta de proletariado”). *A Plebe*. 1922. Vol. 5, No. 177. P. 1. CEDEM.

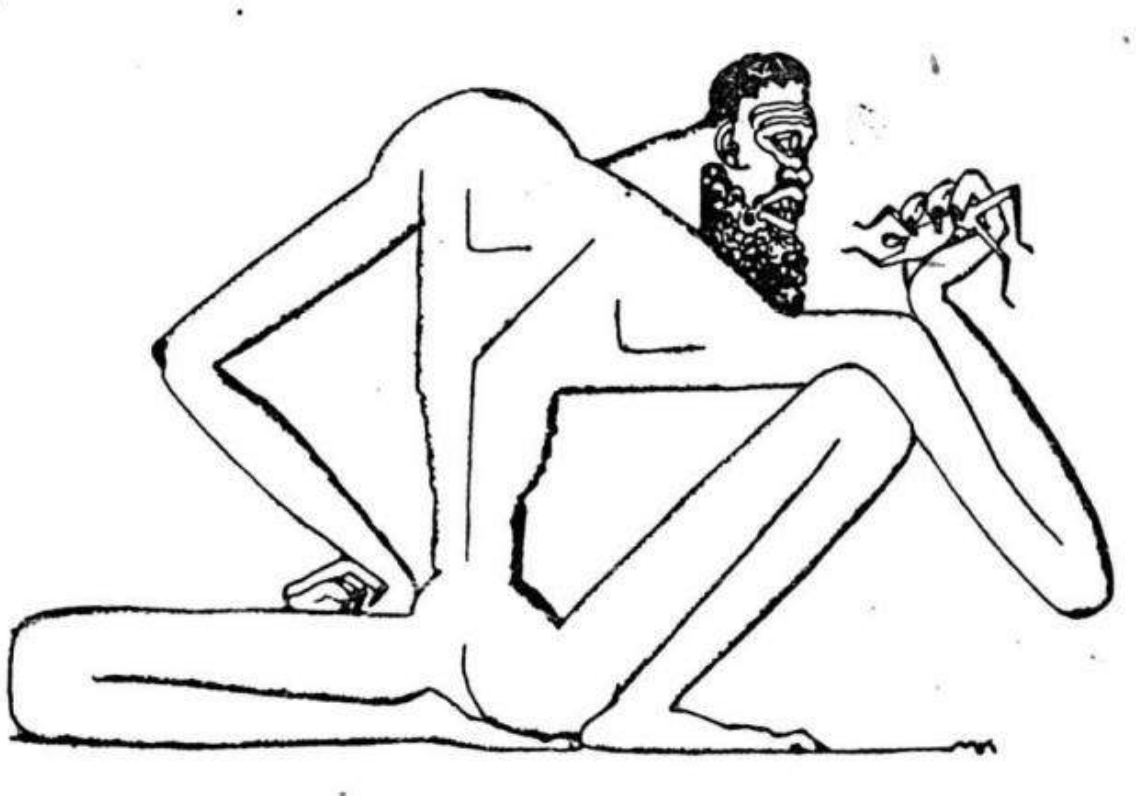
Ill. 186. P. Lariviere. “The New Laocoon” (“Le nouveau Laocoon”). Literary and illustrated supplement to *Les Temps nouveaux*. 1914. Vol. 19, No. 35. Cover. ArchivesAutonomies.

Ill. 187. Paul Signac. Illustration for *Le Père Peinard*'s headline. 1891. Vol. 3, No. 94. ArchivesAutonomies.

Ill. 188. Anonymous author. "Tramontana". *La Tramontana*. 1882. No. 45. P. 4. Cedall.

Ill. 189. Lydia Gibson. “If he only would”. *The Blast*. 1916. No. 3. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 190. Anonymous author. “If he only wanted to” (“Esli-by on tol'ko zahotel”). *Burevestnik*. 1917. No. 11. P. 1. Vol’nye Arhivy; NLR.



Ill. 191. Anonymous author. “State” (“Staat”). *Junge Anarchisten*. 1924. No. 2. P. 1. IISG Microf./P 2748

Ill. 192. Anonymous author. “Untitled”. Biweekly supplement to *La Protesta*. 1929. Vol. 8, No. 32. P. 151. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 193. Anonymous author. “Down with weapons” (“A bas les armes. Die Waffen nieder”). 1918. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 194. Anonymous author. “Untitled”. *Le Père Peinard*. 1898. Vol 9, No. 63. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 195. Sanz Miralles. “We Have to Give the Final Coup” (“Hay que dar el golpe definitivo”). 1937. Poster, 100 x 70 cm. IISG BG E5/202

Ill. 196. Gabriel Courtis. “Heracles and Lichas: Canova’s ensemble re-modernized” (“Hércules y Lica: el grupo de Canova remodernado”). *El Burro*. 1918. No. 5. IISG ZDF 28839.x

Ill. 197. Sixto L. Osuna. “The Winner” (“Triunfador”). *Martin Fierro*. 1904 . No. 19. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 198. Anonymous author. “Strenght” (“Fuerza”). *La Antorcha*. 1926. No. 207. P. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 199. Student of the "Modern School". "Lifting the world" ("Levantando el mundo"). *Fuerza Consciente*. 1914. No. 6. P. 6. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 200. Anonymous author. Illustration for *Il Pensiero*'s cover. 1921. No. 1. Biblioteca Franco Serantini.

Ill. 201. Auguste Roubille. Illustration for postcard. *Les Temps nouveaux*. 1895. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 202. Fermì Sagristà. Illustration for *Brazo y Cerebro*'s cover. 1912. No. 2. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 203. Arthur Hëgstent. Illustration for *Brand*'s cover. 1899. Arbetarrörelsens arkiv och bibliotek.

Ill. 204. Anonymous author. "The Revolt" ("La Rebelión"). *La Antorcha*. 1927. No. 249. P. 1. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 205. Anonymous author. Illustration for the song “Chant International”. *Le Père Peinard*. 1893. Vol. 5, No. 246. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 206. Fermì Sagristà. Illustration for *Almanaque de Tierra y Libertad*’s cover. 1912. Gràfica obrera i anarquista; Internet Archive.

Ill. 207. Maximilien Luce. “The Arsonist” (“L’Incendiaire”). “Album of Lithographs” *Les Temps nouveaux*. No. 1, April 25, 1896. Lithograph, 56,8 x 47 cm. Yale University Art Gallery.

Ill. 208. Anonymous author. “The Chained Giant” (“El gigante encadenado”). Weekly supplement to *La Protesta*. 1922. No. 15. P. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 209. Anonymous author. "Supreme effort" ("Supremo esfuerzo"). Weekly supplement to *La Protesta*. 1923. No. 93. P. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 210. Juan Hohmann. Illustration for *Martín Fierro*'s cover. 1904. No. 1. AméricaLEE/ CeDInCI.

Melancolías pampeanas

Canta gaucho, que las penas
Que te destrozan el alma,
Como un eco diamantino
Repercutirá en la Pampa.

Canta gaucho, que el sonido
Vibrador de tu guitarra,
Con sus tiernas languideces
Semejará canto de arpa.

Canta, canta, que tu voz
Armoniosa y bien templada
Lleva ritmos y cadencias
Como música sagrada.

Canta, canta, que nosotros
Llevamos también grabada
Esa laxitud ondeante
De la inmensidad pampeana.

FANOR CRUZ.

Ill. 211. Pelele. “Untitled”. *Martín Fierro*. 1904. No. 2. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 212. Anonymous author. “Untitled”. *Martín Fierro*. 1904. No. 3. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 213. Anonymous author. “Advice from an old Viscacha” (“Consejos de un viejo Viscacha”). *Martín Fierro*. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 214. Pelele. Illustration for the story *Revenge*. *Martín Fierro*. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 215. Pelele. “Encouraging immigration” (“Fomentando la inmigración”). *Martín Fierro*. 1904. No. 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 216. Barrabás. “Towards the Gardens of America” (“Rumbo a los jardines de América”). *Martín Fierro*. 1904. No. 35. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 217. Pelele. Illustration for the article *Paria*. *Martín Fierro*. 1904. No. 44. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 218. Anonymous author. Illustration for *Martín Fierro*'s cover. 1904. No. 4. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 219. George Bellows. Illustration for *The Blast*'s cover. 1917. No. 3. HathiTrust Digital Library.

Ill. 220. Hermann Vogel. "Redemption" ("Rédemption"). *L'Assiette au beurre*. 1903. No. 106. P. 1804. BnF, Gallica.

Ill. 221. Gabriel Courtis. “Ministers of the Lord?” (“¿Ministros del señor?”). *El Peludo*. 1926. Vol. 7, No. 316. Cover. IISG ZF 28067.x

Ill. 222. Frantisek Kupka. “Untitled”. *Les Temps nouveaux*. 1906. Vol. 12, No. 32. P. 8. ArchivesAutonomies.

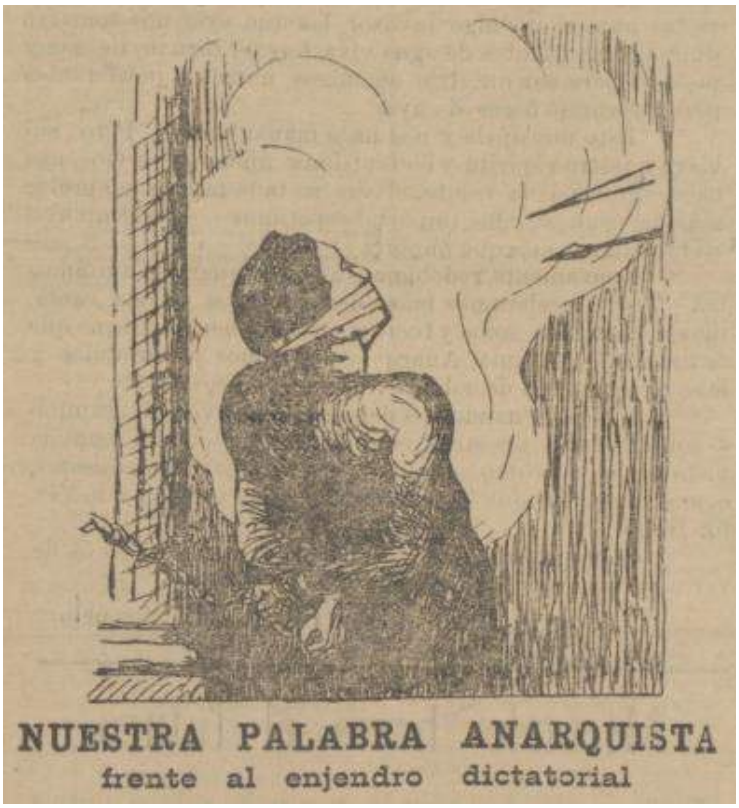
Ill. 223. Anonymous author. “The worker is the true Christ” (“El verdadero Cristo es el obrero”). *El Peludo*. 1922. Vol. 3, No. 89. IISG ZF 28067.x

Ill. 224. Ángel Lescarboura. “Memory is not erased” (“La memoria no se borra”). *Tierra y Libertad*. 1936. No. 3. P. 1. Cedall.

Ill. 225. Anonymous author. "A New Passion" ("Una nova passió"). *Tramontana*. 1887. No. 303. Cover. Cedall.

Ill. 226. Anonymous author. "Equality" ("Igualtat"). *Tramontana*. 1895. No. 651. Cover. Cedall.

Ill. 227. Anonymous author. “The Martyrdom of St. Sebastian” (“Lo martiri de San Sebastiá”). *Tramontana*. 1889. No. 396. Cover. Cedall.



Ill. 228. Anonymous author. “Our anarchist word before the dictatorial monstrosity” (“Nuestra palabra anarquista frente al enjendro dictatorial”). *Verba Roja*. 1923. No. 50. P. 1. IISG ZDF 28232.x

Ill. 229. Anonymous author. “The State” (“El Estado”). *La Antorcha*. 1926. No. 207. P. 7. IISG ZF 28007.x; Hemeroteca Virtual Antorcha.

Ill. 230. Anonymous author. “It is always good to kill a proletarian!” (“Un Prolo, c’est toujours bon á tuer!”). *La Sociale*. 1895. Vol. 1, No. 31. Cover. ArchivesAutonomies.

Ill. 231. Boardman Robinson. “The Deserter” (“Desertoren”). *Brand*. 1917. No. 1. P. 3. IISG ZF 67369

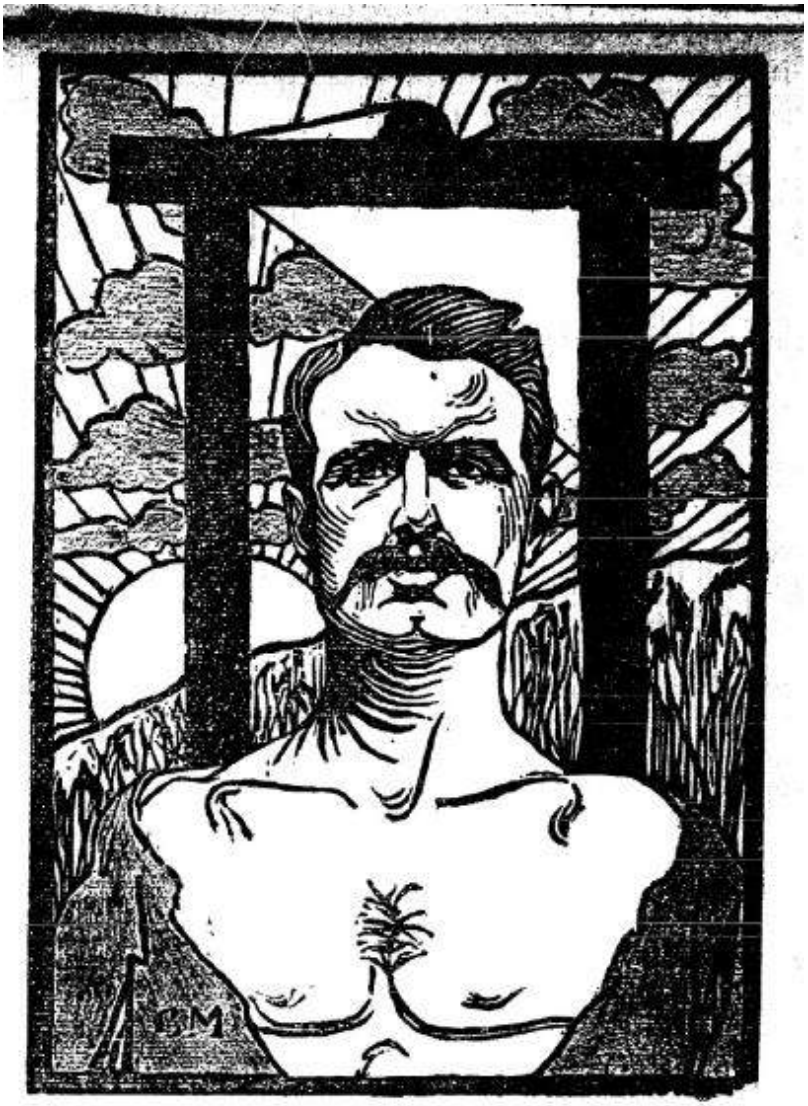
Ill. 232. William Balfour Ker. “The Path of Progress” (“El camino del progreso”). *Brazo y Cerebro*. 1912. No. 2. P. 27. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 233. Anonymous author. Illustration for the postcard “Francisco Ferrer y Guardia”. 1909. Postcard, 9 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 234. Piñóño. “Who said that I had died?” (“¿Quién dijo que había muerto?”). *El Azote*. 1911. No. 66. P. 1. IISG Microfilm 5113

Ill. 235. Fermì Sagristà. “Ideal” (“Ideal”). *Renovación*. 1911. No. 19-20. Cover. Archivo electrónico Ricardo Flores Magón.

Ill. 236. Anonymous author. “Ferrer and the “Modern School” (Ferrer Monument project in Lisbon)” (“Ferrer y la “Escuela Moderna” (Proyecto de monumento a Ferrer en Lisboa)”). *Ideas y Figuras*. 1910. No. 25. AméricaLEE/ CeDInCI.



Ill. 237. Charles Maurin. “Ravachol”. *Almanach du Père Peinard*. 1894. P. 45. BnF, Gallica.

Chapter 4

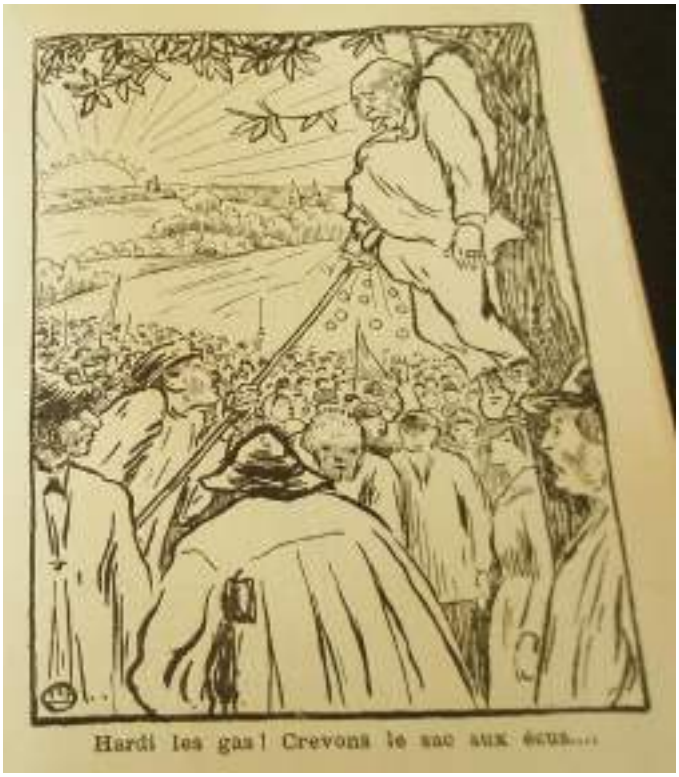
Ill. 238. Anonymous author. Illustration for *Volna*'s cover. 1922. No. 32. Vol'nye Arhivy.

Ill. 239. Wilson. "His bloodhounds". *The Blast*. 1916. Vol. 1, No. 11. Cover. HathiTrust Digital Library.

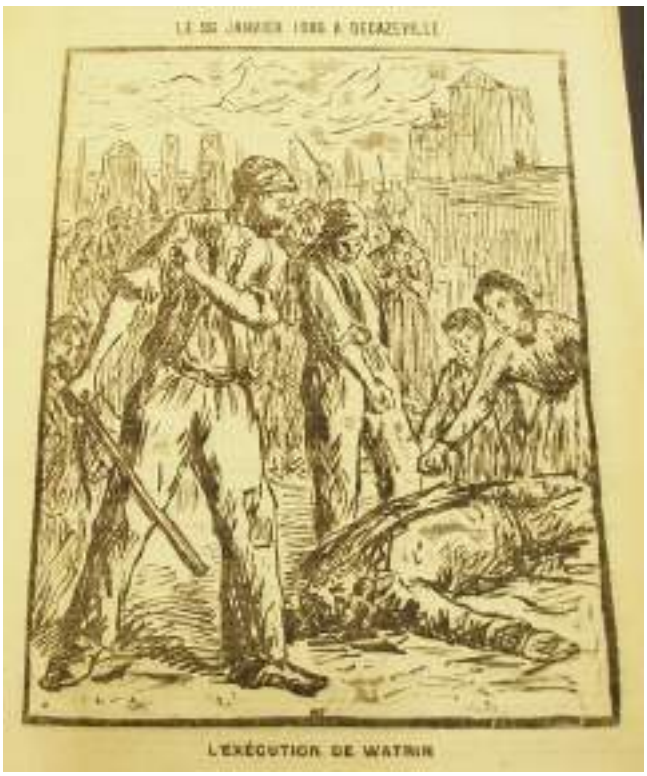
Ill. 240. Carlo Carrà. “Portrait of Nietzsche”. *La Rivolta*. 1910 . No. 31. P. 4. IISG ZF 15072

Ill. 241. Robert Minor. Illustration for *The Blast*’s cover. 1917. Vol. 2, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 242. Anonymous author. "... If the sheep got angry" ("... si les moutons devenaient enrages"). *Le Libertaire*. 1899. Vol. 5, No. 9. Cover. ArchivesAutonomies.



Ill. 243. Anonymous author. "Bold guys! Let's burst the bag of coins..." ("Hardi les gars! Crevons le sac aux écus..."). *Le Père Peinard*. 1890. Vol. 2, No. 83. P. 9. ArchivesAutonomies.

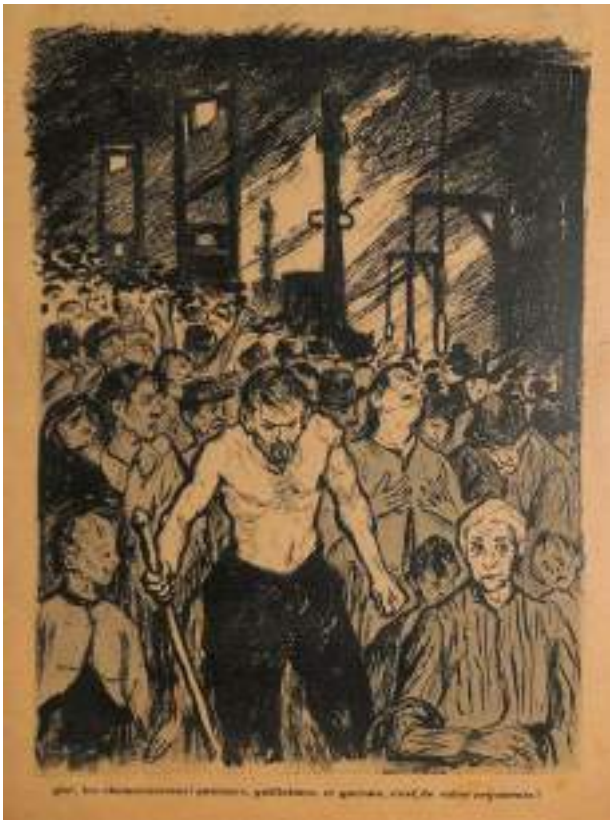


Ill. 244. Anonymous author. “The Execution of Watrin” (“L’exécution de Watrin”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 149. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 245. Anonymous author. “Ahoy, Guillaume le Teigneux, it’s the beginning, you’ll see many more by the time we clean your ear...” (“Ohé, Guillaume le Teigneux, c’est le coomencement, t’en verras bien d’autres d’ici qu’on te recure... l’oreille”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 155. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 246. Anonymous author. “Holy Guillotine, pray for us, Holy Guillotine, deliver us!” (“Sainte Guillotine, priez pour nous, Sainte Guillotine, délivrez-nous!”). *Le Père Peinard*. 1892. Vol. 4, No. 158. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 247. Anonymous author. “In 1789 - Execution of the hoarders Berthier and Foulon” (“En 1789 – Exécution des accapareurs Berthier et Foulon”). *Le Père Peinard*. 1897. Vol. 2, No. 46. P. 8. ArchivesAutonomies.



Ill. 248. Anonymous author. “Oh, the cameaucrates! gallows, guillotines, and tourniquets, these are dirty arguments!” (“Ohé, les chameaucrates! potences, guillotines, et garrots, c’est de sales arguments!”). *Le Père Peinard*. 1897. Vol. 2, No. 48. P. 8. ArchivesAutonomies.

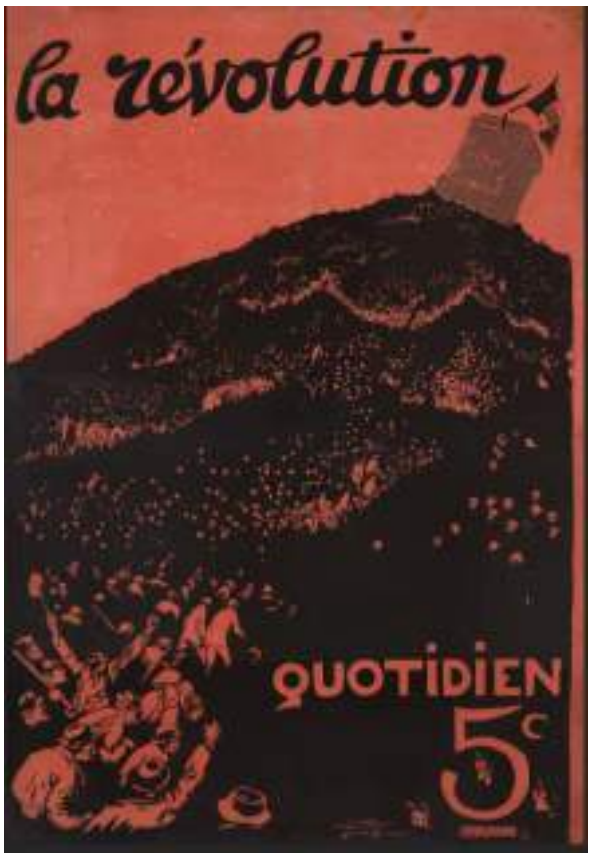
Ill. 249. Émile Hinard. “Wait, vermin! ... Wait...” (“Attends, vermine! ... Attends...”). *Le Père Peinard*. 1900. Vol. 10, No. 1. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 250. Benito Rebolledo. Illustration for *La Ajitación*'s headline. 1905. Vol. 1, No. 4. IISG ZDF 28005.x

Ill. 251. Richard Seewald. "Revolution" ("Revolution"). 1913. Vol. 1, No. 1. P. 1. University of Iowa Libraries.

Ill. 252. Albert Daenens. “The Armored Car” (“L’automitrailleuse”). 1919. “Album of 20 lino pamphlets”, 1929. Linocut, sheet 1.

Ill. 253. Paul Eickmeier. “The Road is Free!” (“Strasse frei!”). *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 9. P. 4. IISG ZF 63356



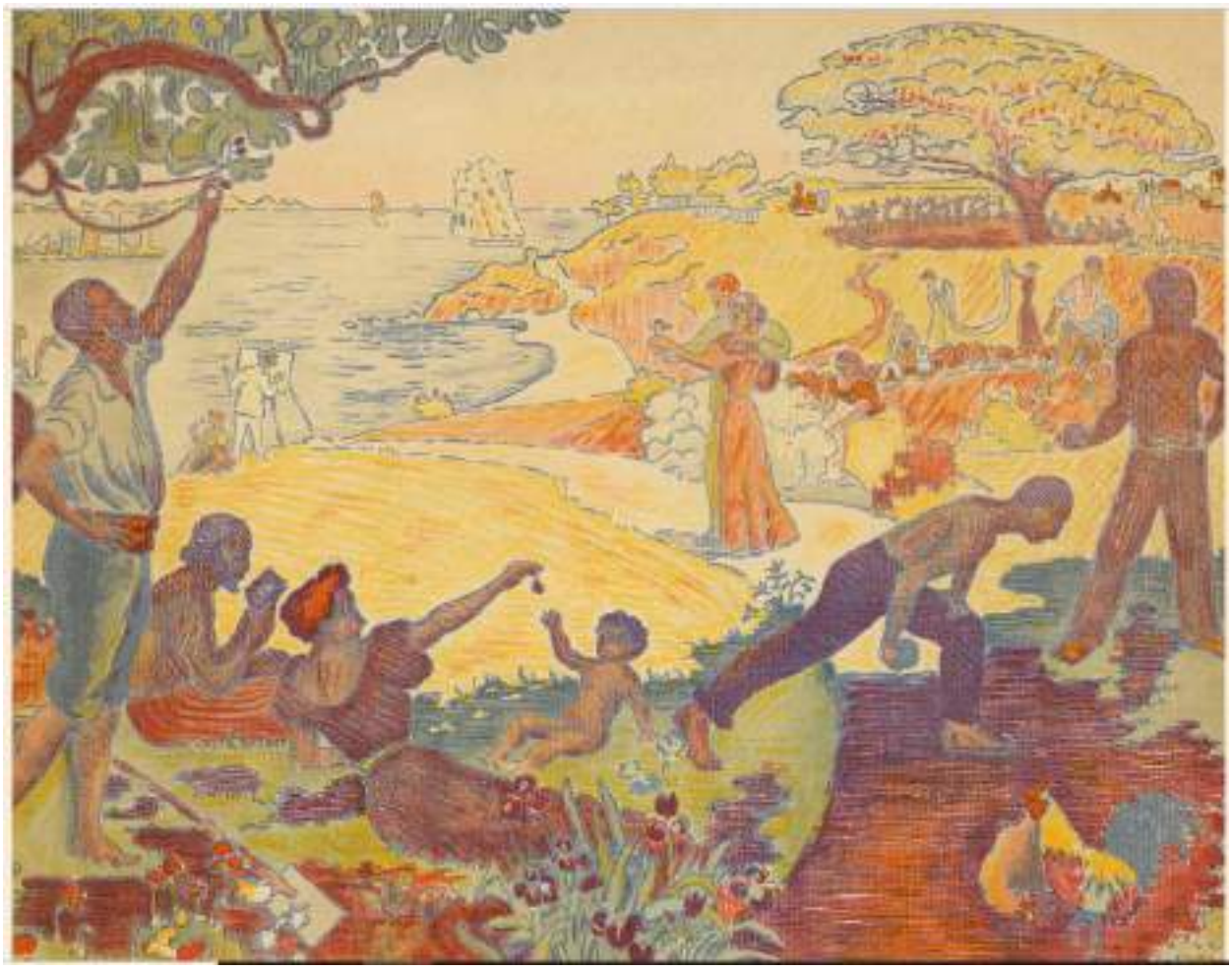
Ill. 254. J.-F. Grandjouan. “Revolution” (“Révolution”). 1906. Poster, 12,4 x 8,5 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts: Г.105411

Ill. 255. Emil Liodel. “Solstice-Turn to the West” (“Sonnenwende-Westenwende”). *Junge Anarchisten*. 1925. Vol. 2, No. 1. IISG Microf./P 2748

Ill. 256. Emil Liodel. “Solstice-Turn to the West” (“Sonnenwende-Westenwende”). *Freie Jugend*. 1923. Vol. 5, No. 5-6. IISG ZF 63356

Ill. 257. Ines Wetzel. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 3, No. 10-11. IISG ZF 63356

Ill. 258. Anonymous author. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 3, No. 9. IISG ZF 63356



Ill. 259. Paul Signac. “The Libertarian Golden Age of Tomorrow” (“L'Âge d'or libertaire de demain”). 1895-1896. Five-color lithograph, 37,5 x 50,2 cm. BnF.

Ill. 260. Helios Gómez. "The Soldier" ("El Soldado"). Biweekly supplement to *La Protesta*. 1935. Vol. 9, No. 327. Cover. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 261. Helios Gómez. "The Soldier" ("El Soldado"). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 18. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 262. Helios Gómez. "The Religion" ("La religión"). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 7. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 263. Helios Gómez. "The Somaten" ("El somatén"). *Días de Ira*. Berlin: Internationale Arbeiter-Assoziation, 1930. P. 10. IISG Sp 11/23 fol

Ill. 264. Aleksander Berkman. “Anarchist Demonstration in Union Square”. New York. 1914. Photograph. Libcom.

Ill. 265. Adolf Wolff. “Killed / July 4 / 1914 / Caron / Hanson / Berg”. *Mother Earth*. 1914. Vol. 9, No. 5. Cover. HathiTrust Digital Library.

Ill. 266. Adolf Wolff. "The Funerals of Sacco and Vanzetti". *The Labor Defender*. 1927. Vol. 2, No. 10. P. 147. Marxists Internet Archive.

Ill. 267. Luigi Russolo and Carlo Carrà. "Revolution" / "Funeral of anarchist Galli". *Revolutionary Almanac*. 1914. P. 39. IISG An 230/50 fol

Ill. 268. Luigi Russolo. “The Revolt” (“La Rivolta”). 1911. Oil on canvas. 150,8 x 230,7 cm. Kunstmuseum Den Haag.

Ill. 269. Helmut Fritzsche. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1923. Vol. 5, No. 8. IISG ZF 63356

Ill. 270. José Luis Rey Vila (Sim). “They Saw Him Fall” (“Lo vió caer”). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 271. Käthe Kollwitz. “Peasants’ War” (“Bauernkrieg”). *Freie Jugend*. 1925. Vol. 7, No. 20. IISG ZF 63356

Ill. 272. Carlo Carrà. “The Funeral of the Anarchist Galli” (“Il Funerale dell’anarchico Galli”). 1911. Oil on canvas. 198,7 x 259,1 cm. MoMA.

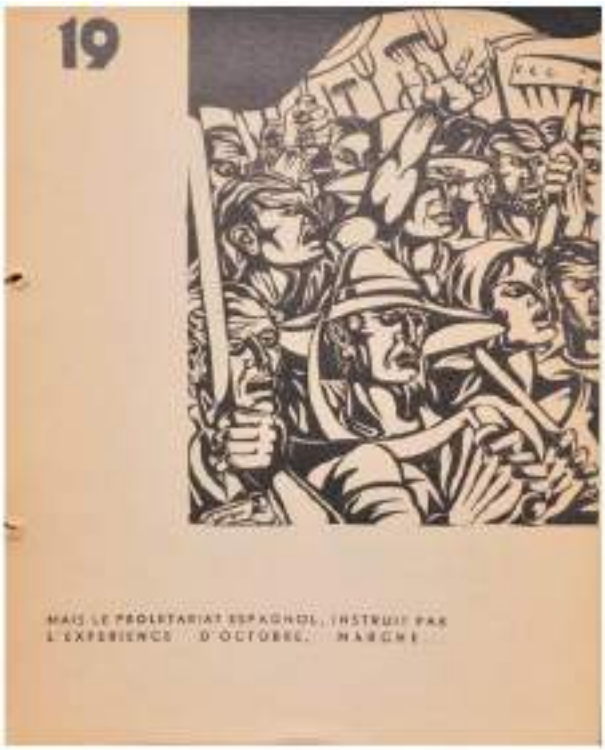
Ill. 273. Hans Aden. Illustration for *Le Libertaire*’s cover. 1899. Vol. 5, No. 3. ArchivesAutonomies.

Ill. 274. Anonymous author. “General Strike-GCL” (“Grève Générale!-C.G.T”). 1906. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

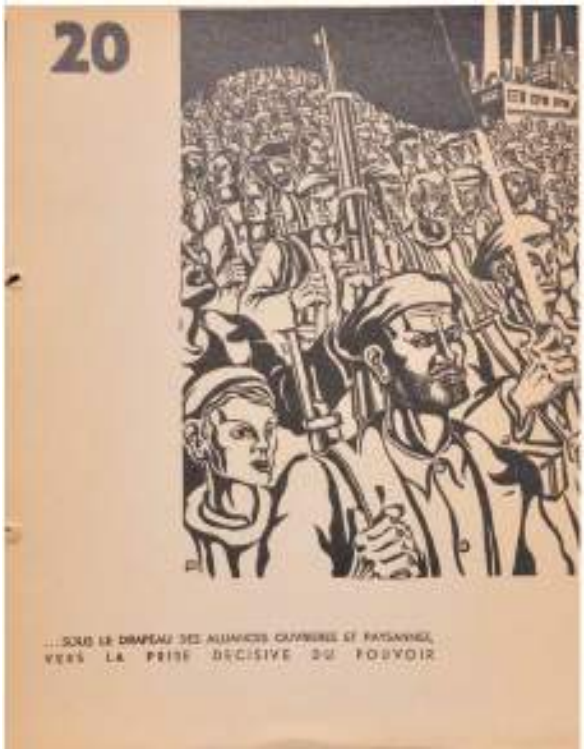
Ill. 275. Anonymous author. “The President’s Dream” (“Le Rêve du Président”). *Le Père Peinard*. 1891. Vol. 3, No. 129. P. 8. ArchivesAutonomies.

Ill. 276. Frans Masereel. “The Passion of a Man. 25 Woodcuts” (“Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte”). 1927. Xylograph, sheet 22. Bei Kurt Wolff Munchen.

Ill. 277. J.-F. Grandjouan. “The Strike” (“La Grève”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. Cover. BnF, Gallica.



Ill. 278. Helios Gómez. “But the Spanish proletariat, taught by the experience of October, is going...” (“Mais le proletariat espagnol, instruit par l’experience d’octubre, marche...”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 19. IISG Sp 11/25



Ill. 279. Helios Gómez. “... under the flag of the workers’ and peasants’ unions to a decisive seizure of power” (“... sous le drapeau des alliances ouvriers et paysannes vers la prise decisive du pouvoir”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 20. IISG Sp 11/25

Ill. 280. Helios Gómez (*after*). “Abel Paz - Barcelone 1936”. 2001. Postcard, 15,2 x 10,5 cm. Cartoliste.

Ill. 281. Anonymous author. “May 1st” (“1 mai”). *Freie Jugend*. 1926. Vol. 8, No. 10. IISG ZF 63356

Ill. 282. Albert Daenens. “What would it be if I didn’t have socialist ministers?” (“Que serait-ce si je n’avais des ministres socialistes?”). *Haro!*. 1920. Vol. 2, No. 10. Cover. IISG ZF 1615

Ill. 283. Anonymous author. “Young people, unfurl the banner of struggle and freedom!” (“Jugend, entfalte die Fahne des Kampfes und der Freiheit!”). *Junge Anarchisten*. 1924. Vol. 1, No. 3-4. IISG Microf./P 2748

Ill. 284. Helmut Fritzsche. “Direct Action” (“Direkte Aktion”). *Junge Anarchisten*. 1931. Vol. 8, No. 2. IISG Microf./P 2748

Ill. 285. Helmut Fritzsche. “The Fight Against Capitalism / Fascism is a Threat of War” (“Faschismus kriegsgefahr / Kampf gegen Kapitalismus”). *Junge Anarchisten*. 1931. Vol. 8, No. 3. IISG Microf./P 2748

Ill. 286. Anonymous author. “Hunger”. *Mother Earth*. 1914. Vol. 9, No. 2. Cover. HathiTrust Digital Library.

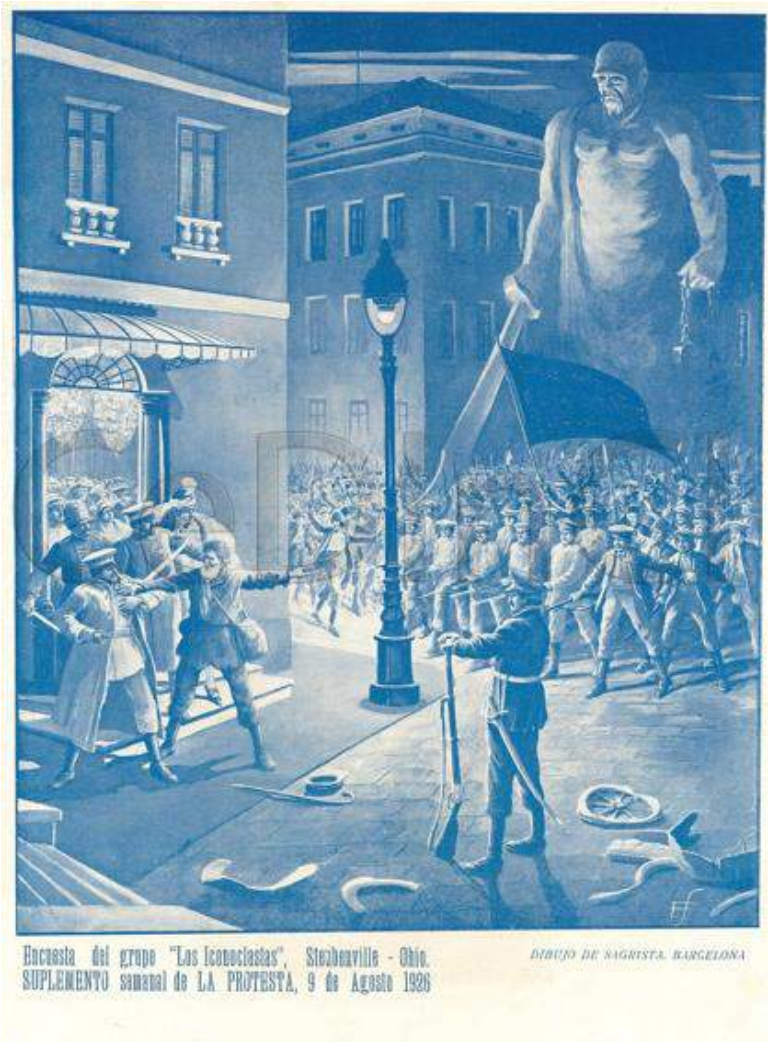
Ill. 287. Agathe Loewe. “Untitled”. *Freie Jugend*. 1921. Vol. 2, No. 24-25. IISG ZF 63356

Ill. 288. K. S. Malevich. “Black Square”. Circa. 1930. Oil on canvas. 53,5 x 53,5 cm. The State Hermitage Museum: 10620

Ill. 289. Romano. “DAS: Help the Spanish workers! Against the fascism of Hitler and Mussolini!” (“DAS: Helpu la hispanajn laboristojn! Kontrau la Hitler-Musolino-fasismo!”). 1936. Postcard. Cartoliste.

Ill. 290. Rolf Tillman. "Untitled". *Freie Jugend*. 1924. Vol. 6, No. 1-2. IISG ZF 63356

Ill. 291. Rolf Tillman. An emblem for financing editorial activities. *Junge Anarchisten*. 1926. Vol. 3, No. 7-8. IISG Microf./P 2748



ll. 292. Fermì Sagristà. “Untitled”. Weekly supplement to *La Protesta*. 1926. Vol. 5, No. 235. AméricaLEE/ CeDInCI.

Ill. 293. Anonymous author. Illustration for *La Tramontana*’s headline. 1881. Vol. 1, No. 1. Cedall.

Ill. 294. Lydia Gibson. “The Blast”. Illustration for headline *The Blast*. 1916 г. Vol. 1, No. 1. HathiTrust Digital Library.

Ill. 295. Lydia Gibson. “The Blast”. Illustration for *The Blast*’s headline. 1916. Vol. 1, No. 5. HathiTrust Digital Library.

Ill. 296. Robert Minor. “The Blast”. Illustration for *The Blast*’s headline. 1916. Vol. 1, No. 21. HathiTrust Digital Library.

Ill. 297. Ben Benn. Illustration for *Revolt*'s cover. 1916. Vol. 1, No. 1. Libcom; IISG ZK 6186

Ill. 298. O. V. Rozanova. Illustration for *Vzorval*'s cover. Ed. by A. E. Kruchenykh. 1913. Lithograph. Art Institute of Chicago.

Ill. 299. Bernard Naudin. “The Barricade” (“La Barricade”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 88-89. BnF, Gallica.

Ill. 300. Bernard Naudin. “The Riot” (“L’Émeute”). *L’Assiette au beurre*. 1905. No. 214. P. 93. BnF, Gallica.

Ill. 301. J.-F. Grandjouan. "The Barricade" ("La Barricade"). *La Voix du Peuple*. 1908. Vol. 8, No. 417. P. 2. IISG BG D23/495

Ill. 302. Tony Vidal. "July 19, 1936, NCL-IAF" ("19 julio 1936, CNT-FAI"). 1936. Postcard, 10 x 14 cm. Cartoliste.

Ill. 303. Helios Gómez. “They defend the land, their bread, and their freedom” (“Face a la garde civile. Ils defendent la terre, leur pain et leur liberté”). *¡Viva Octubre!. Dessins sur la Révolution Espagnole*. Bruxelles: Education par l’Image. 1936. P. 5. IISG Sp 11/25

Ill. 304. José Luis Rey Vila (Sim). “They Will not Pass!” (“¡No pasarán!”). *Estampas de la Revolución Española*. July 19, 1936. IISG L 11/464

Ill. 305. Baltasar Lobo. “Women Will Defend the Freedom of the People” (“Defensorem les dones la llibertar del poble”). *Mujeres Libres*. 1936. Postcard, 14 x 9 cm. Cartoliste.

Ill. 306. Auguste Roubille. “As for the worker, if he is sometimes vile…” (“Quant a l’ouvrier s’il est quelquefois ignobles…”). *L'Assiette au beurre*. 1905. No. 21. P. 3302. BnF, Gallica.

Ill. 307. Gustave Courbet. Illustration for *Le Salut public*'s headline. 1848. No. 2. Black pencil on paper. 9,5 x 12,5 cm. Musée Carnavalet. Available at: https://books.openedition.org/psorbonne/1232 (Accessed: 25.11.2021).

Ill. 308. Carlo Carrà. Illustration for *La Barricata*'s headline. 1912. Vol. 1, No. 2. IISG ZF 53565

Ill. 309. Anonymous author. “The Victors” (“Los vencedores”). 1936. Photocollage. L’Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Ill. 310. J. Sainz de Corella. “Untitled”. 1936. Photograph. IISG BG A39/996