

УДК 7.76.03/.09; 761.1

DOI: 10.17223/22220836/44/17

А.В. Морозова, П.М. Веласкес Сабогаль

ТВОРЧЕСТВО ФРАНСА МАЗЕРЕЛЯ И ЕГО РОЛЬ В СЛОЖЕНИИ ГРАФИКИ АРГЕНТИНСКОГО МОДЕРНИЗМА¹

Целью статьи является исследование особенностей графического творчества бельгийского художника Ф. Мазереля как представителя анархистской идеологии и изучение специфики его воздействия на аргентинское искусство первой половины XX в. Актуальность статьи обусловлена тем, что в ней рассмотрена проблематика такого важнейшего явления мировой культуры рубежа XIX–XX вв., как феномен взаимосвязи между художественным авангардом и анархизмом. Были задействованы методы формально-художественного, иконографического анализа, иконологический метод, культурно-исторический и социологический, а также компаративистский.

Ключевые слова: Ф. Мазерель, анархистская газетная культура, аргентинская графика первой половины XX в., роман без слов, В. Ребуффо, А. Баллестер

Путь к анархизму

Бельгийский художник Франс Мазерель (1889–1972) является основоположником современной графики. В его честь назван один из самых известных центров графического искусства в мире: *Frans Masereel Centrum*. Интерес к его творчеству породил ряд исследовательских проектов, предпринятых с целью понять его место в графике XX в. и характер его воздействия на развитие графики Европы, Китая, американского континента [1, 2] вплоть до XXI в. Примерами подобных проектов являются не только кандидатская диссертация С. Дегардена (2018) [3] и монография М. Диаса (2000) [4], но и две выставки в Бельгии – «*Франс Мазерель в движении 1914–1930 гг.*»² (2015) и «*Франс Мазерель и современное искусство: образы сопротивления*»³ (2017), в материалах которых мастер назван «важнейшим художником-графиком и ксилографом XX в.», а его искусство рассмотрено в аспекте его влияния на современных художников⁴.

Несмотря на низкую степень разработанности проблемы, публикации «вокруг Мазереля» не ограничиваются сугубо европейским пространством. Скорее наоборот, в последние десятилетия XXI в. можно обнаружить исследования, проводимые в России [5], Турции [6] и США [7]. Однако удивляет отсутствие авторов, занимающихся творчеством Мазереля в контексте анархизма, в частности, материалом анархистской газетной культуры начала XX в., самое яркое проявление которой имело место в Аргентине. И это страна, в которой нет ни монографий, ни статей, посвященных Мазерелю, за ис-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-112-50029 / Funding: The reported study was funded by RFBR, project number 20-112-50029.

² «Frans Masereel en transition 1914-1930». Выставка доступна в: <https://re2g.hypotheses.org/1578#?>

³ «Frans Masereel and contemporary art: images of resistance». Выставка доступна по адресу: <https://www.muzee.be/en/muzee/t207550/frans-masereel-and-contemporary-art-images-of-resistance>

⁴ Произведение *Tableau Vivant* М. Эванса, выставлено на выставке, доступно по ссылке: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/14746/>

ключением буквально нескольких упоминаний о нем в связи с местными художниками! В данной статье анализируются особенности графического творчества Мазереля как представителя анархистской идеологии и специфика его воздействия на аргентинское искусство первой половины XX в.

Одной из особенностей мировой культуры рубежа XIX–XX вв. является взаимосвязь анархизма и авангарда. Новейшие научные труды в области искусствоведения проливают свет на многообразный диалог политики и эстетики и рассматривают анархизм как один из главных факторов формирования изобразительного искусства начала XX в. Среди исследованных мастеров в мировом искусствоведении Мазерель не занимает первостепенное место. Однако в его творчестве сходятся два фактора развития анархизма в художественном пространстве рубежа XIX–XX вв.: с одной стороны, акцент анархистов на социальное назначение искусства, что было связано с обращением П. Кропоткина к художникам [8]; а с другой – возвышение художественной индивидуальности в ее поисках эстетических инноваций, происходящее вслед за бунтом М. Штирнера, поднятым под лозунгом уникальности личности [9]. Значимость личности Мазереля для искусствоведения состоит в возможности его изучения не только как носителя идеологических революционных принципов, но и как двигателя эстетических инноваций.

В графическом искусстве Мазереля сочетаются архаический и футуристический импульсы модернизма. Цитируя исследователя Р. Поджиоли, следует рассматривать Мазереля в контексте «романтического антитрадиционализма», который подразумевает сочетание «революционного и разрушительного момента» и «момента реконструкции и восстановления» [10. Р. 54]. Важно отметить факт конвергенции *медиевизации* и экспрессионизма, что у Мазереля выражается в одновременности борьбы за сохранение примитивного языка ксилографии и в поиске *новаторских подходов*, сформированных на основе эстетики экспрессионизма и создания нового жанра в графике XX в. Свойственный ему *дух современности* можно расшифровать как сочетание примитивного и модернистского. Эта дихотомия отражается в декларации художника: «Я уверен, ...что искусство должно служить идее, как у примитивных [мастеров], но с элементами сегодняшнего дня. Это немного сложно. Увидим» [11. Р. 73].

Как сам художник написал в контексте своей 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 эксплуатацию человека человеком и войну» [12. С. 5]. Верный своим словам, Мазерель твердо стоит «в первых рядах борцов за этот строй» [Там же], нарисовав начиная с 1917 г. в течение трех последующих лет «около тысячи рисунков» [13. С. 57] для газеты *La Feuille*, основанной в Женеве группой интеллектуалов и художников, выступающих за пацифизм. В 1914 г. он бежал из Бельгии, отказавшись от призыва на военную службу, став «дезертиром» и начав жизнь «странника по Европе» [14]. Как утверждает искусствовед К. Зеленина, два фактора повлияли на политический тон творчества бельгийского художника: с одной стороны, его пребывание во французской колонии в Тунисе в 1910 г., где молодой Мазерель рисовал местных жителей, обитавших в большинстве случаев в условиях крайней бедности; а с другой стороны, Первая мировая война, которая (а вовсе не его неоконченное худо-

жественное образование в Генте под руководством Жюля де Брейкера в области гравюры на дереве) и «делает его художником-профессионалом» [14]. Из-за политической и демократической составляющих творчества Мазереля его близкий друг Ромен Роллан помещает его в одном ряду с О. Домье и Ф. Гойей [13].

Помимо *La Feuille*, Мазерель рисует для таких периодических изданий, как *Les Hommes du Jour*, *Les Tablettes*, *Clarté*, *Monde (Hebdomadaire international)*, и иллюстрирует сочинения таких оппозиционно настроенных писателей, как Эмиль Верхарн, Пьер Жан Жув, Шарль-Луи Филипп, Герман Гессе, Томас Манн, Ромен Роллан и др. В его ксилографиях и рисунках *активизм* и *антагонизм*¹ авангардного мировоззрения [10] имеют четкий настрой против религии, капитализма, колониализма, фашизма и военных конфликтов. Тенденция Мазереля к противодействию любому типу иерархии или господства также обращает на себя внимание своей близостью к анархизму. В 1900 г. под воздействием своей «тети Фанни», которая «переводила книги русских анархистов на фламандский» [15. Р. 25], художник познакомился с Петром Кропоткиным, читая «*Wederkeering dienstbetoon: Een factor der evolutie*» (1904) и «*Idealen en werkelijkheid in de Russische literatuur*» (1907)². В те же годы он мог прочитать и нидерландский перевод книги Кропоткина «*Воспоминание революционера*» (1902) [Ibid.]. Как фактор влияния на дальнейшую деятельность художника нельзя отрицать и чтение трудов К. Маркса.

Такая направленность духовной эволюции Мазереля приводит художника в СССР, где его творчество, воспринимаемое как образец социального реализма, встречает доброе отношение. В свете анализа исследователя Р. Поджиоли, «привлечение» бельгийского художника и его современников к «Московской Церкви», как Поджиоли называет большевизм, отвечает «амбивалентности невольно анархистского менталитета», который главенствует над «ясным марксистским мышлением» [10. Р. 99–100] художников, участвующих в коммунистическом проекте³ [16]. Биограф Мазереля Йорис ван Парис объясняет возникновение *анархистского духа* у Мазереля спецификой сформировавшей его социальной среды. Понятия свободы и солидарности анархизму нашли идеальную почву во Фландрии в тех кругах «просвещенных либералов» [15. Р. 26], к которым принадлежали несколько членов семьи художника. Анархизм проникал в создание Мазереля двумя путями. Во-первых, посредством чтения переводов произведений П. Кропоткина. Во-вторых, через спонтанную ассимиляцию революционных ценностей в его среде, где «привилегированный класс ортодоксальных либералов и католиков» становился общим врагом всех прогрессивных кругов. Влияние анархизма на художника не прекратится в течение всей жизни Мазереля, остава-

¹ Оба термина рождаются в контексте концепции Р. Поджиоли, который в книге «Теория авангарда» формулирует четыре категории: активизм, антагонизм, нигилизм и агонизм, с помощью которых мы, в свою очередь, исследуем «мост» между авангардным и анархистским мировоззрениями. По словам итальянского теоретика, «активизм» подразумевает некий «дух приключений», который вместе с «антагонизмом» служит психологическим импульсом для художников, принимающих участие в революционном движении. «Активизм» понимается как реакция против социума и его традиций [10].

² «Идеалы и действительность в русской литературе» и «Взаимная помощь как фактор эволюции».

³ В этом смысле можно вспомнить решающее воздействие анархизма на ранний русский авангард дореволюционного периода на примере таких художников, как К. Малевич, О. Розанова, Н. Гурьянова, А. Родченко [16].

ясь в силе даже в тот период, когда ему уже исполнилось 80 лет – он сказал тогда, что идеальное общество является «анархистским коммунизмом, коммунизмом без принуждения» [15. Р. 27].

Итак, мы сталкиваемся с художником, материализующим контакт между авангардом и анархизмом рубежа веков, тенденция к трансграничному движению которых расширяет иммиграцию творчества Мазереля в разные страны, в том числе в Аргентину, где синтетический характер его 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. Зеленина о Мазереле: «Сила его средств – в простоте, ясности и их универсальности... Каждое произведение Мазереля всем доступно и понятно» [14. С. 17], – и аргентинского искусствоведа Л. Эстарики: «Мазерель... более универсален, его герои – люди всех современных городов, его Христос – это Христос всех, символ смелости угнетенных, знак-предшественник нового ордена, начало нового искупления» [17. Р. 8]. Как в случае других европейских графиков, таких как Ж.-Ф. Гранжуан, Ф. Сагистра, Ф. Валлотон, А.Л. Дейнс, Ф. Гойя, О. Домье, Т.-А. Стейнлен и др., творчество Мазереля было присвоено, переработано, опубликовано и ассимилировано в рамках анархистской газетной культуры на американском континенте. Но, в отличие от большинства вышеупомянутых художников, бельгийский мастер существенно повлиял на развитие модернизма в графике Аргентины и США. В данной статье мы сосредоточимся на первом случае.

Новый жанр в анархистской среде

Если К. Циммер справедливо рассматривает «печатное слово» как двигатель «транснационального сообщества анархистов» рубежа веков, то следует добавить *печатное изображение* как решающий импульс в формировании «коллективных идентичностей» [18. Р. 4], развивающихся в рамках международной анархистской периодики. Интернационализм как черта «мазерельского искусства»¹, выражается в публикации нескольких его ксилографий в анархистской газете *Acción Libertaria* («Либертарианское действие»), основанной Анархо-Коммунистической Федерацией Аргентины в сентябре 1933 г. [19]. В ней с 1934 по 1940 г. публикуется значительное количество (четырнадцать) черных-белых иллюстраций, созданных Мазерелем. В частности, напечатанные произведения соответствуют номерам журнала декабря 1934 г. (Vol. 1, № 9), января 1935 г. (Vol. 2, № 10), марта 1935 г. (Vol. 2, № 11), мая 1935 г. (Vol. 2, № 12), октября 1935 г. (Vol. 2, № 15), мая 1940 г. (Vol. 5, № 36), июня 1940 г. (Vol. 5, № 37), октября 1940 г. (Vol. 5, № 38), ноября 1940 г. [20]. Важно обратить внимание на то, что репродукции произведений Мазереля публиковались вместе с воспроизведением работ других художников, среди которых выделяется немецкий мастер Климент Моро [20], чьи линогравюры легко спутать со стилистикой ксилографий Мазереля, как видно по рис. 1, что само по себе является доказательством жанрово-стилистического влияния Мазереля на его собратьев по искусству, позволя-

¹ Термин использован С. Цвейгом в статье «Франс Мазерель. Человек и художник» [13].

ющего, в свою очередь, говорить о некоем коллективном графическом языке модернистских художников, состоящих на службе социальной идеологии.



Рис. 1. Климент Моро. Без названия (справа). Франс Мазерель. Без названия (слева). Фотокопирование, газета *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 38. Октябрь 1940 г. Буэнос-Айрес. С. 1–2

Fig. 1. Clément Moreau. Untitled (Right). Frans Masereel. Untitled (Left). Photo reproduction, newspaper *Acción Libertaria*. Vol. 2, № 38. October 1940. Buenos Aires. P. 1–2

В случае с *Acción Libertaria* репродукции графики разных художников играют чисто изобразительную роль в том смысле, что служат графическим стимулом для воображения читателя. Они не вступают в прямой диалог с окружающими текстами, наоборот, достигают в контексте издания определенной независимости, при которой могут сохранить свою уникальность как визуальное послание. В этом случае изображение и текст не являются толкованиями друг друга, а становятся параллельными способами пропаганды, что подразумевает расширение семантического размаха отношения текста-изображения: нет объяснения, вместо него намек, подсказка. Такой привлекательный диалог с читателем – общий для других изданий испано-язычной анархистской периодики не только в Аргентине, но и в США, Испании, Мексике и на Кубе – подтверждает мысль ученого Лили Литвак: «[Анархистские периодические издания] ищут одновременно и как привлечь внимание к себе, и как способствовать большому эмоциональности и драматизму чтения..., акцентируя тот способ чтения, который основан не на пассивности, а на подстрекательстве и открытии»¹ [21].

Несмотря на то, что в *Acción Libertaria* нет упоминания о художнике, ознакомление с его подписью, состоящей из инициалов – FM, позволяет осуществить правильную атрибуцию в тех случаях, когда, как в номере июня 1940 г., под названием «Перед падением Парижа» были опубликованы две иллюстрации, стилистически не похожие на остальные (рис. 2). Обе иллюстрации отличаются брутальной пафосностью характера, их оригинальные названия – «*Boucher*» («Мясник») и «*Poteau*» («Столб»), впервые в качестве

¹ Цит. по: Cohn Jesse [21. P. 243].

иллюстрации наряду с другими работами Мазереля они были опубликованы в *La Feuille*, 48 из них были сгруппированы Казимиром Эдшмидом в виде памфлета *Политические рисунки*¹ [15]. Остальные репродукции в *Acción Libertaria* имеют стилистическую уникальность, основанную не только на резких, драматических контрастах черных и белых зон, но и на разнообразии тонких и широких линий, создающих сложную образность бытовых и городских сюжетных сцен. Ощущение единственности визуального рассказа не случайно, так как речь идет о графическом романе «25 изображений страстей человеческих» (1918) (далее – «25 изображений»).



Рис. 2. Франс Мазерель. Ante la caída de París (Перед падением Парижа). Фотокопирование, газета *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 37. Июнь 1940 г. Буэнос-Айрес. С. 1

Fig. 2. Frans Masereel. Before the fall of Paris. Photo reproduction, newspaper *Acción Libertaria*. Vol. 5, № 37. June 1940. Buenos Aires. P. 1

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 «*Die Passion eines Menschen*» [23]. Немецкое издание произведения способствовало его международной популярности и дальнейшим переизданиям [24]. «25 изображений» представляют собой не только средство агитации и пропаганды, но и пово-

¹ Собрание из 48 Политических рисунков в 1923 г. было опубликовано и в Москве, однако с изъятием одной подписи под одним из рисунков по причине содержавшегося в ней сатирического выпада автора против большевиков [15]. См.: Мазерель Ф. Политические рисунки [22].

ротный 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» [13. С. 25], вдохновленное моделью *Bildungsroman* [25. Р. 180].

Этот жанр также известен как *роман без слов*, он является новым в графике XX в. и важен тем, что реабилитирует ксилографию. Среди художников авангарда, на рубеже веков вновь открывших гравюру на дереве, можно упомянуть П. Гогена, чья гравюра «*Noa, Noa*», возникшая под влиянием японского искусства, становится своего рода пробуждением этой примитивной техники, которая займет важное место в творчестве таких экспрессионистов [25], как Э. Мунк, К. Кольвиц, Отто Дикс, К. Шмидт-Ротлуф, Э. Нольде, Эрнст Барлах. Эти мастера, включая Мазереля, «рассматривали графику не как второстепенное или вспомогательное искусство, но как ведущий способ выражения» [26. Р. 6]. Вместе с тем именно Мазерель придал этой средневековой технике повествовательный характер. Таким образом, выживание гравюры на дереве в XX в. было обусловлено ее настоящим возрождением в виде абсолютно современного жанра – в одно и то же время «примитивного» и модернистского, умеющего представлять *дух современности*. К тому же подобные эксперименты были осуществлены такими крупными художниками, как Тулуз-Лотрек, Стейнлен, Отто Дикс и Феликс Мюллер [14], но только бельгийский мастер превратил изображение в уникальное произведение искусства, размещая каждую гравюру на отдельной странице без текста. Итоговое графическое единство построено на ясном кинематографическом ритме в духе немого кино. Исследователь М. Каррерас справедливо полагает, что «самое четкое понимание работы Мазереля осуществимо с позиций изучения немецкого кино двадцатых годов» [27. Р. 195], и напоминает, что книга без слов «*Мой Часослов*» во временном отношении совпала с экспрессионистским кино «*Кабинет доктора Калигари*» (1920) Р. Вине.

Фрагменты «*25 изображений*», опубликованные в *Acción Libertaria*, ставят перед нами вопрос о достаточно раннем присутствии произведений Мазереля в контексте аргентинского анархизма. Более ранняя встреча аргентинских читателей с творчеством Мазереля имела место в еженедельном приложении к газете *La Protesta* («*Протест*». Далее – *La Protesta*) (1922–1925 гг.), в котором в 1923 г. с номера 89 от 1 октября до номера 92 от 22 октября [28. Vol. 2, № 89, 90, 91, 92] были подряд напечатаны 16 репродукций, соответствующих «*25 изображениям*». Выборка 16 из 25 кадров была издана под названием «*La pasión de un revolucionario*» («*Страсть революционера*») с пояснением в скобках «*Grabados en madera por Frans Masereel*» («*Гравюры на дереве Франса Мазереля*») [28. Р. 8]. Как убедительно полагает исследователь Э. Столс, «иммигрантская лихорадка» между Аргентиной и Бельгией рубежа веков стимулировала их настоящую взаимосвязь (примером этому служит, в частности, популяризация танго как подлинного культурного феномена в Брюсселе с 1914 г.), проявляясь не только в творчестве Ф. Мазереля, но и в журнале *L'Art belge*, что видно на примере вкладов Джеймса Энсора, Рене Магритт и Поля Дельво [29. Р. 21]. Таким образом, открывается вопрос об обратном влиянии аргентинской культуры на европейскую, на проблематике которого сейчас не время останавливаться.

Проблема художественного диалога между обеими странами остается до наших дней мало исследованной, став в настоящее время очень актуальной темой. Ее актуальность воплощается в выставке «*Trans-Atlantic modernisms. Belgium and Argentina ca. 1910–1958*» в музее Mu.ZEE в Бельгии, открывающейся 20 февраля 2022 года¹. Именно Мазерель – один из художников, вокруг которого будет формироваться выставочное пространство этого вернисажа.

Публикация «25 изображений» отвечает художественному проекту, осуществленному анархистским арт-критиком Аталая (Atalaya – псевдоним Альфредо Кьябры Акосты), который с 1922 до 1926 г. был основателем и главным редактором раздела *Crónicas de Arte* («Хроники искусства») газеты *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 [30]. Понимание искусства как педагогического и морализирующего средства материализовалось в мышлении арт-критика, который рассматривал художников как «рабочих искусства» – коллективные и анонимные фигуры, создающие «не шедевры, а труды» ради формирования новой эстетики для народа [Ibid. P. 150]. Творчество таких «рабочих», интерпретируемое как «теракт» против буржуазного искусства, способствовало радикализмам в виде изменения начальной повествовательной структуры романа без слов Мазереля и свидетельствовало о возвращении к *логоцентризму*, в соответствии с которым текст выполняет толковательную роль в духе *comic strip*². Изображения превращаются в педагогическое средство, требующее более линейной и иллюстративной структуры, чем та, которая реализована в *романе без слов*.

В *La Protesta* оригинальная авторская концепция «25 изображений» (а также еще один *роман без слов* Мазереля «*Идея*», опубликованный там же, в том же году в номерах с 15 января до 12 февраля) деконструируется не только через исключение 9 изображений, но и через добавление под каждым *кадром* его описания (рис. 3). По словам искусствоведа Е.В. Ключиной, *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» [31. С. 104–105]. Учитывая становление этой жанровой формы в контексте газетной культуры рубежа XIX–XX вв., естественно обнаружить адаптацию или стандартизацию других графических жанров к особенностям общего языка *comic strip*, распространение которого следует отметить и в аргентинском левом журнале «*Contra. La revista de los franco-tiradores*» («*Contra. Журнал Франко-стрелков*») [17]. В этом журнале, известном как «первая эстетико-политическая коллективная программа, включающая в себя

¹ Вебсайт выставки: <https://www.muzee.be/en/muzee/t212251/trans-atlantic-modernisms-belgium-and-argentina-ca-1910-1958>

² 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“» [31. С. 136–137].

эстетический и политический авангарды в Аргентине» [32. Р. 1], в июле 1933 г. публикуется та же выборка из 16 изображений, сопровождаемых теми же описаниями (рис. 4) и историко-эстетическим обзором Л. Эстарики. Этот вид «присвоения» работы Мазереля повторяется и в таком далеком контексте, как румынский журнал *Ideea Europeană* (декабрь 1921 г.) [33] с публикацией романа без слов «Идея» (рис. 5).



Рис. 3. Франс Мазерель. La pasión de un revolucionario (Страсть революционера). Фотокопирование, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 89. 1 октября 1923. Буэнос-Айрес. С. 8

Fig. 3. Frans Masereel. The passion of a revolutionary. Photo reproduction, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 89. 1st October, 1923. Buenos Aires. P. 8



Рис. 4. Франс Мазерель. La Pasión de un Hombre (Страсть человека). Фотокопирование, журнал *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Vol. 1, № 3. Июль 1933 г. Буэнос-Айрес. С. 8

Fig. 4. Frans Masereel. The Passion of a Man. Photo reproduction, journal *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Vol. 1, № 3. July 1933. Buenos Aires. P. 8



Рис. 5. Франс Мазерель. Eterna drama ideologica (Бесконечная идеологическая драма).

Фотокопирование, журнал *Ideea Europeana*. Vol. 3, № 82. Декабрь 1921 г. С. 5 [33]

Fig. 5. Frans Masereel. The eternal ideological drama. Photo reproduction, journal *Ideea Europeana*. Vol. 3, № 82. December 1921. P. 5 [33]

Итак, адаптация произведения бельгийского художника способствует его ассимиляции с анархистским движением Аргентины благодаря не столько его художественной уникальности в авангарде, сколько его идеологическому содержанию, которое легко вписывается в мейнстримовскую структуру *comic strip*. Более того, необходимо подчеркнуть два фактора в культурно-художественном пространстве Аргентины конца первого десятилетия. Во-первых, кинематографический облик *романов без слов* Мазереля совпадает с появлением анархизма как темы аргентинского немого кино, чему примером могут быть такие ранние фильмы 1909 г., как «*l° de Mayo trágico*» («Трагическое первое мая») и «*Las exequias del coronel Falcón y del señor Lartigau*» («Похороны полковника Фалькона и господина Лартигау») М. Глюксманна или фильмы 1919 г. «*Juan Sin Ropa*» («Хуан без одежды») Ж. Бенуа, «*Luchas en la vida*» («Борьба в жизни») Э. Салены и «*La ley del hombre*» («Закон человека») (1922 г.) А. Траверса [34]. Во-вторых, художественная группа «*Los Artistas del pueblo*» («Художники народа») (далее – *Los Artistas*), действовавшая с 1918 г. в Буэнос-Айресе, подготовила почву для первого расцвета социального реализма в Латинской Америке (еще до мексиканского мурализма)

[35]. 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, в рамках модернизации Буэнос-Айреса рубежа веков в духе таких европейских моделей, как *османизация* Парижа¹. С другой стороны, предпочтение печатной продукции – в отличие от таких буржуазных средств выражения и воспитания публики, как музеи, академия и салоны – для распространения искусства в массы [35]. 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 [36], близких к анархистской среде. В 1920 г. А. Беллок выступает в качестве иллюстратора романа «История Аррабалья»² М. Гальвеса, чей сюжет, вращающийся вокруг жизни рабочего класса, проиллюстрирован 70 ксилографиями, которые, в свою очередь, выражают влияние европейских графиков, среди них – Мазереля. Одна из этих ксилографий (рис. 6) 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.

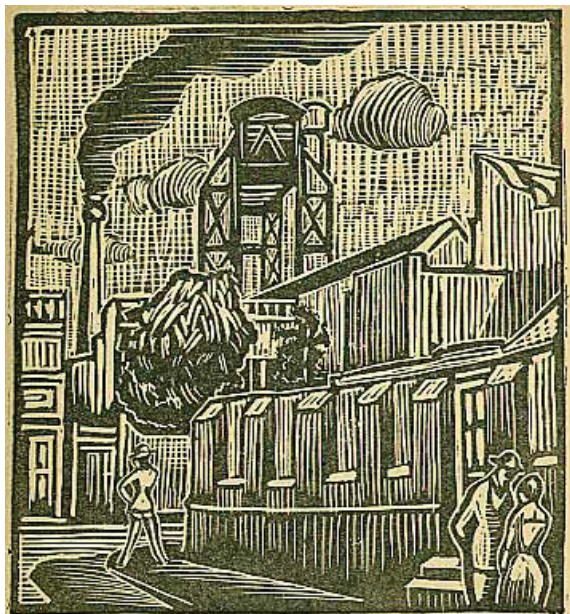


Рис. 6. Адольфо Беллок. *Calle industrial* (Промышленная улица). 1920. 10 × 11 см.
URL: <http://grabados.org/bellocq/index.htm>

Fig. 6. Adolfo Bellocq. *Industrial street*. 1920. 10 × 11 cm. URL: <http://grabados.org/bellocq/index.htm>

¹ 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.

² Аррабаль – периферия городских центров с низким социальным и экономическим уровнем жизни.

Таким образом, представление социальной темы с анархистской точки зрения в немом кино и становление группы художников-графиков, происходящее в соответствии с анархистскими принципами, свидетельствует, что в Аргентине начала XX в. произведения Мазереля становятся импульсом к формированию тематического канона революционного творчества, базисом которого становится «социальное искусство и критическая денонсация» неравенства, порожденного модернизацией страны [30. Р. 155]. Образы «пригорода, таверны, проститутки, матери, толпы, рабочих, нищих», а прежде всего тема города как пространства революции были мостами, способствовавшими естественному диалогу местных художников с бельгийцем. Как правомерно утверждает С. Долинко, творчество Мазереля попало в Аргентину через публикации «*Les Cahiers d'aujourd'hui*» [37], в которых оно служило иллюстрацией литературных текстов [38], циркулируя в интеллектуальных кругах среднего класса, выпускавших анархистские публикации. Творчество Мазереля могло быть «экспортировано» в Аргентину через бельгийско-французский круг анархистов, сконцентрировавшихся вокруг Международного книжного магазина (*Librería Internationale*), основанного в 1885 г. бельгийским книготорговцем Эмилем Пиеттом, где анархисты получили доступ к «зарубежной анархистской прессе, такой как *La Révolte* и *Père Peinard*» [39. Р. 44]. Перед нами встает вопрос о влиянии иностранного художника на местных мастеров. Этот вопрос можно рассмотреть через призму творчества двух крупных графиков. Во-первых, Хуана Антонио Баллестера Пени, который был близок к Мазерелю, используя произведения последнего в качестве иконографического источника и стилистического вдохновения. Во-вторых, Виктора Ребуффо, который включил в свое творчество не только социальные темы, но и сам жанр *романа без слов* как эстетическую инновацию в области графики.

Пространство, свет и тело

Об А. Баллестере написано мало. Известно, что он родился в 1895 г. и, подобно 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 [40]. М. Корреа аргументированно упоминает «кубизм, абстракционизм и дадаизм... Сезанна и Модильяни» как течения, повлиявшие на художника [40]. В контексте газеты *La Protesta* европейское воздействие оказывается очевидным при анализе иллюстрации в номере от 15 октября 1923 г. [28. Vol. 2, № 91. Р. 5] (рис. 7), вызывающей ассоциации с образом женского тела у А. Матисса и П. Пикассо. Только в 1920-х гг. художник примыкает к движению анархизма, рисуя для таких изданий, как *Acción de arte* (1920–1922 гг.), *La Protesta*, *La Campana de Palo* («Деревянный колокол». 1925–1927 гг.) [41] и *Contra* в Аргентине, в которых его графические работы были опубликованы вместе с произведениями Кете Кольвиц, Георга Гросса и, конечно же, Мазереля. Имея в виду такую компанию, не случайно восприятие его творчества в 1920-х гг., как «экспрессионистского и геометрического языка, не превзойденного в аргентинской среде» [38. Р. 194]. Как художник-анархист и преемник *Los Artistas*, А. Баллестер стимулирует признание гра-

фики (и особенно ксилографии, напоминающей труд ремесленника и воплощающей понимание художника как рабочего) революционным искусством.



Рис. 7. Антонио Баллестер. Без названия. Фотокопирование, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 91. 15 октября 1923 г. Буэнос-Айрес. С. 5

Fig. 7. Antonio Ballester. Untitled. Photo reproduction, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 91. 15th October 1923. Buenos Aires. P. 5

Остановимся снова на *La Protesta*, особенно на номере 119 от 1 мая 1924 г. [28], т.е. вышедшего семь месяцев спустя после издания в той же газете «25 изображений». Номер посвящен дню труда и включает изорасказ из десяти иллюстраций, сделанных ксилографиями в духе мазерельской манеры. Хотя изображения не занимают всю страницу, читатель при перелистывании журнала может почувствовать повествовательность цикла. Включение описаний под каждым кадром напоминает *comic strip*. Последнее изображение – единственное, в котором имеется подпись автора: RS, соответствующая «варварскому» псевдониму *Ret Sellawaj* – игра слов с именем художника Баллестера [38. Р. 194]. Эта подпись не только напоминает о подписи Мазереля (FM), но и предсказывает сам тип тесного стилистического и иконографического контакта между двумя мастерами, воплощаемого в коротком изорасказе под названием «La Odissea del Obrero» («Одиссея рабочего») [28. Vol. 3, № 119. Р. 9–20].

Как Баллестер, так и Мазерель изображают «социалистическую мелодраму» [24], 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. 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, 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 собра-

тя 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 Мазереля герой расстрелян, у 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. Возвышение индивида как носителя бунта в массы совершается через жизненные проекции, пессимистическую и оптимистическую, вращающиеся вокруг трагедии несправедливости жизни и судьбы.

Именно тюремное пространство становится тем местом, в образе которого визуальное мышление обоих художников обнаруживает себя с наибольшей ясностью. В номере 90 от 8 октября 1923 г. газеты *La Protesta* над подписью «Осужден за воровство, чтобы поесть» появляется эмоционально трактованная сцена попадания ребенка в тюрьму¹ [37. Р. 8], принадлежа-



Рис. 8. Франс Мазерель. *Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte* (25 изображений страстей человеческих). Ксилография. Под ред. К. Вольфа. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Fig. 8. Frans Masereel. *25 Images of a Man's Passion*. Xylography. Edited by Kurt Wolff. Munich: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

9-й ксилографии из «25 изображений» (рис. 8). Речь идет о темном, клаустрофобном пространстве, где несколько неровных, зигзагообразных и прерывистых линий образуют 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 черте тюрьмы, описываемой в воспоминаниях анархистов А. Беркмана [42] и П. Кропоткина [43], а позже философом М. Фуко² [44]. Эта мифологизация тюремного пространства в контексте анархистского мировоззрения принимает формы экспрессионизма.

Вспомним главу под названием «Тюрьма» книги «*Тюремные мемуары анархиста*» [42] А. Беркмана, чье описание физических (пространственных) и психологических условий тюремной камеры представляет собой не только ранний пример экспрессионистской литературы и повествовательное эхо де-

¹ Из-за низкого качества цифровой версии газеты, используется немецкое издание 1927 г. [23].

² 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 [44. Р. 197].

вятой ксилографии «25 изображений», но и воплощение заключения Фуко о паноптикуме: «Видимость – ловушка» [44. Р. 293]. Рассказ А. Беркмана приводит нас к девятой сцене «Одиссеи рабочего» (рис. 9), которая не только представляет ту же визуальную формулу созидания пространства, которая указывает на факт очевидной передачи ее от Мазереля 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 Мазерелем. Второй источник – это внешний свет, моделирующий тело рабочего в духе светотени барокко. Вокруг рабочего Баллестер также нарисовал ореол, моделирующий мускулатуру в манере Микеланджело – особенно в трактовке плеч. Размер рук подтверждает статус рабочего.



Рис. 9. Антонио Баллестер. La Odisea del obrero (Одиссея рабочего). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 3, № 119. 1 мая 1924. Буэнос-Айрес. С. 19

Fig. 9. Antonio Ballester. The Odyssey of the worker. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 3, № 119. 1st May 1924. Buenos Aires. P. 19

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 умень-

шенной в размерах фигурой «агента порядка» [28. Р. 19]. Таким образом, если свет у Баллестера характеризует угнетенного как существо, превосходящее своего угнетателя, то у 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 упомянутых художников 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 [26. Р. 7]. 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 анархистский арт-критик Аталяйя и остальные представители «антиавангарда» [35. Р. 202] *Los Artistas* отказывают модернизму как буржуазной эстетике в праве на существование, Баллестер умеет примирить социальное назначение искусства и эстетические инновации своего времени.

Мотив тюрьмы еще раз появится в творчестве Баллестера. Речь идет о ранней иллюстрации, опубликованной в номере 75 от 23 июня 1923 г. газеты *La Protesta* (рис. 10). На ней изображаются три человека, два из них – охранники, представленные за дверью; а третий – на кровати, с настоящим ореолом над головой, воплощает образ мученика. Пространство, составленное 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 «*La muerte del Héroe*» («Смерть Героя») [28. Vol. 2. № 75. Р. 2]. Это религиозное чувство вполне совпадает не только с уже упомянутой мистической составляющей экспрессионизма, но и с основополагающим произведением Мазереля, название которого («*25 изображений страстей человеческих*») проливает свет на сравнение образа рабочего-революционера с образом Христа. На самом деле, в немецкой версии обложка включает в себя изображение Крестного пути Иисуса Христа.

Религиозная подоплека обнаруживается не только в образе мученика, но и в самой технике гравюры на дереве. Как уже отмечалось, мастера начала XX в. экспериментировали с возрождением средневекового искусства, в частности, представленного немецкими гравюрами на дереве XV в. Для авангардных художников выразительные возможности ксилографий библейских текстов, понимаемых как *Библия бедных*, были решающими в использовании «полезного и подходящего технического языка, резкой и стилизованной обработки фигуры и пейзажа» [26. Р. 7]. Аргентина не является исключением. Поскольку ксилография как воспроизводимое и революционное средство намекала на труд ремесленника, стоящий ближе к труду рабочего, чем к про-

изведению буржуазного художника, для анархистской периодики она приобрела первостепенное значение. Важно помнить слова арт-критика Аталайи: «По бесконечным дорогам вы идете в Мекку искусства, которая является украшением книги, журнала или газеты, и это главная из дорог... среди разных художественных средств выразительности»¹ [30. Р. 154].

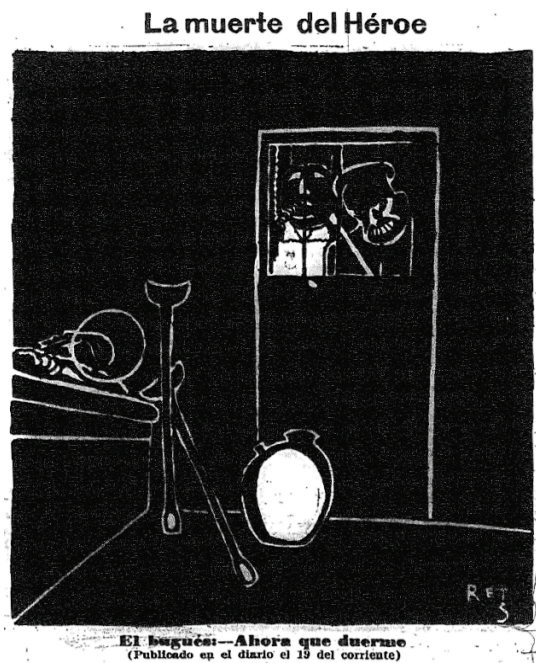


Рис. 10. Антонио Баллестер. La muerte del Héroe (Смерть героя). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 2, № 75. 25 июня 1923. Буэнос-Айрес. С. 2

Fig. 10. Antonio Ballester. The death of the Hero. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 2, № 75. 25th June 1923. Buenos Aires. P. 2

Остановимся на образе мученика. В номере 115 от 31 марта 1924 г. газеты *La Protesta* публикуется иллюстрация, сделанная как ксилография (рис. 11) [28. Vol. 3, № 115. Р. 3]. В ней Баллестер изображает человека в старой и ветхой одежде, смотрящего на своего палача. Безусловно, эта сцена связана не только с последним кадром «25 изображений», где герой расстрелян, но и с уже упомянутой иллюстрацией «Poteau» («Столб») Мазереля, принадлежащей к серии работ для *La Feuille* (см. рис. 2). Изображения как в *La Protesta*, так и в *La Feuille* и в *Acción Libertaria*, имеют одно и то же иконографическое направление, напоминающее религиозный мотив *Христа у колонны*. В жестах обеих фигур выражается некое *агонистическое* чувство. Круг их спин представляет, по меткому замечанию Р. Поджиоли в связи с *агонизмом*, «гиперболическую страсть, поклон, склоненный к невозможному, парадоксальную и позитивную форму духовного поражения» [10. Р. 66]. Связанные руки подчеркивают момент агонии, имманентность смерти революционера, Христа или авангардного художника. В обоих случаях фигура

¹ Цит. по: Villanueva, A. P. 154.

накладывается либо на абстрактный фон, либо на два блока черного и белого, либо на ритмическую последовательность вертикальных линий.



Рис. 11. Антонио Баллестер. *Reformatorio de menores en Argentina o fábrica de esclavos* (Тюрьма для молодежи в Аргентине или завод рабов). Ксилография, газета *La Protesta*. Vol. 3, № 115. 31 мая 1924. Буэнос-Айрес. С. 3

Fig. 11. Antonio Ballester. *Reformatory for youth in Argentina or slave factory*. Xylography, newspaper *La Protesta*. Vol. 3, № 115. 31st March 1924. Buenos Aires. P. 3

Сильное религиозное чувство в большой мере предсказывает обращение Баллестера в католицизм в конце 1920-х гг., когда он начинает принимать участие в католическом журнале *Критериум* («*Criterio*», выходит с 1928 г. до наших дней) и открывает для себя религиозную живопись, которая будет единственной темой его дальнейших произведений. На самом деле, на выставке «*Первой группы модернистских аргентинских живописцев*» в мае 1931 г. Баллестер принимает участие с пятью картинами религиозной тематики [45]. Несмотря на его католицизм и разрыв отношений с его другом Аталайя, Баллестер до конца второго десятилетия XX в. принял участие в нескольких радикальных публикациях [38]. Принимая во внимание то, что обсуждалось выше, переход Баллестера от анархизма к католицизму кажется вполне естественным.

Второй момент присутствия Мазереля в Аргентине связан с художником Виктором Ребуффо. Аргентинский мастер 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 Мазерелем задокументированы лучше, чем у Баллестера. Ученые С. Долинко и Х. Пайро упомянули В. Ребуффо как художника, находящегося между традицией и модернизмом [46, 47]. 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 жанру, как 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 Мазереля. Эту копию художник получил в виде подарка с посвящением: «Мазерель был горизонтом юношеского энтузиазма» [46. Р. 11]. К тому же, оба художника публиковались в одних и тех же журналах. Примером этого является журнал *Contra*, в котором напечатана ксилография Ребуффо, созданная, безусловно, в манере городских пейзажей Мазереля. 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 искусствоведам Л. Эстарику бельгийскому художнику и сопровождаемую репродукцией романа без слов «25 изображений» (см. рис. 4) [17].

Однако решающее воздействие Мазереля на 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» [48. Р. 6]. 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 [49]. Кроме ксенофобии и антисемитской реакции результатом этой репрессии стали арест 54 рабочих и многочисленные жертвы: 700 убитых и 2 000 раненых [Ibid.]. Поэтическое и политическое содержание *Contraluz* вполне выполняет намерение Ребуффо «расширять историко-социальные знания народа» ради «утверждения самых насущных прав масс» [48. Р. 6]. В этом контексте Ребуффо осуществляет «графический рассказ», который он сам рассматривает как «киноэкран» [Ibid.], осуществляющий сочетание литературы, графики и кино, общее для духа начала XX в.

Наконец, хотя мы вынуждены опустить другие примеры, влияние 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* (рис. 12). 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 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 (рис. 13) «*Моего часослова*» (1919 г.) Мазереля [50]. 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 в ожидании искупления.

Ожиданию мученика созвучно само издание *Contraluz*, появившееся в 1979 г., т.е. через два десятилетия после ее основания.



Рис. 12. Виктор Ребуффо. *Funerales del poniente en el desenlace final* (Западные похороны в финальной развязке). Ксилография, роман без слов *Contraluz*. 1979. Буэнос-Айрес

Fig. 12. Victor Rebuffo. *Funerals of the west in the final outcome*. Xylography, wordless novel *Contraluz*. 1979. Buenos Aires



Рис. 13. Франс Мазерель. *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte* (Мой часослов). Ксилография. Под ред. К. Вольфа. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Fig. 13. Frans Masereel. *My Book of Hours*: 165 woodcuts. Xylography. Edited by Kurt Wolff. Munich: Bei Kurt Wolff Muenchen. 1927

Таким образом, художник Франс Мазерель – авангардист и анархист. Его произведения попали в Аргентину благодаря контрабанде графических работ в рамках радикальных публикаций в Европе и на Американском континенте. Творчество Мазереля включает темы, общие как для анархистов, так и для авангардистов, которые представлены с помощью инновационного языка и нового жанра в графике XX в. Его особая чувствительность к проблематике социальной борьбы гармонично сочетается с авангардным духом, что позволяет проводить ассимиляцию его *романов без слов* с анархистскими кругами Буэнос-Айреса. Контекст, в котором его творчество воспринимается не только с политической, но и с эстетической точек зрения, стал одной из движущих сил для модернистских художников в области графики. Мазерелю свойственно двойное восприятие действительности, позволяющее ему вести диалог с А. Баллестером и В. Ребуффо, с которыми он разделяет не только настойчивость в использовании такого одновременно средневекового и модернистского вида искусства, как ксилография, но и вдохновенную анархизмом убежденность в социальном назначении искусства. Результат этого трансатлантического диалога воплощается не только в публикации первого *романа без слов* в Аргентине, но и в общем для Европы и Латинской Америки мироощущении, выраженном в определенных мотивах и визуальных формулах, которые отвечают трактовке тем и образов, популярных у работавших под знаменем анархизма мастеров. Это такие темы и образы, как, например, образ тюремного пространства, трактованный с использованием художественных приемов экспрессионизма, или тема агонии рабочего-мученика, представленная как аллюзия на страсти Христа, смерть которого является состоянием, предшествующим спасению и космическому возвышению человека-мятежника.

Литература

1. *Pylyser Ch.* The Heirs of Frans Masereel. Trans. Laura Watkinson // *Flemish Literature Fund/Strip Turnhout*. Bangarang. 2013. P. 28–31.
2. *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. URL: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2230> (accessed: 15.03.2020).
3. *Dégardin S.* Les Romans en images sans paroles de Frans Masereel: thèse de doctorat. Lille, 2018. 298 p. URL: <http://www.theses.fr/2018LIL3H028#?> (accessed: 15.05.2020).
4. *Díaz González M. del M.* Frans Masereel. Oviedo : Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum, 2000. 356 p.
5. *Дедюхина П.В.* «25 изображений страстей человеческих» Франса Мазереля: сложение художественного языка романа без слов // *Исторические исследования*. 2019. № 13. С. 118–127. URL: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/244/583> (дата обращения: 10.03.2020).
6. *Balamber B.* Frans Masereel ve ağaç baskı romanı Tutkulu Yolculuk // *Art-e Sanat Dergisi*. 2016. Vol. 9, № 18. P. 423–436. URL: <https://dergipark.org.tr/pub/sduarte/issue/26734/281778> (accessed: 20.04.2020).
7. *Beronä D.* Wordless Novels in Woodcuts // *Print Quarterly*. 2003. Vol. 20, № 1. P. 61–73. URL: https://www.academia.edu/3630973/Wordless_Novels_in_Woodcuts (accessed: 03.02.2020).
8. *Kropotkin P.* Aux Jeunes Gens // *Paroles d'un révolté*. E. Reclus (ed.). Paris : C. Marpon et E. Flammarion, éditeurs, 1885. P. 43–75. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496690s.texteImage> (accessed: 06.04.2020).

9. *Штурмер М.* Единственный и его собственность / пер. В. Ульриха. Лейпциг : Санкт-Петербург : Мысль : А. Миллер, 1906. 244 с.
10. *Poggioli R.* The theory of the avant-garde. Trans. Gerald Fitzgerald. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1968. 256 p.
11. *Melot M.* Introduction à Frans Masereel // *Nouvelles de l'estampe*. 2013. № 244. P. 72–73. URL: <http://journals.openedition.org/estampe/861> (accessed: 09.05.2020).
12. *Мазерель Ф.* Выставка художника. М. : Всесоюз. о-во культ. связи с границей и музеем нового западного искусства, 7-я тип. «Искра Революции», 1935. 11, [12] л. ил.
13. *Цвейг С., Роллан Р., Циллер Г.* Мазерель: Сборник статей о творчестве / пер. Н. Бунина. М. : Изд-во иностр. лит., 1959. 101 с.
14. *Зеленина К.* Франс Мазерель. М. : Худ. изд. акц. о-во арх., 1930. 77 с.
15. *Van Parys J.* Masereel, Een biographie. Houtekiet. Antwerpen : Baarn : De Prom, 1995. 447 p. URL: https://www.dbnl.org/tekst/pary001mase01_01/colofon.php (accessed: 13.04.2020).
16. *Gurianova N.* The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. L.A. : University of California Press, 2012. 360 p.
17. *Estarico L.* Frans Masereel // *Contra*. La revista de los franco-tiradores. Vol. 1, № 3. P. 8. URL: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contra/> (accessed: 12.03.2020).
18. *Zimmer K.* Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America. USA : University of Illinois Press, 2015. 320 p.
19. *Cappelletti A.* Anarchism in Latin America. USA : AK Press, 2017. 440 p.
20. *Acción Libertaria* // Archivo Digital de Publicaciones. Buenos Aires: Federación Libertaria Argentina. 1933–1944. URL: <http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones-Accion%20Libertaria.html> (accessed: 20.02.2020).
21. *Cohn J.* Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011. Oakland : AK Press, 2014. 375 p.
22. *Мазерель Ф.* Политические рисунки. М. : Пр. : Гос. изд-во, 1923. 103 с.
23. *Masereel F.* Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte. Munchen : Bei Kurt Wolff Muenchen, 1927. 27 л.
24. *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*. USA : Camden House, 2005. P. 111–134. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt169wfmh> (accessed: 20.01.2020).
25. *Cohen M.* The Novel in Woodcuts: A Handbook // *Journal of Modern Literature*. 1977. Vol. 6, № 2. P. 171–195. URL: <https://www.jstor.org/stable/3831165?seq=1> (accessed: 23.02.2020).
26. *Zigrosser C.* The expressionists; a survey of their graphic art. New York: George Braziller Inc. 1957. 122 p. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015006737541&view=1up&seq=32> (accessed: 21.04.2020).
27. *Carreras M.* La ciudad de Frans Masereel // *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural. 2012. Vol. 4. № 2. P. 193–195. URL: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/resenas02.htm> (accessed: 26.04.2020).
28. *La Protesta*, suplemento semanal // Hemeroteca Virtual Antorcha. Buenos Aires. 1922–1925. URL: http://www.antorcha.net/index/hemeroteca/periodico_protesta/1923/1923.html (accessed: 03.03.2020).
29. *En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX.* / De Groof B., Geli P., Stols E. y Van Beeck G. (ed.). Leuven : Leuven University Press, 1998. 221 p.
30. *Villanueva A.* Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922–1927) // *In Mediaciones de la comunicación*. 2017. Vol. 12, № 2. P. 149–171. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6698299> (accessed: 20.02.2020).
31. *Клюшина Е.В.* Французская журнальная графика конца XIX – начала XX в. (этапы развития, типология, жанры и стилевые направления): дис. ... канд. искусств. СПб., 2018. URL: <https://mgphu.ru/dissertatsionnyj-sovet/klyushina-elena-vitalenva> (дата обращения: 15.03.2020).
32. *Saitta S.* Polémicas ideológicas, debates literarios en *Contra*. La revista de los franco-tiradores. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2005. 19 p. URL: http://www.unsam.edu.ar/es-cuelas/politica/centro_historia_politica/material/Saitta%20-%20Contra.pdf (accessed: 11.04.2020).
33. *Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden* / Gonnissen A., Roosens I. (ed.). Oostende : MuZEE, 2017. 350 p.
34. *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.

35. *Félix M. Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico* // *Question*, revista especializada en periodismo y comunicación. 2017. Vol. 1, № 55. P. 191–209. URL: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4277> (accessed: 12.03.2020).
36. *Patrick F. Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism* // *Third Text*. 2000. Vol. 14, № 53. P. 55–68. URL: http://www.thirdtext.org/issues?item_id0=690&issue_number=Volume%2014,%202000&offset=0 (accessed: 07.03.2020).
37. *Les Cahiers d'aujourd'hui* / Besson G. (dir.). Bruges. 1921. Vol. 4, № 7. 329 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690768r/f12.item.zoom> (accessed: 21.04.2020).
38. *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. URL: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/> (accessed: 10.02.2020).
39. *Oved I. El Anarquismo y el Movimiento Obrero en Argentina*. México: Siglo veintiuno editores, 1978. 459 p.
40. *Correa M. Juan Antonio Ballester Peña* // Repositorio Institucional del Ministerio de Educación de la Nación, serie: Monitor de la Educación Común. Argentina, 1969. URL: <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/99710> (accessed: 26.02.2020).
41. *La Campana de palo*. Buenos Aires, 1925–1927 / Chiabra A. (dir.). URL: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/> (accessed: 22.04.2020).
42. *Berkman A. Prison memoirs of an anarchist*. USA: AK Press, 2017.
43. *Kropotkin P. Memoirs of a revolutionist*. London: Sonnenschein, 1908. 524 p.
44. *Фуко М. Надзирать и наказывать, рождение тюрьмы* / пер. В. Наумова. М.: Ad Marginem, 1999. 478 p.
45. *Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario*. Montevideo. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli, 1931. 40 p. URL: <https://icaa.mfah.org/en/item/1228165#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-837%2C0%2C2947%2C1649>
46. *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.academica.org/000-008/482.pdf> (accessed: 12.02.2020).
47. *Dolinko S. Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina* // *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Pictures, memories and sounds. 2016. URL: <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/69472> (accessed: 22.03.2020).
48. *Rebuffo V. Contraluz*. Buenos Aires: Albinos y asociados editores, 1979. URL: <https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz> (accessed: 13.03.2020).
49. *Ente la revolución y la tragedia*. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica / Glasman L., Rot G. (ed.). Buenos Aires: El Topo Blindado, 2020.
50. *Masereel F. Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*. Munchen: Bei Kurt Wolff Muenchen, 1927. 204 p.

Anna V. Morozova, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: amorozova64@mail.ru; a.v.morozova@spbu.ru

Sabogal Paúl Marcelo Velásquez, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation).

E-mail: marcelo19vsab@gmail.com, st073511@student.spbu.ru

THE WORK OF FRANS MASEREEL AND ITS ROLE IN THE FORMATION OF THE GRAPHIC ART IN ARGENTINE MODERNISM

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 44, pp. 225–250.

DOI: 10.17223/2220836/44/17

Keywords: F. Masereel; anarchist newspaper culture; Argentine graphics of the first half of the twentieth century; wordless novel; A. Ballester; V. Rebuffo

The purpose of the article is to analyze the work of the Belgian artist Frans Masereel in the light of anarchist ideology, as well as its relevance for the creativity of Argentine modernist artists Antonio Ballester and Victor Rebuffo in the context of anarchist magazine culture in Buenos Aires in the early twentieth century. The scientific novelty of the research consists in the proposing of a new perspective to study the work of F. Masereel, which has been considered exclusively in the context of communist ideology. Besides, this article enhances the discussion on the origins and development of Argentine graphic art in the first half of the twentieth century. The relevance of the research topic is the consideration of a paramount though little-discussed phenomenon in the context of Russian and

international historiography, namely the multi-faceted relation between the artistic avant-garde and anarchism at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The significance of the article lies in the historical restoration of the persistent dialogue between the work and the biography of F. Masereel and the social and aesthetic tendencies of anarchism. Moreover, this article sheds light, for the first time in Russian historiography, on the study of such a vivid and distinctive phenomenon as the Argentine graphics of the first half of the twentieth century.

The sources for this analysis are journals and magazines, among which stand out: *La Feuille*, *Les Tablettes*, *Clarté*, *Les Cahiers d'aujourd'hui* (In Europe), *La Protesta*, *Contra: la revista de los franco-tiradores*, *Acción de arte*, *La Campana de palo*, and *Acción libertaria* (In Argentina), which contains previously unexplored graphic works. The conclusions of the research elucidate not only the contribution of F. Masereel to the formation of the xylography as a paramount language in Argentine graphic art, but also to the consolidation, in the revolutionary Argentine art, of such themes and motifs, as the *urban landscape*, the *jail*, the *worker*, the *martyr*, and the *Christ*, which appear in the work of local modernist graphic artist A. Ballester and V. Rebuffo. Besides, F. Masereel's influence was discussed as an impulse for the formation of new genre tendencies in Argentine graphics. This is the case of the *wordless novel*, which was assimilated by the local anarchist magazine culture throughout the first decades of the twentieth century, and further by V. Rebuffo in his wordless novel "Contraluz". Thus, Masereel was considered not only as a carrier of the revolutionary anarchist worldview, but also as a stimulus for artistic innovations in European and Argentine graphic art.

In the study, we relied on the methods of formal-artistic, iconographic analysis, iconological method, cultural-historical and sociological, as well as comparative methods.

References

1. Pylyser, Ch. (2013) *The Heirs of Frans Masereel*. Bangarang: Flemish Literature Fund/Strip Turnhout. pp. 28–31.
2. Xiao, T. (2013) Masereel, Lu, and the Development of the Woodcut Picture Book (連環畫) in China. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 15(2). DOI: 10.7771/1481-4374.2230
3. Dégardin, S. (2018) *Les Romans en images sans paroles de Frans Masereel: thèse de doctorat* Lille. [Online] Available from: <http://www.theses.fr/2018LIL3H028#>? (Accessed: 15th May 2020).
4. Díaz González, M. del M. (2000) *Frans Masereel*. Oviedo: Obra Social y Cultural de Cajastur y Frans Masereel Centrum.
5. Dedyukhina, P.V. (2019) Frans Masereel's 25 Images of Man's Passion: Formation of the Visual Language of Wordless Novels. *Istoricheskie issledovaniya – History Studies*. 13. pp. 118–127. (In Russian). [Online] Available from: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/244/583> (Accessed: 10th March 2020).
6. Balamber, B. (2016) Frans Masereel ve ağaç baskı romani Tutkulu Yolculuk. *Art-e Sanat Dergisi*. 9(18). pp. 423–436. [Online] Available from: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sdu-arte/issue/26734/281778> (Accessed: 20th April 2020).
7. Beronă, D. (2003) Wordless Novels in Woodcuts. *Print Quarterly*. 20(1). pp. 61–73. [Online] Available from: https://www.academia.edu/3630973/Wordless_Novels_in_Woodcuts (Accessed: 3rd February 2020).
8. Kropotkine, P. (1885) Aux Jeunes Gens. In: Reclus, E. (ed.) *Paroles d'un révolté*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion. pp. 43–75. [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5496690s.textImage> (Accessed: 6th April 2020).
9. Stirner, M. (1906) *Edinstvennyy i ego sobstvennost'* [The unique and its property]. Translated from German by B. Ulrich. Leipzig: St. Petersburg: Mysl'.
10. Poggioli, R. (1968) *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from Italian by G. Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
11. Melot, M. (2013) Introduction à Frans Masereel. *Nouvelles de l'estampe*. 244. pp. 72–73. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/estampe/861> (Accessed: 9th May 2020).
12. Masereel, F. (1935) *Vystavka khudozhnika* [Artist's Exhibition]. Moscow: All-Union Society for Cultural Relations with the Border and the Museum of New Western Art, 7th Typography "Iskra Revolyutsii".
13. Zweig, S., Rolland, R. & Ziller, G. (1959) *Mazereel': Sbornik statey o tvorchestve* [F. Masereel: A collection of essays on his work]. Translated from German by N. Bunin. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoy literatury.
14. Zelenina, K. (1930) *Frans Mazerel'* [Frans Masereel]. Moscow: Khudozhestvennoe izdatel'skoe akts. o-vo arkh.

15. Van Parys, J. (1995) *Masereel, Een biografie. Houdekiet*. [Online] Available from: https://www.dbnl.org/tekst/pary001mase01_01/colofon.php (Accessed: 13th April 2020).
16. Gurianova, N. (2012) *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Los Angeles: University of California Press.
17. Estarico, L. (1933) Frans Masereel. *Contra. La revista de los franco-tiradores*. 1(3). p. 8. [Online] Available from: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contra/> (Accessed: 12th April 2020).
18. Zimmer, K. (2015) *Immigrants Against the State: Yiddish and Italian Anarchism in America*. University of Illinois Press.
19. Cappelletti, A. (2017) *Anarchism in Latin America*. AK Press.
20. Archivo Digital de Publicaciones. (1933–1944.) *Acción Libertaria*. Buenos Aires: Federación Libertaria Argentina. [Online] Available from: <http://www.federacionlibertariaargentina.org/archivo-digitalizaciones-Accion%20Libertaria.html> (Accessed: 20th February 2020).
21. Cohn, J. (2014) *Underground Passages: Anarchist Resistance Culture, 1848–2011*. Oakland: AK Press.
22. Masereel, F. (1923) *Politicheskie risunki* [Political Drawings]. Translated from French. Moscow/Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
23. Masereel, F. (1927) *Die Passion eines Menschen. 25 Holzschnitte*. Muenchen: Bei Kurt Wolff Muenchen.
24. Willett, P. (2005) The Cutting Edge of German Expressionism: The Woodcut Novel of Frans Masereel and Its Influences. In: Donahue, N.H. (ed.) *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Boydell & Brewer. pp. 111–134. [Online] Available from: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt169wfmh> (Accessed: 20th January 2020).
25. Cohen, M. (1977) The Novel in Woodcuts: A Handbook. *Journal of Modern Literature*. 6(2). pp. 171–195. [Online] Available from: <https://www.jstor.org/stable/3831165?seq=1> (Accessed: 23rd February 2020).
26. Zigrosser, C. (1957) *The expressionists; a survey of their graphic art*. New York: George Braziller Inc. [Online] Available from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015006737541&view=1up&seq=32> (Accessed: 21st April 2020).
27. Carreras, M. (2012) La ciudad de Frans Masereel. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 4(2). pp. 193–195. [Online] Available from: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-2/resenas02.htm> (Accessed: 26th April 2020).
28. *La Protesta*. (1922–1925) Hemeroteca Virtual Antorcha. Buenos Aires. [Online] Available from: http://www.antorcha.net/index/hemeroteca/periodico_protesta/1923/1923.html (Accessed: 3rd March 2020).
29. De Groof, B., Geli, P., Stols, E. & y Van Beeck, G. (eds) (1998) *En los deltas de la memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX*. Leuven: Leuven University Press.
30. Villanueva, A. (2017) Imagen impresa y acción social. La decoración del libro al interior del proyecto cultural de Atalaya (1922–1927). *Mediaciones de la comunicación*. 12(2). pp. 149–171. [Online] Available from: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6698299> (Accessed: 20th February 2020).
31. Klyushina, E. (2018) *Frantsuzskaya zhurnal'naya grafika kontsa XIX — nachala XX v. (etapy razvitiya, tipologiya, zhanry i stilevye napravleniya)* [French journal graphic art at the turn of the 19th and 20th centuries (stages of development, typology, genres and styles). Art History Cand. Diss. St. Petersburg. [Online] Available from: <https://mghpu.ru/dissertatsionnyj-sovet/klyushina-elena-vitalenva> (Accessed: 15th April 2020).
32. Saïtta, S. (2005) *Polémicas ideológicas, debates literarios en Contra. La revista de los franco-tiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Online] Available from: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/Saïtta%20%20Contra.pdf (Accessed: 11th April 2020).
33. Gonnissen, A. & Roosens, I. (eds) (2017) *Frans Masereel en hedendaagse kunst: verzet in beelden*. Oostende: MuZEE.
34. Mafud, L. (2017) La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909–1922). *Izquierdas*. 33. pp. 135–153.
35. Félix, M. (2017) Artistas del Pueblo. Antecedentes libertarios del arte argentino social y crítico. *Questión, revista especializada en periodismo y comunicación*. 1(55). pp. 191–209. [Online] Available from: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4277> (Accessed: 12th April 2020).

36. Patrick, F. (2000) Los Artistas del pueblo and the beginnings of Latin American Social Realism. *Third Text*. 14(53). pp. 55–68. [Online] Available from: http://www.thirdtext.org/issues?item_id0=690&issue_number=Volume%2014,%202000&offset=0 (Accessed: 7th April 2020).
37. Besson, G. (1921) Les Cahiers d'aujourd'hui. *Bruges*. 4(7). [Online] Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9690768r/f12.item.zoom> (Accessed: 21st April 2020).
38. Dolinko, S. (2018) De La Protesta al Malba, circuitos de intervención para las xilografías de Juan Antonio Ballester Peña. *MODOS. Revista de História da Arte*. 2(3). pp. 191–206. [Online] Available from: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/> (Accessed: 10th February 2020).
39. Oved, I. (1978) *El Anarquismo y el Movimiento Obrero en Argentina*. México: Siglo veintiuno editores.
40. Correa, M. (1969) *Juan Antonio Ballester Peña*. Repositorio Institucional del Ministerio de Educación de la Nación, serie: Monitor de la Educación Común. Argentina. [Online] Available from: <http://repositorio.educacion.gov.ar:8080/dspace/handle/123456789/99710> (Accessed: 26th February 2020).
41. Chiabra, A. (ed.) (1925–1927) *La Campana de palo* [The wood bell]. Buenos Aires: [s.n.]. [Online] Available from: <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/> (Accessed: 22nd April 2020).
42. Berkman, A. (2017) *Prison memoirs of an anarchist*. AK Press.
43. Kropotkin, P. (1908) *Memoirs of a revolutionist*. London: Sonnenschein.
44. Foucault, M. (1999) *Nadzirat' i nakazyvat', rozhdenie tyur'my* [Discipline and Punish. The Birth of the Prison]. Translated from French by V. Naumov. Moscow: Ad Marginem.
45. Icaa.mfah.org. (1931) *Primer grupo argentino de pintores modernos: Salón Centenario. Montevideo*. Buenos Aires: Impresora Antonio Busnelli. [Online] Available from: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1228165#?c=&m=&s=&cv=&xywh=837%2C0%2C2947%2C1649> (Accessed: 25th April 2020).
46. Dolinko, S. (2009) Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. [Online] Available from: <http://cdsa.aacademica.org/000-008/482.pdf> (Accessed: 12th February 2020).
47. Dolinko, S. (2016) Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Pictures, memories and sounds*. [Online] Available from: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472> (Accessed: 22nd March 2020).
48. Rebuffo, V. (1979) *Contraluz*. Buenos Aires: Albinos y asociados editores. [Online] Available from: <https://unrincondesombra.blogspot.com/search?q=Victor+L.+Rebuffo.+Contraluz> (Accessed: 13th March 2020).
49. Glasman, L. & Rot, G. (eds) (2020) *Ente la revolución y la tragedia. Fotografías, documentos y miradas sobre la Semana Trágica*. Buenos Aires: El Topo Blindado.
50. Masereel, F. (1927) *Mein Stundenbuch: 165 Holzschnitte*. Muenchen: Bei Kurt Wolff Muenchen.