

AMIGOS, DISFRACES Y COMUNAS

LAS HERMANDADES DE ARTISTAS
DEL SIGLO XIX

JULIA RAMÍREZ-BLANCO

AMIGOS, DISFRACES Y COMUNAS

LAS HERMANDADES DE ARTISTAS
DEL SIGLO XIX

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, 2022

Diseño de cubierta: Luis Vassallo

Ilustración de cubierta: Composición a partir de la obra de Wilhelm von Kaulbach,
El estudio en Roma de los artistas alemanes de los nuevos tiempos, ca. 1848,
Neue Pinakothek, Múnich.
© Album.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto HISTOPIA-II: Espacios emocionales: los lugares de la utopía en la Historia Contemporánea (PGC 2018-093778-B-100) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación (Agencia Estatal de Investigación)



© Julia Ramírez-Blanco, 2022
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 15.934-2022
I.S.B.N.: 978-84-376-4475-2
Printed in Spain

A mi madre, Carmen.
A Salva.

Introducción

¿Qué llevó a unos jóvenes franceses poco después de la Revolución a comenzar a vestir togas griegas para después retirarse a vivir en un monasterio ruinoso? ¿Qué hace que unos estudiantes prusianos se unan en juramento, dejen crecer sus cabellos y lleven largas túnicas, mudándose a un monasterio italiano y queriendo convivir como monjes medievales? ¿O que varios creadores en Inglaterra funden una llamada «Hermandad Prerrafaelita» y poco después cuatro amigos afirmen ser Hermanas en el Arte o *Sisters in Art*? ¿A qué respondía el deseo de William Morris de formar parte de hermandades? ¿De qué manera este impulso termina conduciéndole al socialismo? ¿Cómo se vinculan en un proyecto colectivo elementos como la espiritualidad, la amistad, el género, la sexualidad y las ideas políticas? ¿Puede el arte cambiar las relaciones personales y las formas de vida de aquellos que lo practican, más allá de constituir una ocupación? ¿Es ese el sentido de los colectivos de artistas? ¿Qué rol tienen dentro de lo que podemos empezar a considerar la historia de *una larga contracultura*? Estos interrogantes sin cerrar me conducen a través de la historia del que fue el primer tipo de colectivos de artistas: las llamadas «hermandades artísticas».

Amigos, disfraces y comunas parte de una hipótesis poderosa: la idea de que, dentro del campo del arte, existe una tradición colectivista comparable a la que tiene lugar en el ámbito de la práctica política y la experimentación social. El libro se sitúa en los orígenes del fenómeno, entendiendo las hermandades de artistas como el primer ejemplo de colectivismo artístico en un sentido moderno y diferenciado de las formas anteriores de identidad compartida entre creadores. Evocando al sistema de gremios que les precedía, y oponiéndose al nuevo sistema de las Academias de Bellas Artes, los artistas ahora forman asociaciones *ex novo*, de sentido voluntario y programático, que a veces cuentan con elementos formales, como una carta estatutaria o un emblema común. En las hermandades, el vínculo no solamente supone un compromiso de apoyo mutuo, sino que también implica un acto de rebeldía en contra de los sistemas oficiales de enseñanza artística. Su historia no solamente resulta importante para la comprensión del arte decimonónico: a partir de esta práctica grupal comienzan a tramar las hebras que van a entrelazarse durante las primeras y segundas vanguardias del siglo xx, en un tejido cultural que se extiende hasta hoy.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y UN RELATO
EN CUATRO PARTES

La novelista y ensayista Toni Morrison hacía una exhortación: «Si hay un libro que quieres leer, pero aún no se ha escrito, entonces tienes que escribirlo». Aunque existen numerosos textos acerca de la práctica utópica y su manifestación en distintas formas de comunitarismo, la cuestión del colectivismo artístico aún no ha sido suficientemente explorada. En concreto, las hermandades de artistas decimonónicas apenas han sido abordadas como fenómeno específico¹. Solo hay otro libro dedicado al tema, y está publicado únicamente en lengua inglesa: editado por Laura Worowitz y William Vaughan, *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century* agrupa textos de diferentes autores, que incluyen expertos como Mitchell B. Frank, Jason Rosenfeld o Amy Bingaman². Su aproximación es coral, y los temas que trata son múltiples. Sin embargo, pese a que las hermandades artísticas a menudo muestran una enorme teatralización de la cotidianeidad y la práctica colectiva, esta no es explorada de manera sistemática.

Vaughan y Worowitz señalan que «las hermandades artísticas nunca llegaron al nivel de organización, continuidad o acción independiente de las hermandades profesionales y religiosas. Siempre había una cierta teatralidad»³. Aunque estos autores lo señalan como una carencia, en realidad esta «teatralidad» puede entenderse como una práctica performativa que supone una parte fundamental de la obra de estos colectivos. *Amigos, disfraces y comunas* se centra precisamente en analizar cómo la imaginación social y las concepciones de comunidad se escenifican a través del uso de símbolos y prácticas performativas, entendidas tanto en su sentido de ritual que produce realidad como en el de escenifica-

ción artística. El teórico Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner consideran que la «restauración de la conducta», o *restored behaviour*, es un elemento fundamental de la *performance*. Con ello se refieren a los rituales y hábitos sociales, como un rito chamánico, una boda o un evento deportivo⁴. Emulando este tipo de comportamientos institucionalizados, las hermandades de artistas generan sus propios momentos de escenificación trascendente, creando nuevos significados a partir de ellos. Sin embargo, sus puestas en escena nos remiten también al sentido que se le da a la *performance* desde el arte contemporáneo, y que tiene que ver con la intervención estética expandida, que ocupa el tiempo y el espacio reales.

Estudiando la performatividad y el simbolismo, el presente libro indaga en cuáles son los modelos sociales que proponen los artistas y cómo se relacionan con su contexto político y social. De este modo, se exploran las formas de imbricar imaginación artística e imaginación social y política, planteando que dicha relación desborda el campo del arte y marca los imaginarios de la sociedad a un nivel más amplio. Lo que aquí se explora es el colectivismo artístico como *performance*.

Enlazándose en una progresión temporal, las páginas de este libro recorren la historia de varias hermandades europeas a partir de finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX: a nivel historiográfico, ello implica sugerir el transcurso de una evolución. En lo referente a la escritura, esta evolución conforma un relato. A través de las diversas secciones, el texto aborda de manera sucesiva la relación de los grupos con la espiritualidad, la amistad, el género, la política y el trabajo, aunque dichas cuestiones recorren todos los casos de estudio. Tratando de entender las intenciones y el imaginario de las hermandades artísticas, a todas ellas se les hace la mis-

ma pregunta: ¿cómo es el proyecto social que están escenificando?

El capítulo primero trata sobre los llamados «Méditateurs». En 1799, varios estudiantes del pintor revolucionario Jacques-Louis David, liderados por un joven carismático llamado Maurice Quay, comienzan a mostrarse en público vestidos de griegos antiguos. Llevan el cabello y la barba largos, y exhiben una misteriosa actitud meditativa. Poco después se instalan en un monasterio en ruinas, se vuelven vegetarianos y practican una religiosidad esotérica, entendiendo la colectividad de manera similar a una secta.

El segundo capítulo se ocupa de los pintores «Nazarenos», un grupo que, teniendo su núcleo en los pintores Friedrich Overbeck y Franz Pferr, se configura oficialmente como la Hermandad de San Lucas o Lukasbund en 1807. Pronto esta hermandad pasa a incluir una carta estatutaria, una imagen simbólica y un alias para cada miembro. En 1810 se mudan a Roma, donde conviven en el monasterio de San Isidoro: allí, sus largos cabellos y túnicas germanas propician el apodo de «Nazarenos». Los pintores quieren vivir como monjes medievales, y conforman su imaginario a partir de un mundo anterior. Sin embargo, esta fantasía no dura mucho, y el colectivo se disuelve en un movimiento más amplio tras la temprana muerte de su cofundador Franz Pferr.

La tercera sección se ocupa de dos colectivos prerrafaelitas. La Pre-raphaelite Brotherhood o Hermandad Prerrafaelita surge en 1848 buscando revolucionar el gusto: aunque cuenta con siete miembros, en su centro están unos jovencísimos Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais. Su práctica pictórica evoca un mundo imaginario basado en la Edad Media, y con la intensidad de sus

vínculos personales comparten amistad y tensiones. En 1850, entre varias mujeres de su entorno nace una hermandad femenina, formada por las pintoras Anna Mary Howitt, Jane Benham y Barbara Leigh y la escritora Bessie Reynolds. En su andadura, las preocupaciones artísticas se funden con la lucha feminista, dentro de un contexto en el que las pintoras a menudo se movían con igual intensidad en el ámbito del activismo y el del arte. Los hilos de la espiritualidad aparecen de nuevo cuando Anna Maria Howitt se convierte en artista mediumnística, realizando sus imágenes a partir de la comunicación con los espíritus. Pese a compartir referentes, la discriminación estructural de las mujeres supone que asociarse signifique algo completamente distinto, incluso radicalmente opuesto a lo que están haciendo sus contrapartes masculinas.

El capítulo cuarto no trata propiamente de las hermandades, sino que aborda la herencia de estas en el movimiento Arts and Crafts a partir de las figuras de William Morris y Charles Robert Ashbee. Cuando unos jovencísimos William Morris y Edward Burne-Jones entran en contacto con Dante Gabriel Rossetti surge una segunda generación prerrafaelita. Sus redes dan lugar a una empresa de diseño de productos para el hogar, que va a tomar el nombre de Morris & Co. Con los años, la evolución personal de William Morris le lleva hacia el socialismo. A través de sus creaciones, la estética medievalista del prerrafaelismo se pone al servicio del imaginario de cambio social. Uno de los seguidores de Morris, el arquitecto Charles Robert Ashbee, trata de llevar a la práctica algunas de sus ideas en torno al trabajo, formando el Guild of Handicraft, un gremio de artesanos especializados que eventualmente se muda al campo. Este cambio se corresponde con un momento de auge de comunidades rurales que mezclan

los ideales políticos con el deseo de volver a vivir en comunión con la naturaleza. El libro y el siglo terminan con un impulso arcádico y revolucionario.

Los grupos están conectados entre sí por una cierta memoria de las prácticas: los Nazarenos influyen en los prerrafaelitas a través de artistas que tuvieron contacto directo con ellos, como William Dyce⁵. La primera generación prerrafaelita y la segunda, por otra parte, tienen una relación directa a partir de intensos vínculos personales. También hay una relación entre William Morris y C. R. Ashbee. Este libro plantea una suerte de biografía de los colectivos. En él, los rasgos biográficos y la naturaleza de los vínculos inevitablemente se tornan relevantes. Por ello aparecen breves retratos de los personajes, que pretenden ayudar a comprender los afectos y los conflictos grupales: estos van tomando más importancia a medida que avanzan los capítulos. La historia y la sociología del arte se mezclan en ocasiones con una aproximación a la historia como narración donde lo único que podemos hacer los investigadores es acercarnos lo más posible a los hechos, aun sabiendo que la reconstrucción total no nos resulta accesible. Las propias hermandades, en su intento de recrear el pasado, ya pueden leerse como una teatralización de esta imposibilidad.

Si bien el tema central del libro es el estudio de la organización colectiva y las formas de vida de los creadores, el texto está acompañado por el recorrido paralelo de numerosas imágenes que buscan compartir la misma centralidad que las palabras. Estas funcionan como pequeñas ventanas a la obra de los creadores, y nos acercan a la exploración de un posible imaginario estético de la hermandad.

DECÁLOGO DE LA HERMANDAD ARTÍSTICA

Antes de empezar el trayecto por las particularidades de cada grupo y sus historias, puede ser útil establecer una serie de características comunes. A partir de un posible «decálogo de la hermandad artística», propongo una serie de rasgos que sirven para definir a las hermandades artísticas como prototipo de colectivismo artístico. Algunos de sus elementos distintivos van a definir por extensión a los colectivos de creadores de los siglos XX o XXI. Otros, sin embargo, retratan un mundo decimonónico que ha dejado de existir.

Hermandades contra la familia

Las hermandades de artistas toman su modelo de las organizaciones fraternales. Como señala la socióloga Mary Ann Clawson, este tipo de asociaciones constituyen el modelo más frecuente en Europa desde la Edad Media, y llegan a un momento de explosión en el siglo XIX⁶. En las organizaciones fraternales los miembros se unen a partir de lazos masculinos basados en la ritualidad, que sirve para resolver de forma simbólica los conflictos sociales. Constituyéndose como colectivos de «hermanos» ficticios, dichos grupos adoptan la metáfora del parentesco para formar una unidad social que se aleja de la familia de origen y retrasa la obligatoriedad del matrimonio.

En el caso de las hermandades decimonónicas, sus miembros buscan afectividad más allá de la pareja, huyendo de la progresiva centralidad de la familia nuclear en el siglo XIX. La imposibilidad de conciliar la pertenencia a los colectivos con la creación de un hogar burgués hace que la hermandad tienda a permanecer como una fase de juventud, recordada durante toda la vida.

La amistad como forma asociativa

Aquellos que forman parte de una hermandad artística no son en realidad hermanos. Son amigos. Así, estas hermandades funcionan en algunos sentidos como una pandilla juvenil: son grupos de pequeño tamaño y tienden a una jerarquía informal, con formas de liderazgo basadas en el carisma. Los que pertenecen a ellas a menudo sueñan con prolongar para siempre esta forma afectiva, imaginando la unión entre amigos como una estructura social fija y permanente. Proponen el modelo de la amistad como una manera de federarse en el arte y en la existencia.

Segregación de género

En la sociedad decimonónica la creciente separación entre hombres y mujeres propicia las amistades intensas entre personas del mismo sexo: la intimidad de sus vínculos y la concepción romántica de estas uniones son consideradas normales. Siguiendo este patrón, las hermandades de artistas son casi siempre homosociales, es decir, están configuradas por relaciones entre personas del mismo sexo⁷. Al ser fundamentalmente grupos de hombres, en cierto modo su historia es también la de la configuración de las masculinidades decimonónicas, entendidas a partir de la complejidad de vínculos grupales donde la identidad es relacional y se construye a partir de la imitación, la afectividad y la rivalidad entre miembros del colectivo. Por otra parte, el carácter cerrado y la exclusión de las mujeres en la mayor parte de las hermandades a menudo suponen una reacción ante las crecientes demandas de la lucha feminista. Dentro del patriarcado, se configuran como un orden del *fratriarcado*, compuesto por hombres jóvenes que forman alianzas propias que dejan fuera a las

mujeres⁸, y en las que «la unión competitiva está basada en una ficción de parentesco»⁹.

Reinterpretación del gremio

El surgimiento del colectivismo artístico moderno se vincula a determinados cambios históricos en el papel de los artistas: uno de ellos es la desaparición del sistema de gremios, que en Francia fueron abolidos por la Ley Le Chapelier de 1791 y en la mayor parte de países europeos se extinguieron tras la Revolución Francesa. Las hermandades de artistas reaccionan creando su propia versión fantaseada del gremio medieval, en lo que en este libro denomino el *gremio romántico*. Reinterpretando las asociaciones del mundo medieval y renacentista, las hermandades de artistas ofrecen solidaridad y apoyo mutuo, añadiendo valores románticos como la importancia de la subjetividad, la libertad y el desarrollo de afectos genuinos, escogidos a partir de la afinidad personal. Los grupos ensayan una existencia basada en redes comunitarias, llegando a convivir en un mismo espacio, lo que es también una respuesta a necesidades prácticas vinculadas a la precariedad material¹⁰. Si el gremio medieval se había dedicado a la fabricación de diferentes tipos de productos, el gremio romántico pone en valor las artes aplicadas y evoluciona hacia una renovación de los procesos de fabricación, que eventualmente va a vincularse a la historia del diseño y también a la lucha política.

Antiacademicismo y metáforas de lo colectivo

Dentro de los cambios históricos a los que se oponen las hermandades de artistas, ocupa un lugar central la consolidación de las Acade-

mias de Bellas Artes como árbitros del gusto, lugares formativos y espacios donde se forjan las carreras de los creadores. Respondiendo a un malestar que recorre el arte decimonónico, todas las hermandades se enfrentan a los sistemas normativos de enseñanza artística, y generan sus propios sistemas de filiación.

En su formación, los distintos grupos van a emplear diferentes metáforas de lo colectivo, siguiendo poéticas y referentes cambiantes: la idea de la hermandad se mezcla sucesivamente con aspiraciones monásticas, con el modelo de la bohemia o con el ideal de la actividad política. En cualquier caso, estos vínculos interpersonales están siempre basados en el hecho de que, como señala Nina Lübbren, «ser pintor nunca es solo poner el pincel sobre el lienzo. También implica redes sociales que reafirman y apoyan el sentido del propósito de los individuos, así como las actividades y rutinas asociadas a la producción cultural»¹¹.

La trascendencia como vínculo

En un primer momento, las hermandades artísticas van a instalarse en monasterios abandonados. Si bien el uso de estos espacios tiene que ver con su disponibilidad como lugares vacíos tras la desacralización que sigue a la Revolución Francesa, este tipo de edificios también aporta una atmósfera de colectividad unida por un sentir religioso. Lo cierto es que, constituidas como grupos cerrados y en ocasiones secretistas, algunas hermandades artísticas funcionan como pequeñas sectas.

A menudo los miembros de las hermandades artísticas comparten creencias místicas y una ritualidad propia. Esta funciona como un mecanismo de unión interno, que no solamente genera sentido de trascendencia sino que tam-

bién crea un potente vínculo entre los participantes. La necesidad de trascendencia a lo largo del siglo XIX oscilará entre la espiritualidad religiosa o esotérica y la visión política relacionada con la construcción de un mundo mejor. Las hermandades evolucionan otorgando su sentido fundamental primero a la religión y luego a la política, en un transcurso que desde el principio implica también su mezcla.

Comunidades performativas

Al constituirse como grupo, las hermandades de artistas otorgan una especial importancia a los elementos simbólicos. En ellas, se repite la adopción de nombres específicos que a veces derivan en un apodo, el uso de trajes extravagantes y la incorporación de gestualidades propias. Así, los artistas traducen sus ideales estéticos y políticos hacia formas que tienen que ver con el aspecto físico y el comportamiento.

Aunque la ritualidad y los elementos distintivos sirven para crear un sentido de pertenencia y separar al colectivo del resto de la sociedad, también tienen una dimensión teatral y funcionan como un modo de escenificar los referentes de cada grupo. Asimismo, configuran una práctica estética performativa con un discurso en sí misma. En todos los casos, los artistas escenifican un mundo simbólico relacionado con un pasado ideal: en un primer momento, su teatralización evoca el mundo de la antigua Grecia, y después se dirige a fantasear con la Edad Media. Jugando al anacronismo, podemos interpretar estas dramatizaciones siguiendo la idea del artista Jeremy Deller de plantear el *re-enactment* o la recreación histórica como un tipo particular de *performance* artística.

Sentido retrotópico

El libro póstumo de Zigmunt Bauman, con el significativo título de *Retrotopia*¹², habla del deseo de trenzar el futuro utópico empleando los mimbres de un tiempo anterior. Frente a los cambios acelerados de una sociedad que está perdiendo los sentidos tradicionales de la comunidad en favor del individualismo, la expansión de la economía capitalista, la industrialización y el Estado centralizado, las hermandades de artistas quieren invertir la dirección del tiempo. Mirando hacia atrás, buscan reconstituir un pasado imaginario, tanto en su obra como en su vida. Esta fijación se relaciona con la búsqueda de unos supuestos «orígenes» y con el deseo de retroceder hacia una sociedad más pura. El anacronismo se plantea como alternativa social.

Primitivismo estético

La historiadora del arte Frances S. Connelly señala que el esfuerzo por rastrear los «orígenes» de la cultura comienza seriamente durante la Ilustración¹³. Es entonces cuando se fija la noción paternalista de que todas las sociedades pasan por una etapa «primitiva», como en una suerte de estado infantil. La categoría del «arte primitivo» aparecería como el conjunto de rasgos estéticos que Europa atribuye a esta supuesta fase y que se expandirán a otras geografías consideradas «sin civilizar». El eclecticismo está en la base del concepto: en los siglos XVIII y XIX, los artistas tendían a considerar «primitivas» formas artísticas tan variadas como el Trecento italiano, el arte griego arcaico, la creación egipcia, la polinesia o la japonesa, tendiendo a mezclar estos referentes.

Connelly plantea que la noción del «arte primitivo» surge en oposición a la tradición clá-

sica tal y como esta se institucionaliza en el sistema de las Academias europeas, configurándose como un reverso oscuro del canon o su opuesto binario y haciendo que los movimientos anti-academicistas lo tomaran como referente. Desde luego, este es el caso de las hermandades artísticas, cuyo horizonte está en la creación griega arcaica y el arte medieval, que para ellos incluye modelos de lo que hoy consideramos primer Renacimiento. Mezclando diversos códigos de representación en un lenguaje ecléctico, incorporan también el orientalismo en el sentido analizado por Edward Said¹⁴. La *idea* de lo primitivo en cuanto construcción cultural es mucho más potente que ningún referente concreto¹⁵. En su deseo de imitar formas de creatividad supuestamente menos contaminadas por la «civilización», su arte se inserta en el proyecto retrotópico. Buscando crear imágenes que se correspondan con un momento anterior, mezclan distintos momentos históricos y lugares, trazando los contornos de un mundo inexistente, que ellos consideran mejor.

Entre la colaboración y la autoría

Los miembros de las hermandades de artistas suelen compartir una misma visión de lo que debe ser el arte. Dentro de su visión grupal, para ellos resulta importante la idea de la colaboración, que va desde la discusión de los trabajos hasta la escritura de textos conjuntos o la realización de obras a varias manos. Sin embargo, esta noción convive con el énfasis en la subjetividad individual y se tensiona con las nociones de autoría unipersonal. La tirantez entre individuo y grupo toma un matiz particular al vincularse a la producción artística.

A partir del Romanticismo se había popularizado la idea del genio creador como figura

proteica e individual. Esta concepción coincide también con las exigencias del mercado del arte, cuyo sistema de valoración comercial depende en gran medida del prestigio relacionado con la firma. Todo esto juega en contra de la sostenibilidad en el tiempo de los colectivos de artistas: si las personalidades que destacan suelen constituirse en líderes más o menos contestados, las tensiones entre lo individual y lo comunitario suelen relacionarse también con la disolución de los grupos.

UTOPISMO DECIMONÓNICO

Con su voluntad de reformar la vida y el arte, no resulta extraño que las hermandades de artistas se desarrollen durante el siglo XIX, una centuria simultáneamente marcada por el impulso de reforma social y por la conciencia de la historia. Este tipo de grupos surgen a partir de los cambios que trae la Revolución Francesa y, después, acusan las consecuencias del movimiento encadenado de las revoluciones de 1830, 1848 y 1871. El nacimiento del comunismo, el anarquismo y los experimentos de vida comunal de distinto tipo influyen también en la forma en la que los creadores articulan su práctica colectiva.

A partir de la década de 1830, y en varias oleadas durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XIX, se suceden los intentos de llevar a la práctica los ideales del socialismo utópico, creando diversos enclaves colectivos en Europa y Estados Unidos. Jean-Christian Petitfils divide los asentamientos del socialismo utópico en comunistas, fourieristas y anarquistas¹⁶. Los primeros estarían caracterizados por el deseo de un reparto igualitario de los recursos y una organización burocrática; los segundos estarían más próximos a la cooperativa de consumo, y los últimos rechazan toda regla formal para permitir

el desarrollo de los individuos, aunque sin librarse por ello del peso de la burocracia en la toma de decisiones. Con su escenificación de los ideales estéticos y políticos, las hermandades de artistas pueden relacionarse con algunas de estas comunidades, que también emplean rituales o formas de vestir como elementos de cohesión. En 1825, el industrial Robert Owen había intentado que los habitantes de New Harmony vistiesen todos igual, con pantalones y una túnica de algodón. Para los habitantes de su Nueva Icaria, Étienne Cabet idearía un uniforme con falda corta, corpiño, pantalones bombachos y un sombrero de ala ancha, un código que finalmente no fue adoptado. En la colonia anarquista de Modern Times, en 1851, se autorizó a las mujeres a llevar pantalones. Y en diversos grupos fourieristas de Norteamérica, las mujeres llevaron un traje corto y pantalones bombachos.

El historiador Juan Pro ha señalado la influencia del sentir romántico en este tipo de experimentos sociales, relacionados con la voluntad de llevar una vida regida por los propios valores¹⁷. El Romanticismo, entendido como un conjunto de movimientos culturales en Europa, plantea enormes dificultades de definición. En términos generales podemos hablar de una preferencia de la emoción frente a la razón, una defensa de la espontaneidad, una atracción por épocas o lugares lejanos, un rechazo de los cánones establecidos y una puesta en valor del luchar y sacrificarse por los propios principios, siendo la sinceridad con los propios sentimientos lo más importante¹⁸. Dentro de estas tendencias, también conviven el énfasis en la importancia de la subjetividad individual y las nostalgias de la comunidad, relacionadas con una visión idealizada del pasado. Como sucede en otros grupos, también las hermandades de artistas se vinculan a la búsqueda de una vida que siga los principios de la «autenticidad» y la «sinceridad».

Dentro de su siglo, estos colectivos se sitúan en el contexto de otros modos de asociación entre creadores, como los cenáculos literarios y, más adelante, las colonias de artistas. Estas últimas surgieron a partir de la década de 1820, y tuvieron un período de eclosión entre 1870 y 1910: en ellas, los artistas se mudaron al campo para vivir y crear, trasladando allí sus círculos bohemios y relacionándose entre sí sin vincularse apenas con los habitantes locales. A pesar de que solo algunos lugares como Barbizon o Pont-Aven se han incorporado al caudal de la imaginación colectiva, en realidad las colonias de artistas fueron un fenómeno amplísimo, que abarcó múltiples países europeos¹⁹.

Por otra parte, y por oposición, la historia del feminismo resulta fundamental para entender las hermandades artísticas masculinas. El movimiento por los derechos de las mujeres resurgió con fuerza en distintos momentos del siglo XIX, dando lugar a importantes campañas organizadas a partir de la segunda mitad de la centuria. Estas luchas tuvieron importantes conexiones con el mundo cultural, y no pueden separarse de la batalla de las artistas por poder tener una carrera propia. Las fraternidades reaccionaron en contra de este proceso, creando esferas donde poder ignorarlo y revertirlo. Y, si bien los conflictos históricos que marcaron las hermandades parten del XIX, muchos de ellos responden a cuestiones que siguen sin resolver.

SALTOS EN EL TIEMPO

Ya desde sus inicios, estos grupos artísticos plantean temas como la relación entre arte y política, los vínculos con el mercado, los conflictos de género, la actitud hacia el medio ambiente, la espiritualidad de la unión grupal, la performatividad de los colectivos, las formas de

vida alternativas o la unión entre arte y vida. Es por ello por lo que su estudio puede arrojar nueva luz a la historia y la historia del arte de los siglos XX y XXI.

Al ser el primer tipo de colectivismo artístico moderno, las hermandades de artistas resultan fundamentales para entender su evolución posterior. La hermandad como metáfora de lo colectivo será sustituida por otras nociones como la de la vanguardia, con la que los creadores se ven a sí mismos como la avanzadilla de un ejército²⁰. A modo de una antecámara del siglo XX, las hermandades artísticas sientan las bases para el inicio de esta centuria, cuando el ecosistema cultural se entiende a partir de la sucesión de grupos basados en la amistad y la práctica creativa, como fueron cubistas, futuristas o surrealistas. Y si muchos de estos colectivos entendieron su labor creativa como algo indisociable de la política, el estudio de las hermandades también tiene que ver con la genealogía de las relaciones entre arte e imaginación política y social.

Comenzar la historia de los colectivos de artistas con las hermandades decimonónicas supone un desafío a cierta tradición de la historia del arte que entiende la evolución de las vanguardias como un proceso opuesto a la espiritualidad. Más bien sitúa el colectivismo artístico en relación con la idea de Durkheim de que toda agrupación humana es religiosa²¹. Por eso el presente libro no solamente se plantea cuestiones vinculadas al análisis histórico-artístico: la importancia de la fe y del ritual resulta también clave para entender las dimensiones religiosas que a menudo presenta la asociación humana, ya sea artística, social o política.

Las hermandades artísticas nos permiten asimismo reflexionar acerca de la teatralidad de la práctica colectiva. Estos grupos definen sus idearios estéticos a partir de sus formas de pre-

sentarse en público y sus modos de conducirse en privado. Esta es la razón por la que, desde el marco de la contemporaneidad, podemos incluirlas dentro de una posible lectura performativa del siglo XIX. En la línea de la investigación artística que desarrollan los creadores franceses Louise Hervé y Clovis Maillet²², este libro también se plantea desde la escritura de una «larga historia de la *performance*» situada mucho más allá del siglo XX.

Cuestiones como la expresión de principios estéticos y políticos a partir de elementos como el traje o el peinado, la organización de la vida cotidiana y el comportamiento público también son relevantes dentro del estudio de la contracultura²³, entendida como un fenómeno de tiempo largo, que toma un sesgo particular a partir de la Revolución Industrial.

Las hermandades de artistas ya establecen una iconografía corporal de la disidencia ligada a momentos pasados y a un imaginario que evoca Grecia y la Edad Media, y que también bebe del caudal colonial del orientalismo. La influencia que ejercen sobre otros colectivos permite entenderlas como un eslabón más de la larguísima cadena que lleva hasta las formas de vida contraculturales que se convierten en un fenómeno de masas durante los años sesenta del siglo XX. Así, las hermandades se sitúan dentro de la historia de una búsqueda de alternativas vitales, que implica reformar cuestiones como la alimentación, la ropa, el consumo y la producción.

En las hermandades de artistas, como en muchos otros colectivos, los ideales se mezclan también con cuestiones pragmáticas, que hablan asimismo de la conveniencia de juntarse para compartir recursos. Esto nos lleva también a cuestiones contemporáneas relacionadas con la carrera artística: una reflexión histórica acerca de la convivencia entre artistas resulta hoy particularmente relevante, en un momento de eclosión de las residencias artísticas, en el que redes especializadas como *res artis* afirman aglutinar enclaves en 85 países²⁴.

Frente a la crisis climática y los conflictos derivados del capitalismo neoliberal y su régimen de inequidad, el mundo actual vive una nueva oleada de comunitarismo a partir de movimientos activistas y un impulso de vida colectiva en el campo. Contemplándonos desde su lugar en el tiempo, las hermandades de artistas nos hablan de la historia de una larga búsqueda de alternativas, jalonada de contradicciones, límites y promesas. Su práctica expresa la voluntad de vivir en grupo, la fuerza de la amistad como vínculo humano y el deseo de organizar el trabajo a partir de los afectos y el placer de la creación. Se trata de intentos de vivir una vida en la que las personas estén reconciliadas con el colectivo y el entorno. En épocas en las que se hace necesario renovar la imaginación política, podemos escuchar las fantasías y propuestas sociales del arte del pasado, entendiendo la utopía como una forma de abrir el campo del pensamiento radical para replantear el presente.