

<http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view-File/335/318>

E-ISSN: 2173-1071 IC – Revista Científica de Información y Comunicación 2016, 13, pp. 195 – 212

## 1. INTRODUCCIÓN

Parece habitual pensar a política rusa desde, polo menos, dúas concepcións centrais. A primeira delas, marcada pola extraordinaria influencia de Vladímir Putin, seguramente a personalidade máis destacada da Rusia post-soviética. Unha revisión á literatura académica sobre o seu liderado descobre diferentes razóns para explicar a súa popularidade, que transitan desde o seu grave e hipermasculinizado físico (Foxall, 2013; Tempest, 2016); as súas políticas e discursos biopolíticos (Makarychev & Medvedev, 2015); a súa capacidade para reflexarse no cidadán ruso medio (Frye et al., 2016); as súas políticas económicas estables (White & Mcallister, 2008); ou a súa capacidade para incidir nos asuntos internacionais (Simons, 2015); ata mesmo hai quen contempla desde 2011 un decaimiento dos seus índices de aprobación (Treisman, 2014). A segunda das ideas concéntrase máis na corrupción e autoritarismo que vehiculan os mandatos do presidente (Gorenburg, 2013; Gill, 2015). Seguramente, a caricatura máis lograda e que mellor reflexa a complementariedade de ambos os puntos de vista é o personaxe de Viktor Petrov, presidente de Rusia na serie norteamericana *House of Cards*.

Con todo, a política rusa é máis complexa e poliédrica. Máis aló da institución existen marxes de oposición ao oficialismo. Esta acción alternativa foi capaz, na súa heteroxeneidade, de mostrar un alto grao de colaboración entre 2011 e 2013 (White, 2015), cando miles de activistas ocuparon o espazo público en protesta por unhas supostas irregularidades electorais nos comicios legislativos e presidenciais. A pesar de que este acontecemento non é central á hora de pensar a política rusa, é certo que as mobilizacións gozaron dunha interesada sobreexposición nos medios de comunicación internacionais, algo que non sucede con outros movementos sociais articulados á marxe das simpatías occidentais pero

que inciden en diferentes niveis do escenario nacional. Tales son os casos do movemento antifascista, especialmente eclipsado pola catarse institucional do Día da Vitoria (Vázquez Liñán, 2012), polo poder simbólico (Zuev, 2013) e o acompañamento governamental (Gerber, 2014) do ultranacionalismo; a plataforma cívica *Stop a douchebag*, que vela a través da acción directa polo cumprimento das normas de circulación; ou o ciberactivismo (Bode & Makarychev, 2013). Pero, seguramente, os movementos sociais rusos que no seu día gozaron de maior cota mediática foron *Pussy Riot* e *Voiná*, plataformas que mesturaron novas formas artísticas con propaganda política. Ou o que é o mesmo, colectivos de arte activista ou “artivistas”<sup>1</sup> (Fernández & Martínez Mauri, 2013).

Tanto *Pussy Riot* como *Voiná* foron aplaudidos polos medios de comunicación estranxeiros –e contestados polos locais (Yablokov, 2014)– presentando unha visión superficial, totalizadora e desideologizada das súas accións. Ambos foron habitualmente descritos desde a xeneralización de “grupos de oposición a Putin”. Aínda que esta soa afirmación non é cuestionable, si o é a súa falta de matices, convenientemente ausentes. Xa existen algúns estudos que poñen en valor a profundidade ideolóxica de *Pussy Riot* como grupo feminista e transgresor da heteronormatividade (Johnson, 2014; Rourke & Wiget, 2016), pero pouco escribiuse sobre o acervo anarquista<sup>2</sup> da actividade de *Voiná*. Para establecer esta relación, no artigo emprégase a entrevista cualitativa con varios dos seus principais integrantes, dado o seu carácter flexible, non directivo, non estruturado, aberto e dinámico (Taylor & Bogdan, 1987; Varguillas Carmona, C. S. & Ribot de Flores, S., 2007). Tendo presente a análise da súa obra artística, a entrevista permite aos seus autores explicar as súas creacións e expoñer confesadamente os seus vínculos co anarquismo, a súa concepción política do espazo público e as súas lóxicas estéticas de vangarda, mostrando a fondura ideolóxica, ocultada nos medios, do colectivo *Voiná*.

## 2. ARTE, PROPAGANDA E ANARQUISMO:

Un dos debates que suscita a concepción teórica da arte como fenómeno comunicativo é o seu posible, ou non, aplicación propagandística. Aínda que desde Antonio Gramsci ata Stuart Hall e E. P. Thompson, entre outros, analizouse amplamente a transcendencia da cultura nos sistemas políticos hexemónicos e alternativos, nos últimos anos a despolitización<sup>3</sup> da arte foi posta en valor polas principais

1 Segundo Rhoades (2012), “artivism has been considered a convergence, a hybrid of artistic production and activism that embraces their symbiotic relationship for transformational purposes” (p. 319). Ademais dos rusos *Pussy Riot* e *Voiná*, existen múltiples colectivos ou individuos que utilizan as súas creacións artísticas con ánimo transformador e militante, aínda que non teñan unha relación expresa co anarquismo. Sirvan como exemplo *The Yes Men* en Estados Unidos que, de maneira “performativa”, facíanse pasar por portavoces de grandes corporacións multinacionais para enviar mensaxes controvertidas; *Banksy*, o coñecido “grafitero” británico; ou *YoMango* en España, cuxos espectáculos consistían en roubar de maneiras creativas e públicas as mercadorías de diferentes grandes empresas.

2 No artigo utilízanse alternativamente as palabras “anarquista” e “libertario”, pero o seu uso non é indistinto. Aplícase, así, a distinción que realiza Taibo (2013): o anarquista como militante consciente que basea a súa ideoloxía nos ensinamentos de Bakunin, Kropotkin, etcétera; e o libertario como suxeito político cuxas prácticas, algunhas, poden interpretarse como inspiradas no corpo doutrinal do anarquismo, pero sen que exista vínculo identitario, por exemplo o caso do movemento 15M.

3 De feito, e como expón Zizek (2008), a despolitización é tamén unha acción política.

# ARTIVISMO LIBERTARIO EN RUSIA: O GRUPO VOINÁ MÁIS ALÓ DOS MEDIOS.

ADRIÁN TARÍN SANZ

industrias culturais (Lenore, 2014). Para esta recente fornada de teóricos e traballadores culturais a relación entre política e arte é un sacrilexio, xa que este supón un coñecemento elevado, estético, verdadeiro ou recreativo; nada que ver coas propiedades mundanas, repelentes, artificiais e tediosas que se lle atribúen á política nas actuais sociedades postpolíticas (Mouffe, 2007).

Con todo, a idea de que a arte ha de servir para algo máis que para ser contemplado na súa fermosura é tan antiga como a súa concepción oposta, e a historia deu a suficiencias mostras diso (Clark, 2000). Así, desde a súa perspectiva pacifista, cristiá e libertaria, Tolstoi (2012) sintetizou este dilema propoñendo unha crítica moral á “arte pola arte”: (...) A importancia do pensamento “tolstoiano” sobre a arte é que, máis aló de toda beleza artística, máis aínda mesmo da súa capacidade de conmover, a arte ha de servir para mellorar as condicións de vida da xente, para acabar coa violencia do sistema. Non é nada orixinal sinalar a cantidade de movementos e obras artísticas que atravesaron o noso pasado cunha calidade elevada e, ao mesmo tempo, un profundo compromiso de cambio da realidade social (Thomson, 1999). Incluso quen desenvolveu as súas creacións ao servizo do statu-quo: a mesma produción de retratos pictóricos, hoxe en museos de todo o planeta, serviu como recurso do poder fronte a outras formas de expresión populares (Laneyrie-Dagen, 2013).

Pero ademais, non só sucede que a práctica histórica contradixo as teorizacións sobre a despolitización positiva, senón que en realidade, nada hai na concepción artística en si que se opoña aos seus usos propagandísticos. “All artistic production is necessarily representative of its creator and its estate, and consequently holds some propaganda value” (Cull et al., 2003). Estes valores propagandísticos da arte, cando son libertarios, sustentáanse en dous principios: a expresión da vida do pobo e a liberdade creadora (Cappelletti, 2010). Estas dúas características –contido popular e continente libre de canons- marcan non só as raíces ideolóxicas da produción artística libertaria senón, e máis concretamente, a actividade do grupo *Voiná*.

A noción de que a arte ha de ser popular e, por tanto, reflexar as problemáticas de clase, non é patrimonio exclusivo do anarquismo, e desde o marxismo hai sobradas mostras diso (Rasmussen, 2009; Cova, 2010). Con todo, no que nos ocupa, resulta máis pertinente destacar a claridade coa que algúns dos máis destacados pensadores anarquistas reflexionaron sobre a politización da arte. Proudhon (1980), por exemplo, cuestionou o significado da arte banal, considerando que aquilo que o fai verdadeiramente relevante é a existencia, en cada obra, dun propósito moral determinado. Moito máis explícito foi Kropotkin (1880), quen se dirixiu directamente aos artistas como contribuíntes fundamentais dos procesos de cambio: “Vós, poetas, pintores, escritores, músicos; se comprendedes a vosa verdadeira misión e o exacto interese da arte mesmo, vide a nós; poñede vosa pluma, o voso lapis, o voso cincel e as vosas ideas ao servizo da revolución” (p. 14).

Pero ademais, os movementos artísticos libertarios rompen coa rixidez do realismo socialista, oficial nalgúns países durante parte do século XX (Egbert, 1981), apostando pola experimentación e a abstracción como forma de desposuírse das “cadeas” academicistas. Desde esta óptica hai que observar a fecunda relación entre correntes como o surrealismo e os postulados libertarios: o xornal *Lle Libetaire*, editado pola Federación Anarquista Francesa, publicou en 1951 o manifesto “Declaración Preliminar”, firmado polos grandes responsables do movemento: (...)

Noutra carta ao mesmo xornal, o máis coñecido dos pioneiros do surrealismo, André Bretón, expuxo con maior claridade o substrato anarquista que alumou aos seus compañeiros:

Foi no negro espello do anarquismo onde o surrealismo recoñeceu por primeira vez, moito antes de definirse a si mesmo e cando era apenas unha asociación libre de individuos, que rexeitaban espontaneamente e en bloque as opresións sociais e morais do seu tempo (Augusto Coelho, 2005, p. 41).

Deste xeito, os colectivos “artivistas” libertarios conxugan novas formas artísticas de vangarda, algunhas hermanadas co surrealismo, coa práctica política e organizativa anarquista, intervindo en contornas urbanas a través de performances, clown, ocupacións do espazo público, alteración da contorna urbana, etcétera (Baigorria, 2010).

### 3. VOINÁ: ARTE DE VANGARDA RUSO

#### 3.1. BREVE APUNTAMENTO HISTÓRICO

En 2007 un grupo de estudantes da Universidade Estatal de Moscova transformou un inofensivo e nacente colectivo de arte contemporánea, Sokoleg, nun proxecto político vangardista cuxo novo nome foi unha declaración de intencións: *Voiná* (guerra, en ruso). En poucos meses “the group developed into the most successful art group at raising public attention and transgressing the sphere of art” (Jonson, 2015, p. 150). Esta transgresión e salto á fama chegou da man de *Fuck for the heir Puppy Bear!*, unha performance na que varios dos seus integrantes mantiveron colectivamente relacións sexuais fronte a un oso disecado do Museo Estatal de Bioloxía, un día despois da elección de Dimitri Medvédev<sup>4</sup> como presidente da Federación Rusa. Pero sen dúbida, a acción que chamou a atención da prensa e gremios artísticos internacionais foi *Dick Captured by the FSB*, no que *Voiná* debuxou un pene xigante nunha ponte levadizo fronte ao cuartel xeral dos servizos secretos rusos en St. Petersburgo.

Con todo, na súa curta existencia (ao redor de cinco anos), non todo foron éxitos para o grupo. No ano 2010 algúns dos seus integrantes foron xulgados e levados a prisión por dar a volta a varios coches de policía na performance *Palace Coup*, dando lugar á campaña *Free Voiná*, na que outros “artivistas” como *Banksy* implicáronse activamente recadando fondos para a súa defensa<sup>5</sup>. Un ano antes, o grupo sufriu unha escisión que supuxo o principio do seu fin, cando algúns integrantes acusaron ao seu entón compañeiro Piotr Verzilov de ser un confidente da policía, nunha rocambolesca intriga que incluíu roubos de materiais de filmación e detención doutros anarquistas<sup>6</sup>. Ambos os grupos (o orixinal actuando de maneira preferente en St. Petersburgo e o novo en Moscova) mantiveron a súa actividade durante varios anos máis, ata que o grupo de Verzilov disolveuse desembocando no coñecido grupo punk *Pussy Riot*.

#### 3.2. DESCRICIÓN DO MÉTODO

Para levar a cabo o estudo das conexións entre a práctica libertaria e a obra artística de *Voiná*, realizouse unha revisión documental da súa produción e empregouse como técnica a entrevista cualitativa. Os entrevistados foron catro dos principais integrantes do grupo: Oleg Vorotnikov, líder do colectivo segundo os medios rusos; Natalia Sokol, encargada habitual de deseñar a execución das obras; Alexey Plutser-Sarno, presentado como portavoz; e Leonid Nikolayev<sup>7</sup>, activista do núcleo orixinal. A conversación, na que se puido intervir sen restricións sobre os temas expostos, conduciu a tres grandes aspectos: a concepción política da arte, o uso do espazo público e virtual, e a estética da arte libertario.

4 O xogo de palabras pérdese na tradución. En ruso, medved, a raíz do apelido do mandatario, significa oso

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

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

7 Leonid Nikolayev faleceu nun accidente doméstico tempo despois de conceder a entrevista.

### 3.2.1. ARTE E POLÍTICA: O ANARQUISMO COMO REFERENTE IDEOLÓXICO EN VOINÁ

Como se comentou, pensadores e militantes anarquistas defenderon historicamente a politización da arte fronte a quen persegue prioritariamente a recreación estética. Neste sentido, Alexey Plutser- Sarno entende que

(...) soa a arte política ten futuro. Non é unha coincidencia que a 7ª Bienal de Berlín, que nos convidou a ser curadores asociados, fose sobre intervencións políticas dos artistas no espazo social. Os artistas contemporáneos non deben ser indiferentes ao que está ao seu redor. Simplemente, non poden debuxar gatos, peces e flores cando hai represión masiva en pleno apoxeo.

A arte política que inspira a *Voiná* fundaméntase na tradición anarquista de crítica ao Estado, ao capital e á autoridade. “Se falamos do noso estilo artístico da rúa e de protesta –continúa Alexey- seguimos o exemplo dos anarquistas” e “do movemento punk”, puntualiza Natalia Sokol. Oleg Vorotnikov engade que “habitualmente contamos nas nosas accións co apoio e participación de grupos anarquistas. Algúns dos nosos eslógan e accións están inspirados neles: *All cops are bastards (ACAB)*; Máis alto con a bandeira negra; O Estado é o noso inimigo principal...”. Este extremo é confirmado pola versión española da súa propia páxina web, na que ademais existe material gráfico das colaboracións:

[*Voiná* é] un colectivo de extrema-esquerda radical e anarquista cuxo principal obxectivo é realizar accións públicas contra as autoridades, concretamente contra funcionarios policiais co obxectivo de desacreditarles para a opinión pública (...). Os membros de *Voiná* teñen contacto con grupos e individualidades anarquistas ao redor de todo o mundo que manteñen puntos de vista extremo-esquerdistas e radicais sobre a arte e a orde mundial.<sup>8</sup>

A esencia anarquista das súas obras revélase máis claramente en accións como *The seizure of the White House*, cando varios membros do grupo “asaltaron” o edificio presidencial ruso mentres proxectaban desde un edificio próximo unha caveira con dúas tibias de máis de 40 metros de altura sobre a súa fachada. A performance levouse a cabo, segundo os seus autores, en homenaxe ao anarquista ucraíno Néstor Majnó. “A Casa Branca é o mellor lenzo para un artista. A caveira con dúas tibias na súa fachada é unha advertencia ás autoridades corruptas, a anarquía é unha inevitable reacción ás políticas de xenofobia e xenocidio”, explica Alexey. Pero esta non foi a única obra centrada en “desacreditar” ás autoridades rusas: en *Humiliation of a cop in his house* varios integrantes entraron nunha comisaría de policía lendo poemas do disidente soviético e artista conceptual Dimitri Prigov, mentres portaban carteis con consignas contra Medvédev; *Cop in a priest cassock* foi un roubo nun supermercado, sen ocultamento nin disimulo, executado por un Oleg Vorotnikov disfrazado con elementos policiais e sacerdotais, ambos os símbolos da impunidad –segundo os seus autores- en Rusia; e a xa mencionada *Palace coup*, na que envorcaron varios coches de policía en plena rúa.

Ademais, a estrutura e métodos de organización do grupo recorre constantemente á colaboración e o asamblearismo, formas de distribución tarefas e tomas de decisións horizontais coherentes co libertario e, en palabras de Fernández Veiga (2003), de gran parte dos colectivos de arte activista.

### 3.2.2. O ESPAZO URBANO COMO HÁBITAT DE VOINÁ

Para os integrantes do grupo *Voiná* pasar da acción artística á intervención política concreta é crucial, e é algo que, lamentan, non sempre sucede no seu país. Así, segundo Leonid Nikolayev hai numerosos creadores progresistas rusos que “van a Europa a expoñer e falan sobre ideas de esquerdistas, pero cando volven a Rusia non dubidan en apoiar ao poder e enriquecerse á súa costa”. Alexey completa ao seu compañeiro, afirmando que existe “unha gran cantidade

de destacados artistas en Rusia” pero “actualmente non hai moitos involucrados nunha protesta real”.

Esta “protesta real” debe ocorrer necesariamente no espazo público urbano, e é por iso que as accións de *Voiná* suceden sempre nas rúas. “Do mesmo xeito que un peixe non interactúa coa auga ou un paxaro co aire, non pode dicirse que nós interactuemos coa rúa. A rúa é o noso ambiente natural, onde facemos arte. Internet é a nosa galería”, explica Alexey. Esta afirmación –o uso habitual da *performance* urbana- é unha das características principais dos colectivos “artivistas” contemporáneos (Fernández & Martínez Mauri, 2013), que “desenvolven no espazo público” e en “lugares non seleccionados ao azar” e “simbólicos” as súas creacións (Valdivieso, 2014). Igualmente, outro elemento do comentario de Alexey parece fundamental: a substitución dos espazos tradicionais de exposición artística pola mediación dixital da Rede.

Tras iso hai razóns instrumentais, que el mesmo explica en función do “elemento delituoso que nos impide convidar á xente para contemplar” as obras, cuxa filmación supón “unha ponte entre a rúa e Internet”, revelando a importancia que para o “artivismo” ten o rexistro documental e a súa difusión dixital como ferramentas para que artistas e espectadores compartan as narrativas expostas (Ortega Centella, 2015). “Millóns de persoas viron nosa Dick [en referencia á acción da ponte levadizo] na internet e todo o mundo entendeu que foi un ‘que vos fodan!’ ao sistema policial de todos os países, non só de Rusia”, finaliza Alexey. Internet, ademais, permite unha difusión maior que os museos ou galerías, algo especialmente útil para *Voiná* xa que, como expón Natalia, “calquera arte de protesta trata de influír na xente tan masivamente como sexa posible. Millóns de persoas víronnos na internet e moitos están a perder o medo e seguindo o noso exemplo. Moitos grupos valentes están a xurdir tras nós”.

Pero ademais, tamén existen motivos ideolóxicos relacionados co rexeitamento á mercantilización da arte. A liberalización dos mercados que trouxo consigo a caída da Unión Soviética tamén afectou o mundo da arte, pero como sucedese noutros sectores, este novo negocio xerou toda unha rede de clientelismo e un estilo de vida para os “novos ricos”, cuxo elitismo e ambición de éxito foi –aínda que durante anos de maneira morna- contestada por artistas críticos (Rosler, 2007). Nestes termos exprésase Oleg:

A maioría dos artistas rusos peléxanse polo diñeiro que os oligarcas lles lanzan de cando en vez. A arte só é un negocio para eles. Incluso un pequeno número de artistas, que se chaman a si mesmos esquerdistas, non teñen reparo en tomar o seu sucio diñeiro e participar na Bienal de Moscova, financiada polas autoridades mafiosas.

O por moitos considerado líder de *Voiná* fai referencia á Bienal de 2011, cuxo título foi “a arte activista” e ao que foron convidados a participar. Con todo, ausentáronse da mesma polo seu “carácter oficialista”. “Todas as galerías –continúa Oleg- pertencen a oligarcas, que as utilizan para lavar diñeiro. Por exemplo, Garage é de [Román] Abramóvich. Non coñezo ningún artista que non tomase os sucios petrodólares deste amigo do ditador e negácese a traballar ali

### 3.2.3. A ESTÉTICA ANARQUISTA DA ARTE DE VOINÁ

Segundo confesa Alexey, *Voiná* está esteticamente inspirado en “o movemento dadaísta, no futurismo ruso e o accionismo vienés”, todas elas correntes transgresoras, dinámicas, surreales e cargadas de simbolismo. É a través deste mundo imaxinario –que Wind (1986) considera perigoso- que os compoñentes do colectivo tratan de explicar a realidade social e política que lles rodea. Prosegue Alexey:

A humanidade vive no mundo do imaxinario, no espazo dos símbolos. Somos conscientes da realidade que nos rodea só a través das nosas fantasías. Por suposto, hai unha chea de símbolos e ideas perigosas. Por exemplo, a idea da violencia é perigosa. Esta idea

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

xera violencia. As autoridades están a tratar de persuadirnos de que a violencia é lexítima, que as execucións e as vítimas son necesarias. Pero é unha mentira. Este sistema de símbolos remóntase aos tempos mitolóxicos. E temos que destruír, deconstruír o mesmo.

Aínda que non o mencionen, a estratexia da batalla simbólica lembra ás construcións “ gramscianas” de hexemonía cultural ou aos estudos discursivos de Laclau sobre os significantes baleiros. “Por medio das nosas accións estamos a tratar de destruír eses símbolos nocivos e perigosos que herdamos do pasado escuro”, resume Natalia, para quen *Voiná* serve como instrumento para xerar os imaxinarios sociais do mundo novo.

Á marxe de influencias, a estética e o ego son dous dos principais desafíos aos que se pode enfrontar o artista libertario. Por unha banda xorde un afastada pero constante ladaíña: “existe unha estética anarquista?”. Polo outro, parece difícil conxugar o ego do creador cos ideais de fraternidade libertaria. A primeira cuestión é resolta con rapidez por Alexey: “A estética anarquista é deixar que cada un teña a súa propia estética. Nós creamos a nosa: heroica e monumental”. Á segunda, Oleg precisa que, efectivamente, o que o grupo *Voiná* fai é “combinar o ego artístico coa solidariedade, a igualdade e a fraternidade anarquista”, xa que as creacións desenvólvense de maneira colaborativa e tras un proceso de decisión e deliberación asembleario. Ademais, a identidade persoal do artista queda disolta no anonimato do nome xenérico, no colectivo, feito propio do carácter comunitario que adoitan promover os grupos “ artistas” (Aprea, Alainez & Landi, 2009).

Un último aspecto relacionado coa arte e a anarquía ten que ver coas teorías da abolición do traballo (Black, 2013; Bey, 2014), segundo as cales na verdadeira sociedade igualitaria cada un de nós pasaríamos de ser traballadores a creadores artísticos. Non desempeñaríamos unha profesión por motivacións como o status, a contía salarial ou a supervivencia. Simplemente, produciríamos vocacionalmente, en función das nosas capacidades e habilidades, polo que xeralmente na xerxa a figura do traballador sería substituída pola do artista. Con todo, Alexey tamén reivindica o labor do espectador non produtivo como opción fronte á arte: “Nunha sociedade anarquista todo o mundo elixe un rol e modo de vida. Sería un erro impoñer a mesma forma de liberdade. Por iso penso que non todos serían artistas. Se alguén quere ser un espectador pasivo debe respectarse”.

#### 4. CONCLUSIÓNS

A política na Federación Rusa vai máis aló do protagonismo absoluto de Vladímir Putin, as vulneracións aos Dereitos Humanos denunciadas por algunhas ONG ou a imaxe dunha oposición con proxectos políticos e ideolóxicos pouco sólidos. A fértil rede de movementos sociais, moitos deles embarcados en prácticas de acción creativas, mostran outras formas de facer política que poucas veces merecen o eco mediático ou que, cando o teñen, aparecen de maneira simplificada.

Un deses movementos foi o grupo *Voiná*. O seu estudo permite establecer algunhas conexións entre os colectivos de arte militante ou “ artistas” e o pensamento libertario. No caso concreto de estudo, as súas formulacións artísticas, principios e formas de organización son confesadamente coherentes co anarquismo.

Así, para *Voiná* o exercicio artístico é indisoluble da súa vocación política. A realidade social é tan abrupta que ningún creador debe permitirse apartarse dela e recrearse na beleza artística, senón involucrarse co seu traballo na subversión e os procesos de cambio. Os eixos ideolóxicos a través dos que o colectivo contesta a esta realidade son a crítica á autoridade, ao Estado e ao capitalismo, triada adversaria dos movementos anarquistas. Ademais, reivindican para si,

como fan outros artistas militantes, o espazo público como lugar de intervención a través de accións performativas. Sitúanse, igualmente, na liña de autores anarquistas como Reclús, Kropotkin ou Bookchin na súa preocupación polo urbano. Por último, *Voiná* recoñece como referencias artísticas a correntes rupturistas, afastadas dos canons academicistas, reflexións moi similares á daqueles anarquistas que se aproximaron ao estudo da arte.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

**Augusto Coelho, P.** (2005). *Surrealismo y anarquismo: Proclamas surrealistas en Le Libertaire*, Bos Aires: Utopía Libertaria.

**Aprea, M.; Alainez, C. & Landi, M.** (2009). *Arte al ataque: agitando cultura para el cambio social desde y con otras organizaciones políticas culturales*. I Congreso nacional sobre protesta social, acción colectiva e movementos sociais, Bos Aires, 30 e 31 de marzo de 2009.

**Baigorria, Ou.** (2010). Estética y pensamiento anarquista: Aportes, límites y tensiones entre las vanguardias y los movimientos urbanos. *Questión*, 1 (25). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/33348>

**Bey, H.** (2014). T.A. Z. Madrid: Enclave de libros.

**Black, B.** (2013). *La abolición del trabajo*. Logroño: Pepitas de calabaza.

**Bode, N. & Makarychev, A.** (2013). The New Social Media in Russia: Political Blogging by the Government and the Opposition. *Problems of Post-Communism*, 60 (2), pp. 53-62.

**Cappelletti, A.** (2010). *La ideología anarquista*. Florida: El grillo libertario.

**Clark, T.** (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.

**Cueva, A.** (2010). *Trascendencia artística y compromiso*. Consejo Nacional de Cultura, Pucuna, 5, pp. 8-9.

**Fernández Vega, J.** (2003) Variedades de lo mismo y de lo otro. *Multiplicidad*, 5, pp. 82-85.

**Foxall, A.** (2013). Photographing Vladimir Putin: Masculinity, Nationalism and Visuality in Russian Political Culture. *Geopolitics*, 18 (1), pp.132-156.

**Frye, T.; Gehlbach, S.; Marquardt, K. L. & Reuter, O. J.** (2016). Is Putin's Popularity Real? *Post-Soviet Affairs*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/1060586X.2016.1144334>

**Gerber, T. P.** (2014). Beyond Putin? Nationalism and Xenophobia in Russian Public Opinion. *The Washington Quarterly*, 37 (3), pp.113-134.

**Gill, G.** (2015). The Stabilization of Authoritarian Rule in Russia? *Journal of Elections, Public Opinion and Parties*, 25 (1), pp. 62-77.

**Gorenburg, D.** (2013). Corruption in Russia. *Russian Politics & Law*, 51 (4), pp. 3-7.

**Johnson, J. E.** (2014). Pussy Riot as a Feminist Project: Russia's Gendered Informal Politics. *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 42 (4), pp. 583-590.

**Jonson, L.** (2015). *Art and Protest in Putin's Russia*. New York: Routledge.

**Kropotkin, P.** (1880). A los jóvenes. La Révolté. Recuperado de <http://www.klibertaria.comyr.com/lpdf/1002.pdf>

**Laneyrie-Dagen, N.** (2013). *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse.

**Lenore, V.** (2014). *Indies, hípsters y gafapastas: Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.

**Makarychev, A. & Medvedev, S.** (2015). Biopolitics and Power in Putin's Russia. *Problems of Post-Communism*, 61 (1), pp. 45-54.

**Mouffe, C.** (2007). *En torno a la política*. Bos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**Ortega Centella, V.** (2015). Del activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 10 (15), pp. 100-111.

**Rasmussen, M. B.** (2009). The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group and Art Workers' Coalition. *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, 21 (1), pp. 34-39.

**Rhoades, M.** (2012). LGBTQ Youth + Video Activism: Arts-Based Critical Civic Praxis". *Studies in Art Education*, 53 (4), pp. 317-329.

**Rosler, M.** (2007). Imágenes públicas. *La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.

**Rourke, B. & Wiget, A.** (2016). Pussy Riot, Putin and the Politics of Embodiment. *Cultural Studies*, 30 (2), pp. 234-260.

**Simons, G.** (2015). Aspects of Putin's appeal to International Publics. *Commentary and Debate*, 1 (2), pp. 205-208.

**Taylor, S. J. & Bogdan, R.** (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.

**Tempest, R.** (2016). The Charismatic Body Politics of President Putin. *Journal of Political Marketing*. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15377857.2016.1151105>

**Thomson, O.** (1999). *Easily led: A history of propaganda*. Gloucestershire: Alan Sutton.

**Tolstoi, L.** (2012). *¿Qué es el arte?* Valladolid: Maxtor.

**Treisman, D.** (2014). Putin's popularity since 2010: why did support for the Kremlin plunge, then stabilize? *Post-Soviet Affairs*, 30 (5), pp. 370-388.

**Valdivieso, M.** (2014). La apropiación simbólica del espacio público a través del activismo. Las movilizaciones en defensa de la sanidad pública en Madrid. *Scripta Nova*, 18 (11).

**Varguillas Carmona, C. S. & Ribot de Flores, S.** (2007). Implicaciones conceptuales y metodológicas en la aplicación de la entrevista en profundidad. *Laurus*, 13 (3).

**Vázquez Liñán, M.** (2012). Modernization and Historical Memory in Russia. *Problems of Post-Communism*, 59 (6), pp. 15-26.

**White, D.** (2015). Political Opposition in Russia: The Challenges of Mobilisation and the Political-Civil Society Nexus. *East European Politics*, 31 (3), pp. 314-325.

**White, S. & Mcallister, I.** (2008). The Putin Phenomenon. *Journal of Communist Studies and Transition Politics*, 24 (4), pp. 604-628.

**Wind, E.** (1986). *Arte y anarquía*. Madrid: Taurus.

**Yablokov, I.** (2014). Pussy Riot as agent provocateur: conspiracy theories and the media construction of nation in Putin's Russia. *Nationalities Papers*, 42 (4), pp. 622-636.

**Zizek** (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: Sequitur.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



## ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
① [cineclubedecompostela.blogaliza.org](http://cineclubedecompostela.blogaliza.org)  
[facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela)  
@ [cineclubedecompostela@gmail.com](mailto:cineclubedecompostela@gmail.com)

## PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

## 7 DE MARZO

*Nacidas nas chamas*  
(Born in flames, Lizzie Borden, EUA, 1983, 80', VOSG)

Sesión especial previa á folga feminista

## 21 DE MARZO

*Rocío*  
(Rocío, Fernando Ruiz Vergara, Estado Español, 1980, 80', VO)

## 14 DE MARZO

*A guerra*  
(The War, James Benning, EUA/Rusia, 2012, 56', VOSG)