

HUELGA DE ARTE 2000 – 2001
NEOISMO
LUTHER BLISSETT

Artículos publicados en el zine P.O.BOX 1995-2000
www.merzmail.net

Sumario

HUELGA DE ARTE

Comité de Artistas contra el arte	3
Las Huelgas de Arte (<i>Industrias Mikuerpo</i>)	4
Por una huelga espectacular (<i>Luther Blissett</i>)	9
El trabajo en "lo echado a perder"	
(<i>Declaraciones de Luther Blissett sobre la Huelga de Arte 2000-2001</i>)	12
Sobre la Huelga de Arte Barcelona-Madrid 2000 & 2001 (<i>Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Catsin</i>)	16
Sobre la Huelga de Arte 1990-1993(<i>Stewart Home</i>)	17
Sobre la Huelga de Arte(<i>Bob Black</i>)	21
Artistas del mundo, abandonad la producción ahora (<i>Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum, & Poe</i>)	23
Algunas razones para decir sí a la huelga de arte (J.Seafree)	25
Okupación Global (<i>Karen Eliot</i>)	26
La Huelga de Arte - <i>Clemente Padin</i>	28
Arte en el borde - <i>Salome Plasencia</i>	29

NEOISMO

Neoismo, Plagiarismo y Praxis de Stewart Home	32
---	----

LUTHER BLISSETT

Luther Blissett en España (por la viuda de Luther Blissett)	42
¿Qué demonios es el Proyecto Luther Blissett?	46
Mondo Mitomare 1994-96	50
Cómo atacué a "Chi l'ha visto?"	58
La jugarreta: Cómo convertí un asalto corporativo al nombre múltiple en una magnífica burla a Mondadori	62
Satán y los pedófilos bailan tecno en internet	70
Las películas de Luther Blissett	75
¿Todos o nadie? Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos	76
Who the fuck is Luhter Blissett	78
Ray Johson un zapatista en Greenwich	79
Pánico en el ordenador	81
Es el momento de sabotear los medios de comunicación	82
Luther Blissett Mitología	84
El evangelio según Judas	95
¡A cada tiempo su arte! Solidaridad con Piero Cannata	97
EntarteteKunst (boletín en castellano)	98
Luther Francone	100

2000-2001: Huelga de arte Comité de artistas contra el Arte

Devolver la gestión del capital simbólico al dueño legítimo del deseo es una vieja aspiración de las vanguardias que retorna una y otra vez en nuevos movimientos y movilizaciones. Una vez enunciado un objeto la historia se apodera de él y lo consume, a pesar de los constantes y sucesivos esfuerzos por enterrarlo. Con este propósito, la superestructura económica que hoy genera la infraestructura estética y que le impide avanzar y liberarse ha sostenido un sistema de las artes tan aislado de la dialéctica real de la cultura que ha fiado a los medios de masas la generación de significado. El proceso cultural no ha sido tan frenético ni tan catártico como la experiencia estética moderna. Antes bien se diría que la percepción no espectacularizada de la obra de arte aparece bloqueada en el mismo punto en que se empieza a hablar de postvanguardia como de una época de concesiones y renunciadas, un retorno a los códigos mediatizados de transmisión simbólica que no suponen ni superan las propuestas entusiastas de las vanguardias.

La convocatoria de una huelga de arte para el tránsito de milenio resulta oportuna porque reclama una moratoria y proclama una ruptura. Ambas cosas van íntimamente trabadas en el proceso de cristalización de las ideas. Nuestro siglo ha sido atravesado por una radical disolución de los fundamentos de la obra artística, que ha tenido como vectores principales la aplicación liberadora y potenciadora de la tecnología a la producción estética, por un lado, y por otro la ambigua relación, llena de pasiones y tensiones, entre belleza y dinero. La muy sobada equiparación entre posesión y estatus que dispara el consumo banal y estandarizado, la canalización mercantil del componente irracional de las vanguardias a través del pop y la generación de una extraña especie de dinero de saldo con exenciones fiscales, son todas ellas consecuencias de esta relación. El respaldo tecnológico al discurso de la apropiación topó de inmediato con la servidumbre al sistema dinerístico, que encontró en la liberación cultural un ámbito de multiplicación inaudito mediante la generación arbitraria de necesidades no materiales. Quedan circuitos de resistencia fuera de los medios de influencia tan alejados de la dinámica real de la cultura como el sistema institucional de las artes.

Para construir una herramienta de liberación social, como se pretende desde ciertas posturas resistentes, el arte debe liberarse a sí mismo. En este fin de siglo, quienes se sienten herederos de sus contradicciones y paradojas, el artista, el crítico o fruidor deben meditar sobre lo que hizo posible el discurso de la vanguardias y sobre lo que lo hizo finalmente imposible. No se trata, o no debería tratarse, de un registro más en el anecdotario del excentricismo moderno, sino que debe comprenderse en su contexto sociocultural, exhibir sus implicaciones política e históricas. Tampoco debe definirse como acto de violencia contracultural, sino mostrarse como derivación racional de los propios contenidos de nuestra cultura. Hay que entender la continuidad de la ruptura antes de emprenderla.

Finalmente, creemos que hay que entender la huelga no como estrategia de resistencia pasiva, sino como moratoria activa. No hay que alentar actitudes reservistas, sino la participación activa de cada uno en la construcción de espacios de expresión en la vida cotidiana y en la búsqueda reflexiva de aperturas. No es el Arte, monumento en ruinas de nuestro pasado, el objeto de esta movilización.

Que el mundo esté tan lleno de mierda puede ser una buena razón para sumirnos en un estado de lobotomía creativa que a la larga sería revolucionario, pero no es esto lo que subyace a esta movilización desde el punto de vista de su oportunidad histórica. La crisis de la representación que empieza a minar ya el ámbito de lo político hace tiempo que afecta al intelectual/artista directamente en su quehacer. El pasivismo es inviable en la actual circunstancia: nadie necesita al artista comprometido, ni él está en disposición de salvar a nadie. Su insustancialidad es la del individuo frente a la cifra, física y no ideológica. Si quiere preservar espacios de existencia debe conquistar espacios de expresión y desplazar las mediaciones que lo convierten bufón y en anécdota. Dichos espacios se hallan no en el adoctrinamiento ni en la sumisión a las masas, sino en el aporte de materiales y en el tratamiento cualificado de los mismos en la construcción de una realidad social interactiva y difusa. De ahí el carácter difuso de un huelga que habría que concebir desde el principio como obra de arte colectiva.

LAS HUELGAS DE ARTE

Industrias Mikuerpo

Comunicación leída el 21 de abril de 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la U.C.M., dentro de las Jornadas de Historia de Arte Contemporáneo "1968-1998: 30 años de contracultura".

Al hablar de "Huelga de Arte" no estamos utilizando un concepto legítimo desde el punto de vista del uso codificado del lenguaje, sino que llevamos a cabo una reunión de conceptos que nombran instituciones en muchos casos ideológicamente enfrentadas. La Huelga de Arte, a pesar de los intentos sucesivos que aquí vamos a reseñar, de llevar a cabo una respuesta global al estado de cosas dominante, no es todavía de este mundo, no ha logrado aún condensarse en un gesto colectivo que perdure en la conciencia social como perduran las estatuas, y eso es todavía estar fuera. El concepto de Huelga nos trae a la mente la idea de insurrección popular, la irrupción de la acción colectiva en la historia, la denegación de la producción por parte de quienes se presentan en esta denegación como productores puros. El Arte se define históricamente como institución autónoma en el momento en que la burguesía entra en la historia, y se perfila como último reducto del individuo burgués, objetivación de su prevalencia y espacio para el puro disfrute emancipado de las necesidades materiales y de las contradicciones mundanas. La Huelga [como institución] ha sido tradicionalmente un arma de lucha obrera contra la explotación; el Arte [como institución] ha sido tradicionalmente una herramienta ideológica al servicio de la burguesía que expresa esa misma explotación. Pertenecientes a esferas del pensamiento absolutamente separadas, este "collage" conceptual crea una atmósfera semejante a la que podrían crear un paraguas y una bicicleta en una mesa de operaciones. Sin embargo, no es casual que ambas instituciones se consoliden en un mismo momento histórico, y sospechamos que su antagonismo es más profundo de lo que puede dar a entender su desencuentro en los discursos generados a partir de entonces.

Siempre que se refieren a realidades irreconciliables, los conceptos se desenvuelven en discursos que parecen irreductibles aunque correspondan a una misma potencialidad humana. Así, mientras el conflicto social sigue vigente, la Institución siempre se apuntala en cada una de sus manifestaciones. Mediante una clara distinción entre regiones incomunicadas de la actividad humana, se garantiza que la ruptura del proceso de reproducción material no afectará a los patrones culturales de reproducción social, y que la transgresión formal de las producciones artísticas modernas no tendrá consecuencias en las relaciones de producción material. Mediante la institucionalización de la forma de la

Huelga, como derecho reconocido en la defensa de los intereses de los trabajadores, se canaliza la insatisfacción de no vivir la propia vida ni siquiera a medias hacia ámbitos "negociables" dentro del marco estrictamente laboral, y desde las condiciones establecidas por las relaciones de producción vigentes. Por su lado, la institucionalización de un ámbito de experimentación puramente formal, autónomo respecto del mundo, corresponde a la canalización virtual de la ideología revolucionaria que determina a la conciencia burguesa en su formación y subyace a ella en la ideología de lo "moderno". La disputa antiacadémica se convierte en el paradigma de las luchas sociales, y la crítica en una instancia paternal a la que hay que burlar y desobedecer.

Es en su sentido institucional que la liberación de un mundo estético por un sector determinado de la población se convierte en abstracción genérica y se presenta como objeto de culto que quiere ser juzgado según su propia excelencia, y no en función de las condiciones materiales que le han dado existencia, ni de su relación con el mundo del que ha sido segregada. Pero "arte" y "huelga", fuera y antes de su sentido institucional, son los resultados de una actividad creadora y una denegación productiva que atienden a una concepción del mundo solidaria: la liberación del tiempo del trabajo (producción interesada) es la condición para el cultivo de un tiempo estético (producción desinteresada). Los sucesivos intentos de llevar a cabo huelgas de arte realizados desde los 70 continúan aquella tendencia que apunta a derribar las barreras que separan el arte de la existencia común y pretenden liberar la fuerza expresiva del colectivo, actitud que se hace explícita en el dadaísmo, en gente como los "artistas desertores" Grosz y Heartfield o Paul Scheerbarth, que en 1915 lleva hasta el final una huelga de hambre contra la guerra.

Gustav Metzger realiza en 1974 la primera convocatoria global de Huelga de Arte entre los años 1977-80 (3). Esta convocatoria se inscribe dentro de un proceso continental de descomposición de las luchas, de difusión de las clases y de aparición de movimientos diferenciales, centrados en cuestiones concretas, pero conserva aún la estructura de los viejos modelos de movilización. Se trata de una huelga de perfil netamente moderno, donde el artista proletarizado reacciona a la degradación de sus condiciones de vida, muy cercanas ya a la del obrero asalariado y en la mayoría de los casos mucho más precarias, toma conciencia de su condición de trabajador de la cultura y reproduce los modelos históricos de movilización llevados a cabo por los trabajadores. La convocatoria de Metzger se definía como maniobra revolucionaria que apuntaba en último término a destruir el Arte como institución (museo y/o galería) en aras de la liberación del productor, en este caso el artista, de la cadena artística de producción.

Se trataba de una aplicación demasiado tardía del modelo institucionalizado de lucha obrera a un marco de producción enteramente distinto, un intento de resolver las contradicciones que las nuevas condiciones de reproductibilidad tecnológica y la lógica de la mercancía imponían a la creación artística (4) a partir de esa misma lógica. Como señala Stewart Home: "aquellos cuyas identidades están basadas en 'su oposición' al mundo tal y como es, tienen un interés solapado en mantener su posición. Para cambiar el mundo, es necesario abandonar los rasgos de carácter que ayudan a sobrevivir en la sociedad capitalista." (5)

En tanto interrupción de la forma, la huelga de Metzger no podía definirse ni siquiera como una emergencia artística, a no ser que entendiésemos ésta como pura mimesis. En tanto interrupción de un proceso de producción material de obras, la huelga estaba condenada al fracaso, ya que el arte no satisface ninguna necesidad material inmediata. También pudo constatarse que no existe una conciencia de clase entre los artistas que les

pueda llevar a considerar siquiera una empresa colectiva de este carácter (la propuesta de Metzger no conquistó ninguna adhesión). El paradigma profesional del artista es la expresión climática del individualismo contemporáneo, con su comportamiento irreductible a cualquier escala de valores. Pero ante todo la ingenuidad del planteamiento sirvió al menos para constatar la distancia existente entre ambos discursos, y las contradicciones surgidas al ponerlos en contacto. Según diría después Karen Eliot, la actividad de Metzger "trataba de ubicarse en el modelo clásico de héroe/villano, lo cual pudo influir en sus dificultades para atraer apoyo a la huelga". (6)

Sobre estas contradicciones que han animado a los artistas de nuestro siglo a emprender las aventuras conceptuales más arriesgadas aún se injerta otra derivada de su acceso a la cultura de masas, donde el artista es ya menos un productor que una mercancía, se halla encadenado a la institución como la mercancía lo está al mercado, y no existiría probablemente fuera de este ordenamiento de las cosas, por cuanto es una figura que emerge del mismo. Así, la convocatoria de Huelga de Arte realizada por el grupo Praxis en 1986 para los años 1990-93, cuestionaba precisamente el rol que juega el artista en el mantenimiento de una estructura ideológica que genera, a su vez, ideología, y apuntaba a un número más amplio de cuestiones que la convocatoria de Metzger.

En primer lugar, el artista no sería el sujeto de esta huelga sino su objetivo preferente, definido en su función como una parte de la facción burguesa en la lucha de clases: "La actitud de los artistas ha sido la de distinguirse de alguna manera del resto de las actividades humanas. Esta actitud crea una justificación ideológica para las divisiones jerárquicas entre los seres humanos" (7). El artista como individuo, y con él el mito de la identidad, aparece negado en la utilización del nombre múltiple Karen Eliot, lanzado al mismo tiempo que la huelga como un "contexto/identidad" bajo el que podían actuar diversos activistas, y en cuyo programa aparecía negada esta identidad desde una perspectiva "postmoderna". En Neoismo, Plagiarismo y Praxis, apunta Stewart Home: "Llamar a alguien artista es negar a todo igual el don del sueño, de la imaginación; de este modo, el mito del genio se convierte en una justificación ideológica de la desigualdad, la represión y el hambre. Lo que el artista considera su identidad son un conjunto de actitudes prescritas; ideas preconcebidas que han encerrado a la humanidad durante toda su historia. Son las actitudes derivadas de estas identidades, tanto como los productos artísticos derivados de la cosificación lo que debemos rechazar" (8).

Además, cuando en línea con la empresa situacionista cuestiona el arte como actividad separada, ya no se trata de un gesto ceñido a sus connotaciones económicas, sino que se inscribe en una estrategia más amplia de orden cultural, o mejor, contracultural en un sentido propio (respecto de la cultura dominante). La Huelga de Arte de los noventa es, en sí misma, y como tal se reconoce, un enunciado estético de primer orden, al que no se le podría negar si se pretendiese, desde los criterios que las vanguardias han obligado a asumir al sistema de las artes, un carácter plenamente artístico. La Huelga de Arte de 1990-93 es un movimiento en la superestructura, la conciencia de la situación tratando de conmover la situación de la conciencia. "Mientras que, tradicionalmente, las huelgas se han visto como un medio de combatir la explotación económica, la Huelga de Arte tiene su principal interés en la cuestión de la dominación política y cultural". Si la propuesta de Metzger pretendía liberar el arte por medio de la huelga, la de Praxis buscará contribuir a la lucha del movimiento obrero por medio de los instrumentos del arte. "La importancia de la Huelga de Arte no radica en su viabilidad, sino en las posibilidades que despliega para intensificar la guerra de clases." (9) Si la primera atendía a la condición profesional del artista, para dar curso a la segunda era preciso un circuito de activistas culturales

excedente del circuito institucional de las artes y enfrentado a él no de modo simplemente ideológico, sino material.

Las redes de mail-art se convirtieron en el canal ideal para difundir el proyecto, y la conciencia generada en la interacción con estas redes en su medio preferente de reproducción. No obstante, al plantearse como acto de intervención estética, se asumía a la vez dicho ámbito de intervención como "separado", permitiendo que el gesto se disolviese en su propio reto y no obtuviese más resultados positivos que los que afectaban a la propia carrera de los artistas implicados en ella: "Al enmarcar mi actividad como una Huelga de Arte me hice más famoso que muchos de los que perseguían la publicidad y extendí la audiencia de mis libros." (10) Las repercusiones sociales de esta huelga, que sí fue secundada por un reducido grupo de artistas, llegando a consolidar Comités de Apoyo (CAHAs), fue en cambio nula, dejándose interpretar como una curiosidad más en la escena, y no alcanzando otro auditorio para su "propaganda proletaria" que el formado por los propios artistas y diletantes.

Acaso una de sus repercusiones más notables de esta huelga haya sido la convocatoria lanzada desde Madrid y Barcelona para los años 2000-2001 a cargo de Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin, inspirada directamente en la de 1990-93. En una carta personal de Stewart Home a los convocantes de esta huelga, deseaba que así como el múltiplo Luther Blissett había perfeccionado y evitado los errores del contexto-identidad Karen Eliot, esperaba que la convocatoria 2000-2001 hiciese lo propio con la de 1990-93. De esta forma la huelga negativa de los noventa se ligaba explícitamente a sus consecuencias como antes lo hiciese con sus precedentes, sugiriendo una interpretación dialéctica de las tres huelgas que es la que, desde una perspectiva exterior, me propongo aquí reseñar.

En una comunicación electrónica alguien definió a Luther Blissett como "no tantos y eso menos". Esta definición hermética hacía referencia a la leyenda circulante de que Luther son "muchos artistas". En efecto: el contexto-situación Luther Blissett, que en su origen se reclamó heredero del situacionismo para terminar desmarcándose de la ortodoxia situacionista, no se define ya como artista colectivo, ni siquiera negativamente, y busca su terreno de acción no tanto en el arte institucional como en los medios de comunicación de masas: la TV, la prensa (oficial y alternativa) o las redes electrónicas. Tampoco la convocatoria para el cambio de milenio ataca directamente a la institución artística, más que en la medida de su implicación y servidumbre a la "cadena de los espectáculos" (de ahí, tal vez, su definición como "huelga espectacular"). Del mismo modo que, en el terreno de la identidad, no se considera necesario insistir en una descomposición que se da ya realizada con el sistema espectacular, ni se reivindica la posición del artista ni se considera útil seguir atacándola en un momento en que "las propuestas artísticas más innovadoras cada vez tienen menos que ver con el circuito oficial de las artes y las más influyentes encuentran una potente aplicación en los dominios del espectáculo" (11). La idea que subyace a este planteamiento es la de que no tiene sentido seguir negando lo que ya está superado, a no ser que exista una pretensión última no declarada de seguir así sosteniendo lo que se niega.

Si la huelga de los noventa corresponde a la existencia de un circuito de creadores no profesionalizados que atentan contra la institución, la convocatoria para el cambio de milenio responde a la superación efectiva de la actividad creadora en las nuevas redes de comunicación y en el espectáculo publicitario. Con las nuevas tecnologías, el artista se ha convertido en el espectador de su propia obra, tal y como le aparece prescrita por la demanda mercantil. Por ello no se trata de una huelga de artistas, sino de "espectadores críticos conscientes", y no de un parón en la producción, sino ante todo en el consumo. "Si

al capitalismo en fase de construcción correspondieron las huelgas de producción como estrategias de lucha de clases, al capitalismo en fase de decadencia (post-capitalismo, sociedad de consumo) deberían corresponder más bien las huelgas de consumo” (12).

Siguiendo el mismo juego dialéctico, la denegación de la producción estética vendría superada por la activación crítica del espectador, al que no se le pide ya que participe en la producción del espectáculo (un nuevo modo de alienación propiciado en las sociedades mediáticas al exacerbar viejas utopías de la vanguardia), sino que haga el mínimo esfuerzo de retirar la mirada. Se sabe que ésta denegación reproductiva del espectador no va a producirse de modo espontáneo, por lo que los convocantes hablan de una huelga activa; a lo que se apunta en última instancia es a “generar discursos desde diferentes ámbitos: desde las artes, la política, la economía, la vida cotidiana...(13)

Por ello también la Huelga de Arte se plantea como una posibilidad sin definir, ni en cuanto a sus objetivos ni en cuanto a sus propios resultados. Su planteamiento horizontal, al modo de una silueta que había que manipular, copiar y pasar según el modelo iniciado por Ray Johnson para los circuitos de mail-art, hace que el proyecto se plantee de modo abierto y absolutamente accesible para cualquiera. “Ya no existen planos absolutos de realidad: a lo sumo se dan, y esto porque es el ‘problema’ lo que quiere globalizarse, movimientos aglutinantes, causas comunes, diferentes problemas personales dentro de un mismo marco político.” Si el concepto lanzado por Praxis se dejaba leer como una desviación “postmoderna” del sentido de los conceptos originales separados, la convocatoria del 2000-2001 debe entenderse como una disolución “transmoderna” de todas las antiguas distinciones. Ni la identidad fragmentada, ni el artista reducido a la servidumbre del sistema capitalista se oponen ya a los avances de la plena disolución de las fronteras en una “forma única” que reduce todas las diferencias. Y ya no es cuestión de fomentar esta disolución, sino de enfrentarla.

He eludido hacer aquí mención de iniciativas históricas puntuales en las que los artistas se expresaron mediante la huelga para enfrentar un problema concreto, tales como la Huelga de Arte de Nueva York contra la Guerra de Vietnam y contra el Racismo (1970) o el rechazo de los artistas polacos a exponer sus trabajos en galerías estatales durante la ley marcial (14). En estos casos limitados a períodos de tiempo bastante cortos se conseguía una participación notoria, sin que en cualquier caso se reclamase a través de ellas un replanteamiento global de la cultura, sino sólo una intervención contingente sobre ella. Me he ceñido en esta interpretación a tratar de componer un relato unificado de las tres convocatorias globales de Huelga de Arte lanzadas hasta la fecha como derivaciones de una misma idea en proceso. Los resultados o posibles nuevas emergencias a que pueda dar lugar es algo todavía no teorizable que habrá de definirse en la práctica de l@s activistas.

NOTAS

(3) En el catálogo *El arte en la sociedad / La sociedad en el arte* (ICA, Londres, 1974)

(4) Recuérdese las ideas de W. Benjamin al respecto en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

(5) "Las huelgas de arte", en *P.O.Box, # 27*, Barcelona, Merz Mail, 1997, traducción de Yolanda Pérez Herreras de *Neoismo, Plagiarismo y Praxis*, Edinburgh & San Francisco, AK Press, 1995.

(6) "Sobre la huelga de arte 1990-93. Karen Eliot entrevistada por Scott McLeod" (1989), *P.O.Box # 27*.

(7) (7). *Op. Cit.* Trad. De Yolanda Pérez Herreras, en "Derribar la cultura formal", *ANNA # 2*, Barcelona, Factoría Merz Mail, 2000-1.

(8) *Id.*

(9) *Op. Cit.*: "La Huelga de Arte 1990-93".

(10) "Stewart Home entrevistado por Fabio Zucchella", *Pulp Libri # 3*, Roma, sept-oct 1996, traducción del inglés de Industrias Mikuerpo recogida en *Amano # 6*.

Luther Blissett: "Por una huelga espectacular", en Amano, # 8, Madrid, Industrias Mikuerpo, 1997.

(10) (12) Id.

(11) (13) Id.

(12) (14) Folleto anónimo Art Strike, apdo. 9326, Barcelona 08080 / apdo. 36455, Madrid 28080.

Por una huelga espectacular

Luther Blissett

Un fantasma recorre el mundo occidental. Sólo algun@s elegid@s han escuchado sus cánticos, pues estos se han filtrado con virulencia entre las melodías con que las almas sensibles dejan discurrir una existencia desilusionada. Todavía este grito no se ha alzado sobre la homogénea percusión del espectáculo: nosotr@s esperamos ese momento para empezar a ser comprendid@s.

Son pocas y minoritarias todavía las publicaciones en las que la Huelga de Arte (Barcelona-Madrid, 2000-2001) habla con franqueza: la mayoría se han fingido desinformadas, si bien han comenzado a maniobrar ocultamente para que el peligroso enunciado no trascienda a la escena. Impávidas pero no impasibles. En realidad el enunciado se halla en la escena y huelen el peligro. L@s elegid@s, l@s que otean el futuro en busca de visiones para la Máquina no han querido explotar esta figura del espectáculo. Así, tras la ofensiva de Karen Eliot en Madrid a principios de año (ver Amano # 5), movimiento más bien de tanteo y de filtración vírica, los medios de difusión nacional respondían ignorando la convocatoria y desinfectando el terreno que podría legitimarla. El 13 de abril M. Vicent, intelectual que se ha inspirado alguna vez en este fanzine para redactar sus intuiciones, escribía en El País una columna titulada Destrucción que no es sino una intervención sobre el manifiesto de Karen Eliot, subvirtiendo la palabra "exclusión", de rancio sabor marxista, por la de "envidia", un fenómeno mucho más creíble para una ideología del éxito políticamente correcta, en forma de "virus altamente destructivo" que en su fase final convertiría a sus pacientes, artistas fracasados en su mayor parte, en camicaces "dispuestos a sacrificarlo todo, su prestigio, su fortuna, cualquier código y hasta la propia vida".

Todavía las publicaciones alternativas que han asumido la convocatoria tienen que enfrentarse a la incompreensión de bastantes, construida ella misma, tenemos que decirlo, a la medida del espectáculo y de sus mitos ya seculares. Uno de estos mitos, el más difícil de sacudirse, sería el de un elemento performativo en los motivos del espectáculo que los haría inaccesibles a la intervención. Así, en el debate abierto en la revista de mail-art P.O.Box, hemos visto cómo una convocatoria destinada a la construcción colectiva de un concepto de Huelga de Arte cuyos precedentes han tenido carácter de ensayo o tentativa, nunca de modelo o referencia, se ha transformado en una discusión acerca de un concepto que viniera dado, sin que podamos saber por quién ni de qué manera. A la vista de las críticas que se han ido reflejando de manera cumplida y honesta en dicha publicación, y aprovechando el espacio que me ofrece este fanzine, considero necesario realizar algunas precisiones acerca de este primer desenfoque.

Quienes hayan seguido la convocatoria desde su origen habrán percibido la ausencia de planteamientos definidos y cerrados con respecto a la misma. No es sólo que la propuesta nace con espontánea y transparente inmadurez. Ya no existen planos absolutos de realidad; a lo sumo se dan, y esto porque es el problema lo que quiere globalizarse, movimientos aglutinantes, causas comunes, diferentes problemas personales dentro de un mismo marco político. Dentro de este marco de problemas globales y soluciones

diversas que cumplen bien la función que disolver la globalización de las causas únicas, son cada vez más necesarios motivos de movilización capaces de aglutinar y prender discursos en torno a cuestiones que salpican a tod@s y que la ortodoxia revolucionaria ha desconsiderado en los movimientos del pasado.

Pensamos que la movilización por la Huelga de Arte reúne condiciones tales que producirían efectos espectaculares en la estructura del sistema capitalista (que en Occidente se monta principalmente sobre necesidades de segundo orden, principalmente productos culturales o ideológicos o transmitidos a través de estos mecanismos) con un mínimo costo social. Acaso nuestras necesidades estéticas tendrían que canalizarse hacia actividades que no tuviesen cabida en los espacios y circuitos que sustentan la estructura de las artes, tal y como esta aparece hoy definida dentro del sistema del mercado y de las legitimidades políticas. A cambio, todo un sistema sostenido gracias a la alienación espectacular, alienación que es económica e ideológica paralelamente y de una vez y que ha integrado gracias a sacralizados mecanismos de abstracción y de propiedad todas las rupturas formales, quedaría cuestionado en el peor de los casos (su seguimiento por un número reducido de marginales) y colapsaría si se diese un seguimiento notorio.

Hemos tenido ocasión de comprobar la inmediata simpatía que puede generar este concepto, o más bien este collage de conceptos procedentes de diferentes universos cada vez más implicados, entre much@s artistas comprometid@s y activistas (contra)culturales. Cabe interpretar según esta simpatía el hecho de que una convocatoria limitada, en principio, a Madrid y Barcelona, ha suscitado respuestas desde todas las partes del mundo. Aunque dicha simpatía se ve en muchos casos matizada tras una "consideración racional" de las circunstancias a que podría dar lugar, much@s de quienes se pronuncian contra ella manifiestan hacerlo a pesar de interesantes estímulos. Creemos que se trata de un concepto cargado y ya reconocible, una realidad mutante, como muchas manifestaciones artísticas, una criatura del espectáculo que amenaza llevárselo por delante. El espectáculo lleva inscrito siempre su final: el Espectáculo no existe. Cada espectáculo busca negar el momento aberrante de la eternidad. Es el Capital, como fuerza separada del control humano, quien se agazapa tras un encadenamiento uniforme de espectáculos que impiden retirar la mirada para comprender. Es el Capital quien admite esa metáfora como uno de sus Nombres Divinos. Y si el Capital siempre tuvo una lógica prevención hacia las huelgas, pondrá todos los recursos para eliminar los recursos que puedan cuestionar el mundo que ha construido de arriba a abajo, un mundo que se disolvería apenas retirásemos la mirada.

Se trataba en un principio de aprovechar el potencial evocador de ambos conceptos en interacción y su enorme capacidad para generar discursos desde diferentes ámbitos: desde el de las artes, de la política, de la economía, de la vida cotidiana... La enumeración de la multiplicidad de motivos que podrían condensarse en ella (P.O.Box, # 25) atendía a esta pluralidad de motivaciones implicables en su discusión. El concepto surgió desde los circuitos de mail-art (no para quedarse en ellos, desde luego) al modo de una silueta que había que manipular, copiar y pasar, una forma no espectacular de transmitir ideas, pero no poco efectiva a la hora de establecer una red internacional de activistas. La Huelga de Arte es un planteamiento horizontal, sin derechos de autoría para nadie. No es una situación construida, sino una escena para luchar y jugar a otros juegos. No hay nada que derribar: hay que construir la Huelga de Arte.

A la luz, sin embargo, de algunas críticas, podemos ya decir unas cuantas cosas todavía acerca de lo que la Huelga de Arte no es para much@s de nosotr@s:

La Huelga de Arte no es una huelga de silencio. A pesar de que la mayoría de las objeciones críticas se han orientado en esta línea creíamos esto explícito cuando hablábamos de un silencio activo, al igual que los trabajador@s en huelga no se quedan en casa, sino que acuden a la puerta de la fábrica, organizan piquetes y extienden la huelga a otros centros, la huelga de arte no es unas vacaciones de los sentidos (P.O.Box, # 24: Sobre la huelga de arte Barcelona 2000-2001, pero Karen Eliot lo hizo aún más explícito en un comunicado posterior (cf. Es tiempo de asesinos, P.O.Box, # 26):

...estamos hart@s de minutos de silencio..., clamor del espectáculo detenido antes del desencadenamiento de los sucesos, hart@s también del silencio construido a base de pensamiento único y abstracción mediática. Es cierto que un simple parón de actividades disidentes dentro de las artes no nos llevaría a ningún sitio, si este parón no fuese visible, si no fuese clamoroso y espectacular. Aunque podemos asumir el simple gesto, no tenemos pretensión alguna de quedarnos ahí. También es posible que no todos los marcos sean oportunos para esta acción. Hago referencia aquí al planteamiento de Clemente Padín respecto de cual pueda ser la situación en Latinoamérica, y la función liberadora-crítica que las artes puedan tener allí. Consideramos que el seguimiento de la huelga sería más eficaz en los países que organizan su economía en torno al consumo, allí donde se despliega cada vez con diseños más atroces el espectáculo del sufrimiento de otras partes del mundo.

La Huelga de Arte no es una Huelga de Artistas. Tal asunción únicamente aparecía implicada en la convocatoria de Metzger en los años 70 y aparece explícitamente negada en la Huelga de Karen Eliot de 1990-1993, pues tendería a reconocer al artista un estatus profesional separado que le negamos, no sólo porque escamotea el reconocimiento de la potencia creadora que anima a todo ser humano, sino porque las propuestas artísticas más innovadoras cada vez tienen menos que ver con el ejercicio profesional de las artes y las más influyentes encuentran una potente aplicación en los dominios del espectáculo (publicidad, televisión, industria de objetos culturales). Si frente a estos usos espectaculares de la energía y la creatividad humanas se ha definido un circuito de artistas disidentes, que han encontrado por ejemplo en el mail-art un interesante campo de aplicaciones, ello no ha venido a estorbar, y sí muchas veces a inspirar, la práctica de un apropiacionismo mediático de imágenes de utopía subvertida que constituyen la base actual del espectáculo. Querer definirse, en cuanto artistas, como representantes de lo colectivo, cuyo silencio asolaría ese valor, resulta una actitud ingenua a la vista de esta inmensa pantalla que impone su verdad según una sola medida, la que nos tiene en huelga de arte desde hace varios siglos a quienes no reflejamos en nuestras obras el prisma neoliberal. También de esta manera trasciende la Huelga de Arte cualquier principio de subjetividad o de autoría.

La Huelga de Arte no es una Huelga de producción. No cabe esperar que sean los productores de la industria del espectáculo ni sus patronos capitalistas los que mejor sintonicen con esta convocatoria. También aquí la inercia de una tradición de fracaso asumida acríticamente podría llevarnos lejos de la realidad que se vive, donde ninguna de nuestras elecciones puede relejar ya el todo. Si al capitalismo en fase de construcción correspondieron las huelgas de producción como estrategias de lucha de clases, al capitalismo en fase de decadencia (postcapitalismo, sociedad de consumo) deberían corresponder más bien las huelgas de consumo. Jorge Verstrynge plantea esta estrategia en el número 109 de la revista El Viejo Topo (El consumo como arma): "Si el consumo es la clave, entonces el arma clave es el consumo. Podemos aceptar del capitalismo el que sin beneficio prefiera no producir; pero él debe aceptar de nosotros que la toma en consideración de criterios exclusivamente de rentabilidad conduce a una situación no

óptima desde el punto de vista del Sistema, e incluso explosiva desde un punto de vista social." Así como nuestras propuestas estético-expresivas privilegian la percepción como momento constructivo de la experiencia en un mundo sobrecargado de imágenes, la huelga de arte no debe plantearse exclusivamente como una huelga de productores, ni como una huelga de participantes en los concursos mediáticos, sino como una huelga de espectadores críticos conscientes. (Esto Continuará).

El trabajo en "lo echado a perder"

Declaraciones de Luther Blissett sobre la Huelga de Arte 2000-2001

Mabel Quiñones: ¿Puedes anticiparnos en qué va a consistir la Huelga de Arte?

Luther Blissett: En absoluto. Sólo podría especular sobre algo que aún no ha sucedido. Cuando Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin lanzaron hace más de un año la convocatoria para Madrid y Barcelona estaban muy lejos de concebir esta iniciativa como algo definido, sabiamente diseñado por especialistas para producir un único tipo de eventos. Más bien se pretendía generar un marco de intervención, una oportunidad para extremar y poner en evidencia una serie de contradicciones, y ver qué resulta de ello. Si otras convocatorias tuvieron su representación formal antecedente en la recontextualización de elementos que propicia el collage, esta iniciativa se plantea como un contexto de intervención colectiva análogo a los que desde hace años invaden las redes de mail-art según el procedimiento de "añadir, copiar y pasar". No se trata de reproducir en todos el mismo esquema, sino de suscitar la misma inquietud. Semejante planteamiento se expresa hoy a través de muchas iniciativas interesantes, como los Encuentros Incongruentes o el propio proyecto Luther Blissett.

MQ: Pero existirá algún punto de partida, alguna descripción del marco vacío.

LB: Creo que el mero enunciado de una huelga de arte constituye una motivación suficiente para provocar un alud de reflexiones y de posibilidades. Nos hemos permitido sin embargo enunciar en un documento anterior [cf. Por una huelga espectacular] aquello que la huelga no debiera ser para nosotr@s. En aquel documento señalábamos tres puntos que no agotan las incertidumbres de las que partimos: decíamos que no es una huelga de silencio. Estamos hartos de minutos de silencio, de lazos de colores y de las doscientasmil firmas. No queremos que la huelga se convierta en un gesto reivindicativo-ritual, y desde el principio propusimos una huelga activa. Tenemos que enfrentarnos a la paradoja de la visibilidad en todo contexto espectacular enfocando el espectáculo y proyectando sobre él sus propios fantasmas. La huelga de arte del año 2000-1 debe ponerse de manifiesto dentro y fuera del cuadro, debe saber estar presente allí donde no se la espere, en forma de piquete o de farsa arrojadiza. Decíamos también que no es una huelga de artistas ni contra el arte, con mayúscula o con minúscula. Los artistas dejaron de interesarnos en el impreciso momento en que se convirtieron en mercancías de saldo ambulantes. Las vanguardias han convertido al artista, cuando no se ha refugiado en el mundo del diseño industrial, la publicidad o los guiones televisivos, en un replicante infeliz de gestos desesperados, y sólo su suicidio resulta relevante para una sociedad ávida de patetismo. Hoy se les soporta "casi sin asesinarlos" [extracto de un tema de "Los Ilegales": El apóstol de la lujuria], ya que en nuestro siglo no han logrado mantener su función más que atacándola, cuando no ejerciendo un amanerado sacerdocio de pasiones adolescentes. El mundo que vivimos está de vuelta. El anti-arte ya es cosa de ayer, así que adiós, artistas, adiós para siempre. Y es que, como señalábamos finalmente, no es tampoco una huelga de producción. Tal planteamiento seguiría anclado en el

reconocimiento de un ámbito de actividad separado que no se corresponde con la situación presente, en que la gestión del capital simbólico se ha hecho difusa y entrópica debido en parte a la dinámica de las redes de comunicación y en parte al despliegue de un mundo estetizado.

MQ: En lugar de eso, un boicot de consumo.

LB: Quizá para simplificar, y para distinguirla de un modo preciso de una táctica errónea como sería una “huelga a la japonesa”, en su momento la presentamos de esta forma, pero este planteamiento no me preocupa menos que el otro, en la medida en que parece suponer el mismo ámbito separado contemplado desde otra perspectiva. Creo que, en efecto, en el capitalismo tardío el boicot sobre el consumo resultaría más eficaz que los parones productivos, puesto que hoy se especula más en el mercado que en la industria o los talleres. Pero con las redes electrónicas, las prácticas do it yourself (fluxus, mail-art y un flujo cada vez más intenso de fanzines y producciones alternativas), los llamamientos a la participación desde los medios de comunicación de masas, es todo mucho más complejo: un nuevo género de producción se superpone al ordenamiento económico de los impulsos, lo niega y lo alimenta. Es difícil identificar hoy al consumidor en estado puro en un mundo donde la propia imagen resulta negociable y donde la tendencia decadente se desplaza ya de la voracidad consumista hacia el vértigo masoquista de ser consumidos.

Hace poco tiempo hemos asistido en España a un comportamiento masivo que plantea un buen precedente de cara a lo que queremos decir. Me refiero a la movilización de internautas ocurrida en septiembre contra las nuevas tarifas telefónicas aprobadas por el Ministerio de Fomento, que alcanzó una participación notable a pesar de las diversas manipulaciones de cifras que el propio uso de la red propicia. Evidentemente, aunque la conexión a internet sólo puede interpretarse como el consumo de un recurso en el orden económico, más aún en el caso del sistema monopolístico español, este modelo no agota la interacción con las redes. Una de las acciones consistió en una huelga de “páginas caídas”. Otra, en una acción coordinada que consiguió bloquear la humilde centralita de Telefónica, y algunos intentos de cambiar los contenidos de su web no pudieron llevarse a cabo. Con todo, esta movilización responde ya a un nuevo concepto, y ha hecho que los internautas adquieran una mayor conciencia de su poder. No pienso que esto vaya a cambiar mucho las cosas, pero invita a meditar sobre ello.

MQ: ¿Reside acaso en estas peculiaridades el sentido propio que diferencia a esta convocatoria de otras anteriores?

LB: ¿Quieres decir que si es un concepto original? Ante todo quiero subrayar que no necesita serlo. Ni siquiera la convocatoria de 1990-93 que lanzó Karen Eliot pretendía ser original, e insiste con frecuencia en la existencia de precedentes que podría perfectamente haber obviado. Nada surge sin una composición de lugar que lo haga posible. Esta huelga partió de un contexto local como oposición a la candidatura de Barcelona para la capitalidad de la cultura europea en el año 2000. En Madrid ya se sabía lo que eso significaba con la experiencia de 1992 y hoy podemos hablar de sus lamentables consecuencias. La cuestión es que cuando la candidatura de Barcelona fue retirada el concepto ya había prendido en otros lugares y por otras razones, y no fue poco el entusiasmo con que algunos lo asumieron. ¿Y quiénes somos nosotros para evitarlo? Aquella primera convocatoria no penetró en su día en el ámbito hispánico, y en consecuencia muchos activistas perdieron la ocasión de asumir esta experiencia, como muchas otras, lo que ha llevado a la cultura y la contracultura españolas a un

provincianismo que resulta chocante cuando uno contempla la enorme cantidad y variedad de hispanohablantes que existen en el mundo. Ahora bien: ¿cómo “traducir” esta experiencia, de forma que sea comprendida por quienes no la han vivido? ¿Presentándola como algo realizado y con unas consecuencias más o menos irrelevantes? En vez de eso teníamos que transmitir la vivencia del suceso, y eso nos forzó a buscar en los precedentes las líneas de apertura, las emergencias a las que se puede aspirar a partir de lo conocido. La situación es otra porque el momento es otro, pero además es otra porque tiene precedentes que determinan posiciones que tal vez no podríamos alcanzar si ellos, y porque estos precedentes siempre presentan al receptor sus aspectos inacabados.

MQ: ¿Se trata entonces de realizar ese inacabamiento?

LB: De ninguna manera. Se trata de ponerlo de manifiesto otra vez, de otra manera. No podemos aspirar a más, ni debemos forzarlo. Si creyésemos estar fundando el Nuevo Mundo se nos podría acusar de milenaristas.

MQ: ¿Y no existe un componente milenarista en vosotros? ¿A qué os referíais entonces, en otro lugar, cuando hablábais del “poder simbólico de la fecha”?

LB: A que resulta sencillo en ese caso poner todos los relojes en hora. Cuando el 3 de octubre los internautas españoles atacaron coordinadamente la centralita de Telefónica se sincronizaron con las señales horarias de Radio Nacional. Se trataba de producir una referencia que pueda ser accesible a todos, por más que ello suponga asumir la existencia de algo tan esclerotizado como la radio estatal, donde tú y yo no solemos vernos. En cuanto al componente milenarista, tampoco se trata tanto de negarlo como de asumirlo a partir de sus posibilidades. Se habla de milenarismo como de una alienación grave de la conducta racional o como una superstición. Este discurso que enfrenta el mito como algo ajeno la mayoría de las veces no descifra sus propios fantasmas, pero hemos de tener en cuenta su procedencia, eclesiástica y no ilustrada, para entender su alcance. Para Guy Debord “las esperanzas revolucionarias modernas no son secuelas irracionales de la pasión religiosa del milenarismo”, sino que “es el milenarismo, lucha de clase revolucionaria hablando por última vez el lenguaje de la religión, quien constituye ya una tendencia revolucionaria moderna, a la que todavía falta la conciencia de ser únicamente histórica” [La sociedad del espectáculo, tesis 138]. Por lo que a nosotr@s respecta, se trata de no perder esto último de vista para que podamos reconocer la revolución como nuestra propia operación. Si alguna vez pudimos ver en el arte el “sentido en proceso” que en la religión aparecía como dado, nuestro milenarismo estético se hace también a sí mismo, en vez de fiar a Dios el sostenimiento y desarrollo de la realización utópica.

Por supuesto, esto no supone sin más una aceptación del tiempo histórico y su medida. Podríamos contar según cualquier otro calendario y no habría tal evento, pero es Occidente el que boquea de modo alarmante, es ese sueño el que queremos perturbar. La huelga de arte se manifiesta así también como denuncia del Espectáculo del Milenio. Nos vemos obligados a actuar en medio de falsedades que se han vuelto inabarcables. Hay que denunciar esa fecha como detención sin la que no existe ruptura, y considerar la posibilidad de hacer algo con ella. Sobre todo porque tardará en volver a presentarse.

MQ: ¿No participa sin embargo esta huelga de una impresión general de que algo está cambiando deprisa en este fin de milenio?

LB: Somos escépticos acerca de la verdadera dimensión de estos cambios tan publicitados. Es evidente para nosotr@s que este siglo ha abierto muchas heridas y ha

acabado con muchas esperanzas, que participamos tod@s de la misma sensación melancólica de quien sorprende la muerte en medio de su obra inacabada, para la que ya no quedan energías. Alguien ha llamado a esto el síndrome del último hombre. Esta percepción puede llevarnos a considerar que cualquier transformación de las condiciones presentes debe ser bendecida, y que un cambio en la cifra comportará inmediatamente un cambio en la actitud. Esta fe inerte es la que no conduce a nada y la que expresa en cambio la estructura simbólica profunda del capitalismo. Nada cambiará si nosotr@s no lo cambiamos, de este o de otro modo, en el 2000 o en el 2004. Existe un programa universal para explotar espectacularmente esta esperanza y reconducir los eventos hacia equilibrios económicos cada vez más precarios. Cuando la sensación de claustrofobia y decadencia se cierne sobre los habitantes de este siglo oscuro, cuando un abismo sin fondo ni forma se abre unos pasos más allá, pretenderán convencernos de que un milenio despejado y con posibilidades ilimitadas de desarrollo se abre ante nuestros ojos.

En el I Ching o Libro del Cambio existe un hexagrama que me parece adecuado para meditar sobre nuestra condición presente. Se trata de Kû, el viento bajo la montaña, en la traducción de Richard Wilhelm El trabajo en "lo echado a perder". El ideograma chino representa una vasija rebosante de gusanos de la corrupción que escapan por sus bordes, y según las interpretaciones eruditas, su sentido es el de "lo echado a perder", aquello que un día nos alimentó y se nos ha vuelto venenoso debido a una situación de abandono o de inercia, lo que ha perdido las virtudes que le son propias a causa de no haber efectuado las transformaciones precisas de su composición o su actualización correcta. Su referencia sapiencial o aplicación práctica la constituye la necesidad de sanear aquello que se ha corrompido o desviado de su propósito originario. Esta circunstancia nos coloca en la situación en que "se hace ventajoso atravesar un gran río. Tres días antes de comenzar. Tres días después de comenzar." Hay aquí la evidencia de una transformación en perspectiva, y una línea de demarcación clara, aunque perturbada por el flujo violento de las grandes aguas Sin embargo, esa transformación requiere varias decisiones y supone muchos entrenamientos para que, por miedo o impericia, no acabemos siendo arrastrados por la corriente. Y es lo que me fascina de esta figura, que no habla tanto de lo echado a perder como del trabajo sobre ello. Son muchas las pretensiones del proyecto ilustrado que saltaron por los aires o se revelaron falsas con el tiempo, entre ellas la promesa oculta en el arte. Pero según la interpretación que extraigo del signo en su aplicación al momento presente (al fin y al cabo, el "I Ching" pretende ser una descripción de procesos, y no tiene el sentido adivinatorio que los occidentales le hemos atribuido en nuestro uso instrumental alienado), no es tanto "lo echado a perder" sino nuestra intervención sobre ello, el trabajo en lo echado a perder. No se trata simplemente de quedarse sin memoria y por tanto sin aspiraciones ciertas. Tres días antes y tres días después expresan una labor intensa de desciframiento de lo que hemos sido y una alerta sostenida para detectar los residuos activos de corrupción. La transformación no va a llevarse a cabo sin renuncias dolorosas, sin riesgo y sin intrigas. De hecho, puede no llevarse a cabo, ¿quién podría adivinarlo y no simplemente pretenderlo?

MQ: ¿Existen perspectivas de hacer esta huelga extensible a otros puntos de España o del mundo?

LB: Existen todas las perspectivas, si bien debemos tener en cuenta que el estado actual de la cuestión es el resultado de un diálogo entre Madrid y Barcelona. Son varios los artistas que han manifestado su adhesión a la huelga en estas dos ciudades, y se nos sigue pidiendo información desde publicaciones de otros puntos del estado. Como te señalaba se trata de una iniciativa local que, debido a su apertura, se ha ido cargando de

cuestiones más amplias. Aquel conividuo que hace más de un año quiso plantar cara con ella a una decisión municipal hoy ha perdido el control de su juego. Y el virus se sigue extendiendo. Tal y como se ha ido desarrollando la idea, hoy convendría ciertamente que se hicieran explícitos algunos apoyos fuera de estas dos ciudades, aunque ello suponga aceptar iniciativas, estrategias e interpretaciones diversas de la huelga, ya que no se trata de un gesto ceñido, según venimos manifestando, y así empezar a dibujar al menos un triángulo, por ejemplo con Euskadi, donde andan a vueltas con el Guggenheim, o en la zona de Valencia, donde ya algunas obras de arte se declararon en huelga.

SOBRE LA HUELGA DE ARTE 2000-2001

La convocatoria de una HUELGA DE ARTE a cargo de LUTHER BLISSETT & KAREN ELIOT & MONTY CANTSIN (Barcelona, Madrid, 2000-2001) tiene carácter de JUEGO GENERAL. Para participar en él, el jugador no necesita desearlo. Pues no implica una jugada azarosa ni una decisión objetiva del artista (nadie es artista, nadie es crítico ni público si no es todas esas cosas a la vez), sino una emergencia necesaria de la historia con minúscula. El rol de cada uno en el juego viene dado por su propia decisión, y tendrá que analizar los cuadros y tendencias que confluyen en ella.

No nos pasa inadvertido que el juego de la huelga se juega con los materiales del mundo consumista. Se accede a él tras un largo tránsito por el infierno de cada uno. Se ubica, por tanto, en la consumación de la esclerosis que sucede a un siglo sin historia. Tengamos la dignidad de afrontar el último embate de este tiempo oscuro no como un suicidio (habitáis, de todos esa muerte), sino como la representación que objetiva y disuelve el fantasma finimilenar de la decadencia.

Pero a la vez que tomamos conciencia de un sentido de continuidad cultural que hace a esta convocatoria distinta de tantas otras representaciones rituales del arte muerto, no olvidemos olvidar. El pliegue nos posee más que nosotros a él, y rescatar los viejos tópicos nada nos renueva. Nos hallamos, seguramente sin quererlo, en el lugar de la fractura. Olvidemos el pasado, por tanto, asimilando la historia.

Cuántas veces la memoria impide a las cosas ser: tantas como el miedo arrebató al ser de las cosas. Lo nuevo simplemente sucede: ¿os queréis apartar de lo que sucede? El juego general de la huelga recupera históricamente las movilizaciones de los noventa, pero se presenta como una circunstancia nueva con el valor añadido del presente y las estrategias de los nuevos movimientos sociales, sin sujeto y sin raíces. La huelga general no es una convocatoria de arriba a abajo, no quiere ser un frente de acción difundido radialmente, sino una maniobra difusa de quienes la toman por suya.

La violencia moderna no ser salvaje y primitiva si no desea despertar los fundamentos más primitivos del poder, sino sutil e inteligente. El accionismo estético es vírico y no bélico, se incuba en el cuerpo social durante años, despues se manifiesta corroyendo tejidos y canales y se transmite gracias a la promiscuidad de los medios. He aquí, diseñada por el contexto, la estrategia para la fundación de contextos de fuga. Se habla de sociedad de la información. Estimais la información como el único valor que puede suplantar al dinero. Y bien, somos información.

Aquí cobra aun otra dimensión la generalidad del juego, y es que no se circunscribe al ámbito restringido del arte-correo, ni siquiera del arte como parque reservado de especies civilizatorias en extinción. La huelga se manifiesta como hecho social y también

político que interroga a la realidad en todos sus circuitos de definición . Y es este interrogante el que ha de ser sostenido para que nadie lo vuelva a sumergir en el momento crítico de su emergencia histórica, desde luego no desde el silencio. Moratoria para reflexionar acerca del rol del artista, del poder político y de la crítica y acerca de las respuestas ético-estéticas que el arte da a la vida; moratoria para cuestionar toda la historia del arte, denunciar el poder de los mass-media y la espectacularización de la vida; moratoria como desobediencia cívica a los intereses que inhiben el intercambio entre culturas

La HUELGA DE ARTE como JUEGO GENERAL Y MORATORIA ARTISTICA, que no estética, ha sido contraída por Madrid, donde se llevaran a cabo diversas acciones en los próximos meses, así como en la red electrónica. Precisamos que se trata de la misma convocatoria realizada para Barcelona por LUTHER BLISSETT & KAREN ELIOT & MONTY CANTSIN, con la que comparte el diseño y la estrategia, manifestándose incluso también como rechazo diferido a la reciente capitalidad cultural de Madrid y sus consecuencias.

Luther Blissett & Karem Eliot & Monty Cantsin

SOBRE LA HUELGA DE ARTE

de Stewart Home

Mientras la huelga de arte no había sido concebida como un proyecto de mail art muchos grupos y también individuos que estaban ocupados en propagarla , tenían un vínculo con el EternalNetwork. Como tal, la huelga de arte plantea el problema de la oportunidad para los mailartistas e indica el camino para que el networking internacional pueda ser utilizado para propagar planteamientos sociales radicales.

El concepto

En 1990 la huelga de arte era entendida como un medio para un debate crítico alentado sobre el concepto del arte (1). Los participantes involucrados guardan sus herramientas de trabajo y cesan de trabajar, distribuir, vender, exponer o discutir de su trabajo cultural para un periodo de tres años que empieza el 1 de enero de 1990, pero serán tan pocos que la huelga tendrá pocas posibilidades de forzar el cierre de galerías u otras instituciones de arte. La huelga de arte demostrará de todos modos que la jerarquía impuesta socialmente sobre las artes puede ser desafiada agresivamente.

El arte se distingue en categorías como la música, la pintura, escritura, etc. la utilización corriente del término "arte" distingue subcategorías de estas disciplinas, las cuales difieren entre ellas en base a valores percibidos. Así la música de John Cage está considerada "arte" mientras que la de Madonna no lo está. Por eso, cuando utilizamos el término arte, invocamos una distinción entre diferentes músicas, pinturas, trabajos novelísticos, etc. en los cuales figuran los aspectos para que se encuentre mediante esta forma de catalogar lo que nos lleva hacia la jerarquía.

Dada la diversidad de objetos, textos y composiciones, de las que se dice que es arte, parece razonable llegar a la conclusión que no hay denominador común entre estos trabajos, que se puede utilizar como criterio para decidir que se debe o no se debe considerar arte.

Una de las propuestas de la huelga de arte es llamar la atención sobre el proceso a través del cual se legitiman los trabajos artísticos. Aquellos artistas y administradores que se sitúan en la posición privilegiada de decidir sobre lo que es y no es arte, constituyen una facción específica de la clase dirigente. Ellos promueven el arte como una forma superior de conocimiento y simultáneamente lo utilizan como un medio para mostrar la superioridad objetiva de sus propias formas de vivir, basada en lo que ellos han consignado por arte. El aprecio hacia las formas artísticas es utilizado generalmente como un signo de distinción, privilegio y gusto.

Los Precedentes

Hay innumerables maneras de las que yo pudiera hablar sobre la huelga de arte. Esto es un punto importante porque una de las propuestas de Los Años Sin Arte sería un descanso de los medios que legitiman las diversas categorías mentales y formas de comunicar, y todo aquello que está situado dentro de las mismas. Un resumen breve de aquellos proyectos que han sido etiquetados como huelga de arte serían los siguientes. La primera vez que encontré el uso del término "Huelga de Arte" fue en el ensayo de Alain Jouffroy "¿Que hacer acerca del arte?" (incluido en *Arte y Confrontación*, New York Graphic Society, 1968):

...la abolición del arte puede ocurrir en los tiempos actuales y el espacio de una situación pre-revolucionaria como la de mayo de 1968. Es esencial que la minoría defienda la necesidad de avanzar hacia la huelga de arte activa utilizando la maquinaria de la industria cultural hasta el punto de ponerla efectivamente en contradicción total consigo misma. La intención no es acabar con el rol de producción sino de cambiar la parte más aventurera de la producción "artística" en una producción de ideas, formas y técnicas revolucionarias".

El problema de esta proposición es que sin la finalización del rol de producción, los artistas vanguardistas simplemente cambiarían un rol privilegiado por otro. En lugar de suministrar entretenimiento para una audiencia privilegiada, los artistas tienen que transformarse a ellos mismos en una vanguardia suministrando ideas, formas y técnicas para las masas. Mientras un rol así puede ser atractivo para los artistas, no hace nada para modificar la dominación opresiva de una así llamada élite creativa sobre el resto de la sociedad.

La Huelga de Arte de Nueva York contra la Guerra, la Represión y el Racismo era una coalición de artistas, marchantes, oficiales de museos y otros miembros de la comunidad del arte. Entre otras cosas convocó al cierre de un día de galerías y museos el 22 de mayo de 1970, con continuidad opcional de dos semanas. Este día el Whitney y el Museo Judío y un grupo de galerías cerraron, mientras el MOMA y el Museo Guggenheim no cobraron entrada.

Mientras algunos de los planteamientos de la huelga de arte en Nueva York eran loables (como protesta contra la guerra del Vietnam) sus partidarios también la utilizaron como vehículo para consolidar la postura privilegiada que los artistas ocupan dentro de la sociedad contemporánea. Sin embargo los huelguistas de arte de Nueva York enseguida se fraccionaron en grupos disidentes y su movimiento murió antes de finales de 1970.

La próxima propuesta para una huelga de arte vino de Gustav Metzger. Escribiendo en el catálogo que acompañaba la exposición *Arte dentro de la Sociedad/Sociedad dentro del Arte* (ICA, Londres, 1974) él llama a los artistas comprometidos para apoyar una huelga de

arte de tres años que sería entre 1977 y 1980. La idea era atacar la forma en que el mundo del arte estaba organizado sin cuestionar el estatus del arte; no obstante Metzger era incapaz de encontrar apoyo para su plan, probablemente porque la mayoría de artistas carecen totalmente del sentido y el interés que les permita actuar solidariamente con otros.

En febrero de 1976 Gordan Dordevic envió una encuesta que circuló entre varios artistas yugoslavos, y ingleses parlantes, para ver si participarían en una huelga de arte internacional para protestar contra la represión y el hecho de que algunos artistas fueran enajenados de los frutos de sus trabajos. Dordevic recibió 40 respuestas, en las cuales la mayoría expresó sus dudas sobre la posibilidad de llevar a la práctica la huelga de arte internacional. Como eran tan pocos los artistas que expresaron su apoyo, Dordevic abandonó su plan de una huelga internacional de arte.

En Europa del este, donde el trabajo cultural es totalmente profesional, han habido algunas acciones de huelga de arte por parte de algunos artistas que han tenido éxito. Durante la ley marcial en Polonia los artistas rechazaron exponer sus trabajos en las galerías estatales, dejando a la élite gobernante sin cultura oficial. Más recientemente en Praga 500 actores, gerentes de teatro y directores escénicos estaban entre los que anunciaron una huelga semanal para protestar contra la violencia estatal. En lugar de ofrecer actuaciones, los actores propusieron inducir al público a discusiones sobre la situación (véase "Nueva Protesta en Praga como Consecuencia de la Muerte a Golpes, N. York Times, 19 de Noviembre 1989" . Que los artistas a veces estén preparados para utilizar su posición privilegiada para lo que muchos podrían ver como fines loables no les sitúa por encima de la crítica.

Networking la Huelga de Arte de 1990

La Huelga de Arte de 1990 fue anunciada públicamente en un folleto que publiqué en verano de 1985. Apareció más información en ediciones del magazine Smile y a continuación en una serie de textos, folletos y panfletos (2). La idea estaba impulsada por John Berndt en Baltimore y yo mismo desde Londres. Una de las primeras respuestas que tuvimos ante nuestra propaganda fue la recepción de un paquete "Abandona el Arte/Salva los Hambrientos" con pegatinas, insignias, globos, etc., de Tony Lowes de la base irlandesa. El virus de la Huelga de Arte se extendió cuando John, Tony y yo promovimos energicamente el concepto. Y así, a finales de 1988 la idea causó algo como un movimiento dentro del mail art y otros circuitos, pero todavía carecíamos de una forma organizada para llevar a cabo la huelga. En este punto Steve Pekins, Scott MacLeod, Aaron Noble y otros, decidieron formar un Comité de Acción de Huelga de Arte (CAHA) en San Francisco. Emocionado por la iniciativa de estos activistas, formé un (CAHA) en el Reino Unido con Mark Pawson y James Manno, otros se formaron pronto en Baltimore, Irlanda y América Latina.

En enero de 1989 el CAHA de California participó en la organización de una Movilización Semanal de Huelga de Arte en San Francisco. Los CAHA en el Reino Unido y la costa este de EEUU distribuyeron masivamente panfletos en instituciones de arte y locales artísticos en Londres y Baltimore. Esta táctica funcionó tan eficazmente en Baltimore que se creó incluso un comité anti-Huelga de Arte. La mayor y más reservada comunidad artística en Londres no fue fácilmente intimidada. Las acciones provocativas como tirar panfletos en fiestas para indicar el cierre de una galería provocaron serias discusiones.

El año continuo con enganche de carteles de propaganda hechos durante la Movilizacion Semanal de Huelga de Arte en San Francisco, en dos comunidades artisticas de Londres, y despues durante el V Festival Internacional de Plagiarismo en Glasgow. Hubo lecturas y debates en varias escuelas de arte e institutos tanto en el Reino Unido como en EE.UU. Toda esta actividad llamo la atencion de los media y los representantes de CAHA salieron ala luz en el Reino Unido e Irlanda. Tambien hubo una peculiar y breve huelga de arte en una cadena de television londinense. Los manifiestos escritos de la Huelga de Arte fueron diversos, con articulos y nuevos acontecimientos que aparecieron desde mazagines underground hasta el Village Voice de Nueva York.

No a un resumen teorico

Hasta que la Huelga de Arte no finalice, no se puede hacer un resumen de lo editado por sus participantes, el tiempo para hacerlo vendra despues de que haya tenido lugar (3). Aqui y ahora no es posible resolver las contradicciones de un grupo de "militantes" - muchos de ellos no se consideran a si mismos artistas - "manifestandose" contra el arte. En los tiempos que corren ahora la Huelga de Arte debe ser entendida simplemente como una tactica propagandistica, como un medio de aumentar la visibilidad e intensidad de la lucha de clases dentro de la esfera cultural.

1. Para documentacion extensiva sobre Huelga de Arte y Neoismo leer de Stewart Home The Art Strike Papers and Neoist Manifestos, Stirling, Scotland: AK Press, 1991
2. Los conceptos de arte y Huelga de Arte estan presentados en la edicion Art Strike Handbook, London: Sabotage Editions, 1990.
3. Stewart Home rompio sus tres años de silencio el 30 de enero de 1993, (cuando finalizo la Huelga de Arte) y ante una audiencia en el Victoria y Albert Museum leyo "Valorando la Huelga de Arte 1990-1993" La siguiente vez que aparecieron sus textos es cuando fueron reeditados en marzo de 1993 en LLOYD DUNN, n(38 , edicion de Yawn : " Durante el verano de 1989 el underground estaba lleno de propaganda sobre la Huelga de Arte. A finales del año la Huelga de Arte ya habia recibido cobertura de los principales medios de comunicacion, prensa, radio y television.

...Yo tambien hice un nombre para mi mismo, cuando empece la "huelga" a principios de 1990 represento un sacrificio mas grande para mi que cuando anuncie esta moratoria sobre la produccion cultural. Era este cambio en mis circunstancias que transformo lo que inicialmente era una propuesta ludica hacia algo semejante a un movimiento continuo. Pocos de los aproximadamente 50 individuos que eran muy activos en propagar la Huelga de Arte tomaron la propuesta muy en serio - yo estaba destinado a ver el proyecto hasta su clausura . y realmente hice huelga!. Ahora aparezco como el mayor impulsor de la Huelga de Arte. Esto oscurece el hecho que era necesario la colaboracion de muchos otros individuos para generar el inters y el debate alrededor de 1990 sobre la Huelga de Arte, lo cual no solamente dio validez a algunas de mis propias actividades, sino tambien rescata la propuesta de Gustav Metzger de 1974 del olvido, lo que hubiera sido su destino" (p.1851)

Este articulo corresponde al capitulo n. 20 del libro Eternal Network a mail art anthology editado por Chuck Welch * 108 Bluberry Hill Drive * Hanover NH 03755 * USA - University of Calgary press * 2500 University Drive N.W. * Calgary, Alberta * Canad! T2N 1N4

SOBRE LA HUELGA DE ARTE

Bob Black

Artpaper, vol 9, # 4, diciembre 1989, Minneapolis, USA

El arte abstrae la vida. Abstractar es eliminar. Cuando el primer artista pintó un uro sobre las paredes de su cueva, el primer crítico lo vio y dijo, "¡Eso es un uro!". Pero no era un uro, era una pintura. Desde entonces la crítica de arte ha ido en decadencia. El arte, como la ciencia, es una iluminación mediante eliminación. Los artistas quitan para mejorar. En este sentido, el minimalismo no es sólo otra escuela de arte, sino su esencia evolutiva, y todo arte moderno puede verse como un proceso de autodestrucción progresiva. Los artistas se destruyen con frecuencia a sí mismos, ocasionalmente se destruyen unos a otros, pero correspondió a un artista alemán relativamente poco conocido, Gustav Metzger, dar a este impulso artístico su articulación más sucinta cuando en 1959 anunció su teoría del "arte autodestructivo". No es sorprendente, por tanto, que Metzger anticipara la Huelga de Arte propuesta para los años 1990-93.

En 1 de enero de 1990 -si cumplen con las directivas del grupo PRAXIS- todos los artistas abandonarán sus herramientas durante tres años. No habrá inauguraciones, ni exposiciones, ni lecturas. Los "trabajadores culturales", a menos que sean esquirols, lo harán también. Galerías, museos y espacios "alternativos" cerrarán o serán reconvertidos para propósitos más prácticos. Según los promotores de la Huelga de Arte, todo el mundo se beneficiará de ello. Los artistas, escapando de su responsabilidad de creatividad especializada, no sólo tendrán un descanso sino además una oportunidad de tener una vida. Y las masas populares, ya no intimidadas por "matones con talento", tendrán la ocasión de asaltar el arte como aire fresco en los vanos.

Aunque se muestra en principio como supresión del arte, la Huelga de Arte es su realización en esencia -la última obra de arte, la culminación de su telos. En la Huelga de Arte, la abnegación artística alcanza su expresión final: el arte, habiendo llegado a no ser nada, llega a serlo todo. Si el arte es lo que los artistas no hacen, ¿qué no es arte ahora? La Huelga de Arte se convierte así en un ejercicio dentro del imperialismo. Después de todo, todos los demás han estado siempre en Huelga de Arte. Con la Huelga de Arte, se ofrece a los líderes la ocasión de ponerse al mismo nivel que sus seguidores, que no eran previamente conscientes de que tenían líderes, y de que no los necesitan.

La renuncia ostentosa es codicia en su forma más deformada e insidiosa. Mediante su ruidosa negación del arte, los huelguistas afirman la del arte y la suya propia, no distinta de los alcohólicos cuyos encuentros de Alcohólicos Anónimos sirven para testificar el poder de las drogas y su propio poder al renunciar colectivamente a ellas. Pero ahí termina la analogía. Los huelguistas comparan su huelga a la Huelga General de los sindicalistas y se apropian el encanto de esta táctica obsoleta. Pero una Huelga particular no es una Huelga General; y la Huelga de Arte, en la medida en que no incluye el rechazo del trabajo por los obreros asalariados (artistas que son generalmente empleados como freelancers o contratistas independientes), no es una huelga en absoluto.

¿Qué siguen siendo los artistas que renuncian? Artistas, por supuesto. La Huelga de Arte magnifica la importancia del artista hasta cuando abandona sus herramientas. Liberado de la obligación de crear, el artista ya no debe intentar informar o agitar ni siquiera entretener. Toda pretensión de ser útil a la gente debe ser abandonada. Pero esto no quiere decir que los artistas vayan a desaparecer en la multitud -si lo hicieran, nadie sabría que estuvieron en huelga. No, en lugar de llevar a cabo una producción al margen

de su negativa a producir, deben llamar la atención acerca de lo que ellos no hacen, aunque sus credenciales de inactividad sean precisamente su arte previo. Esto es lo que hace elitista al rechazo del arte. La Huelga de Arte es una noción vanguardista: sólo los artistas pueden negar el arte, y solo los artistas pueden congratularse de estar en el camino de una explosión de creatividad popular.

Realmente, la razón de que la gente no cree arte no es que estén intimidados por “matones con talento”, sino que su poder creativo ha sido suprimido de tal forma -sobre todo por el trabajo- que dedican sus horas de ocio al consumo en vez de la creación. La escuela, el trabajo, la familia, la religión, el derechismo y el izquierdismo - frustran la creatividad. El tipo de “arte” creado por los promotores de la Huelga de Arte, sus diversas predicciones y pronunciamientos, es mucho más opaco para los proletarios que el arte representacional de los tiempos pre-modernos, y no menos que el arte moderno, que está demasiado lejos de la experiencia cotidiana de cualquiera para ser intimidados por él, a no ser por su reputación, que por supuesto crecerá durante los Años Sin Arte.

Los teóricos de la Huelga de Arte son ambiguos respecto del alcance de la huelga. Si esto representa el rechazo de la “creatividad” por los especialistas, es sólo para los artistas. Pero si la Huelga de Arte pretende cerrar museos, librerías y galerías, debería incluir a los trabajadores para quienes sería entonces una huelga real, los empleados del aparato cultural incapaces de rechazar su creatividad en primer lugar porque nadie les ha llamado a ello. El conserje limpiará lo mismo el museo que una planta de energía nuclear, especialmente desde que los intelectuales activistas pretenden hacerle abandonar su puesto allí donde pueden. Tales trabajadores saben ya de primera mano que los artistas necesitan bufonadas estrafalarias para comprender - trabajar para la industria cultural es todavía trabajar. Sólo para el artista la Huelga de Arte es una obra de arte. Los otros que se verían envueltos en ella no serían sino la pintura que los artistas en huelga aplican sobre sus lienzos, absorbidos por una obra de arte performática. La vida humana y el sustento como materia prima del arte... ¡Qué artista no ha sentido moverse algo en lo más profundo de sus tripas al escuchar el llanto de Nerón: que un artista muere en mí!

Como los Años Sin Ingresos no contienen ninguna llamada al proletariado industrial del arte o sus burocracias, estos permanecerán en su trabajo. El impacto de la huelga será muy desigual. Los curators y librereros estarán contentos de librarse de la parte más dura de su tarea - guardar fondos de nuevas obras de arte y tratar de adivinar cuales pasarán la prueba del tiempo. El arte se ha estado acumulando desde antes de la Edad de Bronce; tres años no serán suficientes para revalorizar, reordenar y redistribuir el inventario existente. Por añadidura, las presiones presupuestarias pueden aliviarse. La música, basada toda ella ya en los “éxitos clásicos”, vivirá también del pasado. En lugar de música viva volvería el disco. La mayoría de la gente ve la televisión, no la hace. Ahora todo el mundo la hará. ¿Van a ir los artistas a la huelga para que les pidamos que vuelvan al cabo de tres años? Si ya poseían antes un lugar de privilegio, ¿hasta dónde se elevará su plaza en 1993? La inspiración real para la Huelga de Arte no es, como se pretende, la huelga general del proletariado, sino algo ya representado en una obra de arte - la huelga general de capitalistas en Atlas Shrugged de Ayn Rand..

Pero los artistas no tendrán que esperar tres años para sacar provecho de la Huelga de Arte. Los beneficios serán inmediatos y se incrementarán como un interés complejo. La Huelga de Arte actúa ingeniosamente sobre la oferta, no sobre la demanda. El arte existente verá su valor apreciado puesto que nada nuevo llegará al mercado para competir con él. Por añadidura, estará la sobretasa conferida por la mística de la

extinción; en consecuencia, el arte reciente elevará su precio al nivel del último en su especie. De hecho, no se presentará como el último sino como la culminación, ya que la ideología del progreso influye de tal forma en la mente occidental que regularmente confunde lo último con la forma final de un supuesto proceso evolutivo. Los últimos serán los primeros, o por lo menos serán valorados de esta forma. No es extraño que sean algunos de los artistas contemporáneos de menos éxito comercial lo que lideran la Huelga de Arte, ni que otros les sigan. Ellos no proponen destruir las obras exactamente (aunque si se hiciese esto selectivamente tendría aproximadamente el mismo efecto que una Huelga de Arte). Los Años Sin Arte no incluyen nada de esto, aunque todos se uniesen a la huelga. En lugar de ello, la Huelga de Arte creará un cartel - su inspiración no es el IWW o la CNT, sino la OPEC.

La Huelga de Arte no debe nada al movimiento obrero, a pesar de su pose proletaria, sino el hurto de lo que puede esperarse que los artistas roben: su imaginario. Esto incapacita a los artistas para invertir de importancia su agotamiento. La negación del arte certifica sólo a los artistas como intérpretes expertos de lo que nadie más que ellos hace. El arte de la negación, por su parte, actúa contra lo que todo el mundo hace pero nadie ha creado, contra el trabajo y la sumisión al estado. El arte de la negación es el arte de vivir, que empieza con la huelga general que nunca termina.

ARTISTAS DEL MUNDO, ABANDONAD LA PRODUCCION AHORA

Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum, & Poe

Uno de los aspectos más nocivos del microespectáculo estético es la manera en que se permite al "artista" tener "creaciones propias" mediante la utilización de derechos de propiedad intelectual. Todos están como nosotros informados de que los derechos de propiedad intelectual se emplean para proteger los "intereses" financieros del artista. Así, la infracción de los derechos de propiedad intelectual se castigan con penas terribles que van desde multas al encarcelamiento.

Pero como muchas personas de nuestro barrio piensan, en primer lugar el arte y el dinero nunca deben ir entrelazados.

El "nombre" tras un producto cultural presenta otra perversión llena de vigor -- que quizá sea la que pulveriza en mayor medida nuestra demanda de una sociedad "sin dios ni amo". Este odioso crimen ocurre cuando el "nombre" del creador llega a ser una imagen -- para ser venerada, adorada o despreciada, para referirse a ella como si este "nombre" fuera otra cosa que una taquigrafía conveniente para un particular tiempo/arte/espacio por una cierta persona que, de ninguna manera, merece ser venerada o incluso reconocida públicamente.

Estos crímenes contra la humanidad serían olvidados al instante si los artistas cesasen en su intento de alcahuetear "artefactos culturales" al público con el pretexto de proporcionarnos un "servicio cívico." Se argumentará sin duda que muchos artistas deben "producir" para sobrevivir. De todas formas, si pueden crear "arte" seguramente pueden idear otros medios para sobrevivir, quizás mediante subsidios de desempleo, el trabajo diario o algún comercio útil que, con un esfuerzo convenido, tendrá una influencia positiva en su arte. Numerosos *grandes* artistas -- tomemos a Charles Ives, WC Williams, Wallace Stevens, por ejemplo -- renunciaron a hacer dinero de sus productos culturales mientras practicaban con éxito otros negocios que, en los tres casos, eran muchas veces más "provechosos" que sus magras ganancias artísticas. Estos tres hombres hablaron

positivamente de los beneficios aportados a su arte mediante la aplicación de cosas aprendidas "en el trabajo"; de ahí se sigue la conclusión lógica de que el arte -- si uno no puede gastar todo su tiempo comprometiéndose en él -- llega a ser una evasión placentera del deber, un solaz en medio de la agonía cotidiana, una alegría después del penoso trabajo, una manera de integrar la mierda del día con el oro de la tarde en unas horas de creatividad no adulterada. Se darían muchos beneficios sociales si los artistas dejaran de "producir arte" durante todo el día; a saber, la reducción de productos culturales en el mercado que empieza a ser tan necesaria en este período de saturación cultural. Ha llegado a ser un tópico hablar de cómo nosotros en el Oeste y de modo creciente en el Este estamos "bombardeados de información". Podemos

empezar a cortar esta sobrecarga sensorial erradicando la 'espectacularización del arte' tal y como esta se lleva a cabo en anuncios, "mercados" culturales (es decir, los lugares donde se venden productos artísticos), carteles, websites, y cualquier otro canal y medio que integre -- en magnitudes variables -- las polaridades de arte y dinero.

Pero, lo que es más importante, podemos dejar de gastar nuestro dinero en estos "productos culturales." Muchos artistas aceptan dinero en efectivo por sus productos con el pretexto de "darlos a conocer". De cualquier modo, se ve fácilmente que la raíz de esta falsedad es meramente los intereses egoístas personales de los artistas: su deseo vivir un confort material, su avidez por el "margen de beneficios" tales como admiradores y entrevistas, y finalmente su deseo de vivir en las mentes de demás como un icono para ser admirado, seguido y venerado.

Encontramos particularmente egoísta esta forma perversa de megalomanía que debilita tanto al arte como a la sociedad. Muchos artistas argumentarán además que el único medio por el que ellos pueden ganar un público para su trabajo es "traicionar" al "establishment".

Para "difundir" lo que ellos consideran que es necesario para la humanidad (es decir sus productos culturales, que ellos nos hacen neciamente creer que proporcionan discernimiento, belleza y sabiduría a los observadores) deben estar en la posición de llamar la atención y por eso necesitan apoyo financiero para "difundir" su sabiduría/belleza/conceptos por el mundo.

Pero la pregunta permanece: ¿necesita realmente la humanidad la "belleza" y el "discernimiento" que dicen poseer los artistas? ¿O necesita en cambio un arte que ertenezca al interés público?

Demandamos del artista que deje de producir y propagar productos culturales a menos que sean (1) solicitados por el público y (2) creados con las intenciones de compartir libremente con el público y otros artistas sin restricciones de derechos de propiedad intelectual. No hay demandas con respecto a volumen, forma, o medio; de cualquier modo, pedimos a los artistas que todo arte que sea solamente representativo de la personalidad del artista sea privado de la exhibición pública. Nunca quisimos - ni queremos - ver aquello que no hemos pedido.

Los artistas pueden pensar que están por encima de nosotros en estas materias, pero ciertamente no es así. De nuevo, pedimos a los artistas que no soliciten ni utilicen derechos de propiedad intelectual de ningún tipo. Los derechos de propiedad intelectual son para las invenciones tecnológicas, que quizás sean útiles. Pero no para arte, que es ciertamente bello. . . El lugar donde comenzar el cese de la producción

cultural es dentro de nosotros mismos, y hacia el exterior tratar de convencer a los "artistas" para que abandonen sus materiales. El momento, como ya se supone, es ahora. Esta, amigos, será nada menos que la revolución dialéctica consumada. . .

Von Beetfarmer, DeBoring, Vanaygum, & Poe
Long Island City, Queens, NY
22 de septiembre de 1998

ALGUNAS RAZONES PARA DECIR SÍ A LA HUELGA DE ARTE

J.Seafree

Cuando hace casi tres años recibí el número 8 de "P.O.BOX" (abril 1995) y encontré en su portada la expresión HUELGA DE ARTE bajo el dibujo de dos manos sosteniendo un pincel roto, con referencia Barcelona 2001, pensé que era la oportunidad para corregir los errores acaecidos alrededor del fenómeno cultural en Madrid durante el épico año de 1992. Entonces, la fecha anterior quedaba reciente y los recuerdos, sensaciones, resultados y consecuencias de aquella maldita capitalidad cultural estaban aún vivos. Al hablar de "corregir" lo hago desde una perspectiva decididamente marginal y/o alternativa. Puesto que el empeño a menudo se detiene y la acción acaba dando paso a la teorización. Puesto que cambiar, intentar cambiar, alzar la voz, la protesta, la denuncia, servirán como instrumentos y fines de la acción crítica, de la lucha, pero el eco será indudablemente ínfimo. Perdón, pues, por mi falta de esperanza; pero a pesar de ello no puedo callar las ideas que en relación a este tema rascan mi estómago.

Como respuesta a la posible capitalidad cultural de Barcelona en el 2001, y/o como algo más, la invitación a la HUELGA DE ARTE en tal año y en el precedente pudiera parecer una ocasión más, vulgar como tantas, de hacer algo sonado con la excusa del cambio de siglo y milenio. Por otra parte, situar la raíz de la propuesta en el eje Barcelona.Madrid parece algo común y al mismo tiempo lleno de dificultad, dado el carácter cosmopolita de ambas urbes y, en consecuencia, el reconocido hermetismo en el ámbito artístico, creativo y editorial para la difusión de ideas, nombres, tendencias, espacios y colectivos nuevos, en los círculos comerciales, en el mercado cultural convencional.

No cabe duda que, como afirma Clemente Padín, el arte es un medio de lucha ideológica contra el sistema. Además parte de razón tienen Luther Blissett, Karen Eliot y Monty Catsin al establecer los motivos de la HUELGA DE ARTE distantes de las huelgas en el mundo laboral. Ahora bien, ¿qué arriesgamos nosotros, los artistas independientes, los luchadores, los marginales, los poetas y los críticos apasionados sin ánimo de lucro, los editores y los creadores alternativos, si elegimos decir no la "llamamiento a la desobediencia activa", o por el contrario, si nos sumamos a tal invitación? ¿Va a echar de menos "el sistema" nuestro intento de meter el dedo en el ojo si estamos desocupados con la HUELGA DE ARTE"? ¿va a agradecer, en cambio, nuestro descanso? Aunque no pocas veces reflexioné sobre el valor transgresor de la obra de arte, sobre la necesidad de cambio también a partir del quehacer artístico, reconozco que la incidencia de todo nuestro trabajo es minúscula al lado de los gigantescos pasos del mercado, de la cultura protegida por los estamentos poderosos, al lado del dios-dinero, en fin, de la autoridad encubierta.

En todas la huelgas quien más arriesga es siempre quien las hace: mineros o pintores, maestros o mail-artistas, empleados de banca o artesanos, galeristas o poetas, bomberos o editores. Frecuentemente, quien las secunda es quien en cierta medida vive bajo unas

circunstancias menos cómodas, puesto que no goza de autoridad, de capacidad de decisión en una empresa, en una fábrica, en un colectivo, etc. Que el público -es decir, todos - deje de asistir a actos culturales y a exposiciones, que los artistas no creen durante un período determinado, equivaldría, de manera pronunciada e intensa, al hecho de no acudir al puesto de trabajo por un llamamiento sindical: quien acude a pesar de la huelga, aunque esté protestando diariamente, no conseguirá nada, incluso si sus protestas son las de una amplia representación no organizada. Sin embargo, aunque la huelga no sirva para sentar de nuevo a la mesa a las partes, esto es, que resulte un fracaso (lo que parece siempre sucede desde el punto de vista de la autoridad), a pesar de los descuentos salariales, a pesar de estar señalado, a pesar de la no solidaridad transmitida, quien hace la huelga se siente firme en sus principios. Pensemos, por tanto, en el arte, en el proceso creativo, como en una actividad más, como en un trabajo cualquiera. Curiosamente, estamos hablando de artistas que en su mayoría no reciben remuneración por su quehacer, no tienen éxito comercial con sus cuadros, con sus obras, y para quienes la satisfacción viene dada por el propio desarrollo de las pasiones, por el encanto cotidiano de la lucha y la reflexión. Decir sí a la HUELGA DE ARTE es estar arriesgando todo esto: pasión, lucha, compartir: Es bastante.

Tal vez, el tiempo venga de nuevo a remover distancias entre la teoría y la acción, entre las ideas y las decisiones, pero hoy por hoy, si al hablar de HUELGA DE ARTE tuviéramos que votar en una urna, mi papeleta llevaría el SÍ. A pesar de los inconvenientes nombrados en el segundo párrafo, reconociendo el riesgo del silencio y comprendiendo que tras el período determinado para la misma quienes más habrán perdido seamos nosotros mismos. Porque, podiéndonos en la más decepcionante de las circunstancias --sintiendo que nuestra lucha artística no tiene horizonte -- ese tiempo alejado de los avatares culturales, de las excepcionales veleidades artísticas, puede devenir en un revulsivo para otro tipo de acción, motivada también desde las convicciones políticas y sociales, más allá del terreno estrictamente creativo. Acaso tuviera razón el poeta (Carlos Edmundo de Ory?) cuando afirmaba que lo era porque no se atrevía a ser terrorista.

J. Seafree (Madrid, 24 de febrero de 1998) (poeta, crítico de arte y editor independiente)

OKUPACIÓN GLOBAL

Karen Eliot

El 1 de enero del año 2000, numerosos artistas e intelectuales cesarán su actividad dentro de los marcos institucionales hasta el día 31 de diciembre del año 2001. Será su modo de responder positivamente a una convocatoria de Huelga de Arte que no les afectará sólo a ellos, pues tampoco su actividad se disuelve, no debería hacerlo, en los inocentes receptáculos previstos para la misma. Ni estética ni políticamente podrá el artista eludir la confrontación con un concepto de Huelga que informará a las masas: porque el ensanchamiento del dominio de las artes y su evolución histórica contemplan y sugieren esta posibilidad como culminación de un desarrollo codificado en los libros de texto; y porque como sensor del ahora el artista no podrá cerrar los ojos a la movilización popular que amplía poco a poco sus frentes, cuestionando ya radicalmente el mito de la democracia representativa. Ni política ni estéticamente deberán los consumidores de cultura eludir la construcción de un concepto de Huelga que abolirá el consumo pasivo: porque todo documento de cultura es ahora un documento de cinismo sobrepuesto a la barbarie; y porque sacudir los yugos que define y legitima la Cultura requiere el esfuerzo (un esfuerzo que antaño se exigió como un derecho) de la participación.

El fracaso del proyecto postmoderno en el paradigma del Nuevo Orden pone históricamente de manifiesto cuál es la asignatura pendiente de la cultura occidental. La conversión de toda realidad en simulacro, fruto de la sana abolición de todo centro jerárquico de sentido, marcha a favor del discurso de la representación en que se funda el capital: en la democracia occidental todo súbdito posee una fracción de poder político, pero siguen existiendo especialistas que interpretan y ejecutan los deseos de la gente; en el arte de postvanguardia todo consumidor es una pieza fundamental en la experiencia estética, pero siguen existiendo especialistas que interpretan y formulan las imágenes de un pueblo; en la sociedad capitalista conviven diversas formulaciones de la realidad, pero todas se dejan traducir a dinero, objeto cuya especialización reside en representar todos los demás objetos. Pero ni la representación ha disuelto el dolor y la exclusión que habita en los cuerpos mediante el exorcismo mediático, convirtiéndose de este modo en simulacro de sí misma, ni la eliminación de todo centro de sentido se ha encaminado a otra liberación que la de un sentido abstracto y un espíritu numerizado. Moloch hereda todo el afán que los hombres habrían puesto en la religión o en sus líderes, el terreno queda aplanado, el acabamiento de la realidad convive con su imperfección pues dentro del marasmo contenido todo movimiento se transforma en tendencia..

Durante más de una década las explosiones de rebelión juvenil se dejaban descifrar con media sonrisa como el flujo infantil de una expresividad sin rumbo, un efecto más de la Generación X. Estos movimientos no han dejado de reforzarse, sin embargo, a pesar de la diseminación de sus focos y de la abrumadora exclusión mediática. Nuestra confianza en ellos se funda en el retorno de un fracaso, en la construcción paciente y continuada de principios difusos de autoorganización que han terminado cuajando en una verdadera cultura de la acción, menos preocupada en elaborar normas y programas que en sostener espacios, canales y lenguajes propios y autogestionarios. Este movimiento juvenil de carácter popular que los medios descubren ahora y del que tantas organizaciones pretenden extraer rentabilidad política es el primero en tener constancia de que la lucha social requiere un espacio y un concepto del tiempo propios, de que los conceptos difundidos por el poder se construyen contra la liberación del cuerpo social, al que hay que contener dentro del orden económico. Es también el primero en saber que los conceptos que difunde el mercado son puramente autorreferenciales y no enriquecen su experiencia. Es, por cierto, el primero que no se deja representar por ningún grupo parlamentario ni ningún medio de comunicación. La okupación de espacios y la apropiación de los medios son condiciones sin las que ningún proyecto de liberación puede cuajar desde las circunstancias actuales. Fundamental ha sido el sostenimiento de espacios autoorganizativos donde mantener relaciones interpersonales liberadas de la dinámica abstracta del capital y la rentabilidad política, espacios para el disfrute autónomo y para el debate, así como la elaboración continuada y a veces replicante de pequeñas publicaciones no legitimadas por el sistema, espacios también para el disfrute y el debate autónomo. Claramente la revolución que preconizan no es sintáctica ni semántica, afecta menos a la forma y al contenido que a las condiciones pragmáticas de la comunicación. La elaboración de contextos y la construcción de situaciones ha encontrado en la casa okupada la miniatura encantada que aspira a encantar el mundo. Si ésta ha sido la clave para que movimientos como el de insumisión se sobrepusieran a su condición utópica para establecerse en la realidad como el fermento de futuras desobediencias, las sucesivas conquistas populares pasan por el mantenimiento de esta actitud.

Desde este estado de cosas, realizamos un llamamiento a la desobediencia activa de todos los trabajadores del arte y la cultura, negándose a producir materiales susceptibles de explotación comercial o apropiación política en los dos años referidos, pero realizamos fundamentalmente un llamamiento a los consumidores-perceptores de arte y cultura para

que cancelen en dicho periodo su asistencia a programas culturales, exposiciones y espectáculos, así como la adquisición de periódicos, libros, discos y otras mercancías culturales destinadas al consumo privado, y la matriculación en ofertas educativas de carácter 'culturalista'. Al margen de esta cancelación absoluta de las vías de penetración de la cultura institucional, se desarrollará un proceso constructivo de cultura participativa dentro de los espacios liberados, se promoverán modelos autogestionarios de producción y fruición estética irrecuperables para el mercado, se legitimarán celebraciones paródicas de actos institucionales, se redescubrirá el cuerpo como fuente de goce cotidiano...

LUTHER BLISSETT & KAREN ELIOT & MONTY CANTSIN.

La huelga del arte

Por Clemente Padín (Montevideo, Uruguay)

Uno de los caminos que los artistas han elegido para enfrentar al sistema ha sido el de negarse a continuar alimentándolo con su trabajo y con su obra. Sus fundamentos nacen en una línea de acción que se inicia con los dadistas y continúa con la obra de algunos artistas geniales como Duchamp (que elige el camino de llamar arte a lo que se negaba como tal) y, sobre todo, a las tendencias radicales del Letrismo, movimiento artístico francés de los 40s. que pone el énfasis en la obra "total" valiéndose del lenguaje verbal que no sólo expresa ideas merced a la semántica del verbo sino que, también, lo diseña en razón de la visualidad de sus componentes mínimos, las letras.

También pasa por el Colegio de Parafísica y la fundación de la Internacional Situacionista y las consecuencias teórico-prácticas de las ideas de Guy Debord expresadas en su libro LA SOCIEDAD DEL ESPECTACULO, sin olvidar los "entierros" o "muertes" del arte que se suceden cada tanto tiempo. Tal vez, la primera vez que se habló de "huelga de arte" fue en un ensayo de Alain Jouffroy "¿Qué hacer acerca del arte?", publicado en Arte y Confrontación, New York Graphic Society, 1968. Allí, Jouffroy sostenía que: "... la abolición del arte puede ocurrir en los tiempos actuales y el espacio de una situación pre-revolucionaria como la de mayo de 1968. Es esencial que la minoría defienda la necesidad de avanzar hacia la huelga de arte activa utilizando la maquinaria de la industria cultural hasta el punto de ponerla efectivamente en contradicción total consigo misma. La intención es cambiar la parte mas aventurera de la producción "artística" en una producción de ideas, formas y técnicas revolucionarias".

La propuesta era cambiar la producción material por la intelectual, algo así como sacarse un traje para ponerse otro. Sin embargo, la idea tuvo la virtud de impregnar el pensamiento de Gustav Metzger quien, escribiendo en el catálogo que acompañaba la exposición "Arte dentro de la Sociedad/Sociedad dentro del Arte" (ICA, Londres, 1974) convoca a los artistas a apoyar una huelga de arte de tres años entre 1977 y 1980. La idea era atacar la forma en que el mundo del arte estaba organizado sin cuestionar el estatus del arte; no obstante Metzger fue incapaz de encontrar apoyo para su plan, probablemente porque la mayoría de artistas carecen totalmente del sentido y el interés que les permita actuar solidariamente con otros.

Muchos de los "boicots" realizados por artistas intentando presionar a las instituciones para cambiar situaciones o para plantear cambios en las legislaciones en relación al mercado del arte, pudieran ser considerados dentro de este rubro. Así, la Huelga de Arte

de Nueva York contra la Guerra, la Represión y el Racismo de Mayo de 1970 fue una coalición de artistas e integrantes de la comunidad del arte, como críticos, marchants, etc. Así, también la huelga y boicot a los Salones Nacionales de Pintura y actividades culturales oficiales llevada a cabo por los artistas latinoamericanos inmediatamente antes y después de los golpes del Estado de la década de los 70s. El boicot no cuestiona el arte en tanto institución al servicio del establishment. Tampoco, escapa que la participación en tan loables disentimientos (contra la guerra, contra la arbitrariedad, etc.) contribuyeron a consolidar la postura privilegiada que esos artistas ocupaban dentro de la sociedad.

El segundo intento formal por declarar la huelga de arte surge en 1985, cuando el grupo Praxis propuso una huelga de arte de tres años, entre 1990 y 1993. Se planteó como un "rechazo de la creatividad". Praxis estaba interesado en dilucidar cómo los artistas habían creado identidades basadas en la supuesta "superioridad" de su "creatividad". De ahí a sugerir la abolición de la identidad del artista fue sólo un paso y surgen, lo que hoy son iconos visibles de este movimiento, Luther Blisset y Karen Elliot, entelequias creadas para cuestionar la "marca" del artista (su firma, la genialidad asociada a su nombre, el fetiche).

Lo mismo ocurrió con la revista SMILE que pudo ser editada por quien quisiera en cualquier parte del mundo. Idem con el NEOISMO, corriente artística sui generis, influenciada por el futurismo, el dadaísmo, Fluxus y el movimiento Punk nace al influjo de dos artistas correo, David Zack y Al Ackerman, a fines de la década de los 70s. Asociado al Neoismo aparece el PLAGIARISMO que apoya abiertamente la copia o plagio y el no-copyright. El propósito era "de que diferentes revistas y personas utilicen el mismo nombre, es crear una situación en la que nadie en particular sea responsable así como examinar de manera práctica las nociones filosóficas de occidente de identidad, individualidad, originalidad, valor y verdad".

En 1990 la huelga de arte era entendida como un medio para un debate crítico sobre el concepto del arte. Los participantes involucrados guardaron sus herramientas de trabajo y cesaron de trabajar, distribuir, vender o exponer por un período de tres años que empezó el 1° de enero de 1990, pero fueron tan pocos que su acción no forzó ningún cambio, salvo alimentar la tradición antagonista de algunos sectores de artistas contra el sistema.

El arte en el borde

Salome Plasencia

publicado en SUBLEVARTE:<http://www.sindominio.net/sublevarte/postal/index.htm>

"El gusto es el gran enemigo del arte"

Marcel Duchamp

"La actitud realmente seria es aquella que interpreta el arte como un medio para lograr algo que quizá sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte"

Susan Sontag

El arte parece comprometido históricamente, socialmente. Por eso el artista se esfuerza por destruirlo (1), sin embargo Marcel Duchamp sostenía que el ready made no era anti arte sino que se trataba de objetos a-rtísticos, algo muy cercano o idéntico a la autosuficiencia de la obra de arte es decir arte autocrítico; sin embargo la liberación del

objeto artístico no bastó para la liberación del espectador. Durante todo el siglo XX la situación empeoró.

El intento de las vanguardias por unificar el arte y la vida quedó superado irónicamente por la democratización de las masas a través de los medios masivos de información, el defecto es evidente no todos pudimos ser Duchamp y Joseph Beuys no pudo ser todos. Fueron obligados a hacerse a las orillas.

A lo largo del siglo XX las diversas manifestaciones que en un principio se declararon antagonicas a la cultura oficial han sido absorbidas por el aparato burocrático de la institución artística, han sido asimiladas por completo desde las primeras vanguardias del siglo hasta la posmodernidad y la trasvanguardia, a través del desgaste provocado por los medios de información que ha logrado que estas manifestaciones contra culturales entren a un sistema de mercado en el que por supuesto se rectifican ideológicamente para terminar siendo institucionalizados. De igual forma el arte postal se encamina hacia esta institucionalización, a pesar de haber desdeñado los ismos, tener los orígenes más inciertos y aún permanecer indefinido, ya que el arte postal está inmerso en el ciclo común de evolución cultural de la sociedad, mas el arte postal por ser una red internacional su evolución no es homogénea sino irregular y cada punto de la red, dependiendo de la región geográfica y política, se desarrolla de manera distinta.

Aquí la distinción entre las región del Norte y el Sur (2) es muy clara, pues mientras el Norte con una superestructura económica muy desarrollada ya tiene acceso a las más nuevas tecnologías de comunicación, el Sur aún debe superar el deficit económico además del deficit de la instrucción artística, esto obliga a que se busquen modos alternos y en el mejor de los casos modos antagónicos de producción artística. El arte postal surge de esta necesidad de generar vías alternas que contraponen su dinámica a la de la institución artística. La inexistencia de criterios en el arte postal anula el mito del artista genio, pues todo aquel que participa en un proyecto de arte postal ejerce plenamente y sin prejuicios su derecho a ser creativo y es reconocido por los demás de igual forma, ya que las convocatorias son abiertas y el intercambio es libre y además anula el buen o mal gusto de quien pudiera juzgar las obras, con esto elimina tal vez el más poderoso recurso que la institución tiene para justificarse.

Si hacemos un recuento del carácter de las convocatorias en las regiones del Norte y el Sur vemos claramente la heterogeneidad de la red de arte postal pues dado el número de participantes los temas que motivan el intercambio son tan variados como la imaginación de cada convocante lo permita; sin embargo las maneras de emplear la red con un claro sentido político y social aparecen con mayor frecuencia en regiones que dadas sus condiciones políticas el arte postal es de las pocas manifestaciones y en algunos casos la única manera con la que se puede hacer frente a las obsoletas practicas auspiciadas por la institución. Tal fue el caso de la activación de la red postal llamando a detener el bombardeo contra Yugoslavia.

En Sudamerica durante las dictaduras, el arte postal fue objeto de constantes ataques por parte de los gobiernos militares, uno de esos ataques mantuvo preso al artista postal uruguayo Clemente Padin acusado de "vilipendio y escarcinio de las fuerzas armadas", así como el llamado a solidarizarse con el maestro Humberto Nilo que fue destituido autoritariamente de su cargo en la Facultad de Bellas artes de la Universidad de Chile o la convocatoria lanzada desde Uruguay a solidarizarse con el Ejército Zapatista en pro de la Justicia y recientemente aunque en menor grado la convocatoria realizada por estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en México que llamaron a solidarizarse con la

huelga estudiantil de la Universidad Nacional que después de 8 meses todavía se mantiene. Estas son sólo unas muestras evidentes de que la red de arte postal da salida a muchas necesidades que por las circunstancias sociales, económicas, políticas y mercantiles encuentran en la red el canal idóneo para hacer circular sus ideas. El arte postal no es otra cosa que arte en el borde. La red que entre tantos se ha tejido esta en donde la institución no sólo artística sino primordialmente del lenguaje sea fracturado. Cuando se dice que el arte postal se encamina hacia la institucionalización debido a la asimilación del sistema y a la banalización que ha invadido la red sobre todo en las regiones del Norte augurando su extinción, que de ser así sería natural, sólo es una señal de que el la red de arte postal ya no es suficiente, de que la institución ha cerrado las fisuras que permitieron el arte postal, que el borde ha cambiado de lugar y por lo tanto también es necesario moverse a donde la posibilidad de mantener una comunicación no alienada sea real.

Uno de esos primeros movimientos tácticos es la creación del nombre múltiple Luther Blissett (3) , que sobre todo en Italia ha causado estragos en los medios masivos de información, y la publicación de la convocatoria para la Huelga de arte 2000-01 ⁴ en España, que ataca la creación artística enajenada por el mercado convocatoria a la que el colectivo de arte postal español Merzmail [www.abaforum.es/merzmail] se ha adherido abiertamente. En América latina este nuevo canal aún no existe de manera global como en el caso de la red de arte postal, pero con ésta las bases están dadas para impulsar en los próximos años la generación de nuevas vías de comunicación que tal vez no sea artística pero si más Humana.

NOTAS

1 El placer del texto, Roland Barthes, Siglo XXI , 1996

2 Los conceptos Norte y Sur aquí no son empleados según la acepción cartesiana sino como una región psicogeográfica, según Guy Debord la Psicogeografía se define como un estudio de los efectos del medio geográfico, ordenados conscientemente o no, que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos

3 Luther Blissett fue un jugador inglés de fútbol, su nombre fue tomado por algunos artistas que alguna vez mantuvieron contacto con el arte postal, el nombre de Luther Blissett puede ser empleado por cualquier persona para plagiar, firmar un manifiesto, atentar contra la prensa, hackear a una transnacional, entre otras cosas. Funciona como debió funcionar la idea fallida "Todos somos Marcos". Más información sobre Luther Blissett en <http://www.syntac.net/lutherblissett>

4 La Huelga de arte 2000-01 fue convocada en 1998 en Barcelona por Luther Blissett, Karen Eliot y Monty Cantsin, a esta huelga de arte le anteceden otras dos convocatorias globales la primera en 1974 convocada en Alemania por Gustav Metzger para 1977-80 y la otra convocada por el Grupo Praxis en 1986 por los años 1990-93. La adhesión a este tipo de convocatorias por parte de los artistas ha sido escasa.

NEOISMO, PLAGIARISMO Y PRAXIS de Stewart Home

Del libro *Neoism, Plagiarism & Praxis* editado por AK PRESS, Edinburgh & San Francisco, 1995, ISBN 1 873176 33 3, contacto: Stewart Home - BM Senior, London WC1N 3XX , Reino Unido, traducción al castellano de estos textos: Yolanda Perez

Karen Eliot

Derribar la cultura formal

El deseo en ruinas

El arte de la ideología y la ideología del arte

Bajo los guijarros las cloacas

De Dada a la lucha de clases

Del autor a la autoridad

La colocación del artista y el fin del arte

El Neoismo

Las huelgas de arte

La huelga de arte 1990 - 1993

KAREN ELIOT

Karen Eliot es el nombre propio de una persona que puede ser cualquiera. El nombre está definido, pero no la gente que lo utiliza. *Smile* -Sonrisa- es el nombre de una revista internacional con varias procedencias. El nombre está definido, pero no el tipo de revistas que lo utiliza. El propósito de que diferentes revistas y personas utilicen el mismo nombre, es crear una situación en la que nadie en particular sea responsable, así como examinar de manera práctica las nociones filosóficas de Occidente de identidad, individualidad, originalidad, valor y verdad.

Cualquiera puede convertirse en *Karen Eliot* simplemente adoptando el nombre, pero solamente se es *Karen Eliot* durante el periodo en que se utiliza el mismo. *Karen Eliot* se materializó, más que nacer, como un contexto abierto en el verano del 85. Cuando alguien se convierte en *Karen Eliot*, la existencia anterior de uno mismo consiste en los actos que otras personas emprendieron usando el nombre. Cuando se pasa a ser *Karen Eliot*, no se tiene familia, padres o fecha/lugar de nacimiento. *Karen Eliot* no nació, ella/él se materializó de fuerzas sociales, se construyó como medio para entrar al terreno movedizo que circunscribe al "individuo" y a la sociedad.

El nombre de *Karen Eliot* se puede asumir estratégicamente para una serie de acciones, intervenciones, exposiciones, textos, etc. Cuando se contestan cartas provocadas por una acción/texto en el cual se ha utilizado el contexto, entonces tiene sentido continuar usando el contexto, e.g. contestando como *Karen Eliot*. Con amistades personales, cuando se tiene una historia personal además de los actos asumidos por aquellas personas que utilizan el nombre de *Karen Eliot*, no tiene sentido utilizar el contexto. Si se utiliza este en la vida privada, existe el peligro de que el nombre de *Karen Eliot* se vea excesivamente identificado con individuos concretos.

DERRIBAR LA CULTURA FORMAL

Invitamos a todos los trabajadores de la cultura a dejar sus herramientas y a suspender su creación, distribución, venta, exposición o debate sobre su trabajo a partir del 1 de enero de 1990 hasta el 1 de enero de 1993. Invitamos a todas las galerías, museos, agencias, espacios alternativos, publicaciones, teatros, escuelas de arte y demás, a suspender todas sus actividades durante el mismo periodo.

El arte es definido conceptualmente por una élite que se auto-perpetua, y está comercializado por ella como una mercancía de consumo internacional. Aquellos trabajadores de la cultura que luchan contra la sociedad predominante, se encuentran con que su trabajo es, bien marginado, bien cooptado por el sistema del arte plutocrático.

La clase que manda utiliza el arte como una actividad "trascendental" del mismo modo que una vez usó la religión para justificar la arbitrariedad de sus enormes privilegios. El arte crea el espejismo de que, a través de actividades que realmente se desperdician, esta civilización está en contacto con los "más sublimes sentimientos" que los redimen de las acusaciones de explotación y asesinato en masa. Aquellos que aceptan esta lógica mantienen la plutocracia aunque ellos estén excluidos de tal clase económica. La idea de que "todo es arte" es el cenit de su cortina de humo, significando, simplemente, que ciertos miembros de la clase gobernante se sienten especialmente libres para expresar su dominación sobre las masas.

Llamar a alguien "artista" es negar a otro igual el don del sueño; de este modo, el mito del "genio" se convierte en una justificación ideológica de la desigualdad, la represión y el hambre. Lo que el artista considera que es su identidad son un conjunto de actitudes prescritas; ideas preconcebidas que han encerrado a la humanidad a lo largo de la historia. Son las actitudes derivadas de estas identidades, tanto como los productos artísticos derivados de la cosificación, lo que debemos rechazar.

A diferencia de la Huelga de Arte de Gustav Metzger de 1977-1980, nuestra intención no es destruir aquellas instituciones que puedan tener un efecto negativo en la producción artística. Por el contrario, pretendemos cuestionar el papel del artista mismo y su relación con la dinámica del poder dentro de la sociedad contemporánea.

EL DESEO EN RUINAS

1 La totalidad de la vida post-moderna está mediatizada por una serie de abstracciones. La creatividad, el placer, la imaginación y el deseo, tienen un papel que jugar en el mantenimiento del sistema capitalista.

2 Aquellos que no repiten los misterios establecidos, se encuentran con que sus actividades e ideas las suprimen, tanto los medios de comunicación, como los comisarios blandengues de las universidades, así como sus relaciones en la sociedad.

3 En el pasado, la vida estaba mediatizada por abstracciones tales como honradez, verdad, progreso y el mito de un futuro mejor. La creatividad, el placer, la imaginación y el deseo son un refinamiento posterior de este proceso. En la era post-moderna, sirven para la misma función que el progreso, etc. sirvió en la época de la modernidad clásica (1909-1957).

4 La creatividad es un trabajo cosificado en provecho de una moral correcta; el nombre de la ética del trabajo tras su modernización. Para los que se oponen a cualquier clase de moralidad, la creatividad es tan alineante como un trabajo asalariado. Nosotros repetimos la leyenda de los anti-moralistas "Nunca Trabajes", y mantenemos que este planteamiento se adhiere al rechazo de la creatividad.

5 El placer es un método para ubicar la experiencia en una jerarquía de lo apetecible. Es una abstracción que niega el momento vivido y necesita una referencia en cuanto a la posibilidad de experiencias pasadas/futuras. Debemos rechazar todos estos sistemas de valores.

6 La imaginación es una abstracción que niega la experiencia concreta. Es el mecanismo central para la dominación de la imagen como el agente principal de la represión en nuestra aparatosa sociedad.

7 El deseo es el aplazamiento permanente de la realidad actual en favor de supuestas recompensas en un supuesto futuro

8 Nosotros hacemos una llamada a un nihilismo activo para la destrucción de este mundo al que nos hemos referido y de todas sus abstracciones:

No más líderes.

No más expertos.

No más políticos

No más "la cultura" del pensamiento puede cambiarlo todo excepto unas cuantas cuentas corrientes.

El espectáculo ha acabado.

Los espectadores se van.

Es el momento de recoger sus abrigos e irse a casa.

Se vuelven...

...¡No más abrigos!

...¡No más casas!

ABOLICIÓN DEL PLACER

RECHAZO DE LA CREATIVIDAD

APLASTAMIENTO DE LA IMAGINACIÓN

EL DESEO EN RUINAS

EL PRESENTE ES ABSOLUTO

¡TODO AHORA!

EL ARTE DE LA IDEOLOGÍA Y LA IDEOLOGÍA DEL ARTE

"El arte del negocio es el paso que sigue al arte en sí. Yo comencé como un artista comercial y deseo acabar como un artista del negocio... Ser bueno en los negocios es el más fascinante tipo de arte... hacer dinero es arte y trabajar es arte y los buenos negocios son el mejor arte."

Andy Warhol

El arte de la crítica

"...el deseo de una vida auténtica sirve como ejemplo de dónde hay un futuro potencial para una ruptura radical con los valores de esta sociedad."

Kevin H.-*The Real Thing in Here and Now*, nº2

El deseo de autenticidad es la más cínica de todas las necesidades artificiales fabricadas por los ideólogos de la burguesía. El capitalismo ofrece el espectáculo de su propia incapacidad y lo utiliza para revenderse a los que "imaginan" que han "progresado" más allá de los valores burgueses y "vuelven" a lo "auténtico". Desde la comida sana al anarquismo, somos bombardeados con mil y una alternativa de miseria: y mientras los que se creen "diferentes" y "dueños de sí mismos" se enganchan desesperadamente a su "propia" pseudo-marca de "autenticidad", hay otros que reconocen el carácter social de

la humanidad, la necesidad de una revolución comunista y de una ruptura radical con los valores burgueses.

La crítica del arte

"En la teoría del arte, los que eluden una simple inversión del código, se elevan a una posición de superioridad que revisa los códigos."

John Young and Terry Blake

Algunas Alternativas Al Código En La Era Del Hiperrealismo

Mientras aquellos que viven de la pseudo-crítica del arte eligen mostrarse por encima del compromiso con la vida, hay otros que distinguen seriamente entre el presente y su aplazamiento permanente. Estos últimos están comprometidos con la abolición del tiempo y otras abstracciones sociales; muy en particular el privilegiado "mundo" del arte. La obra de arte nunca se produce sino que se reproduce desde la cosificación de la ideología burguesa. Supuestamente, la obra de arte está por encima de las formaciones ideológicas, pero en realidad, desciende a ellas hasta la capa más baja de su producción; desde este punto, puede participar con más eficacia en la reproducción infinita de relaciones "sociales" capitalistas. En el avance de la confusa burguesía, el arte debe desaparecer obligatoriamente cuando el sistema social que apoya se derrumba. La conclusión exitosa de la revolución proletaria, coincidirá con la abolición del arte y de cualquier forma de creatividad y "auto-expresión".

La auténtica ideología

"Cuando ví a los Sex Pistols por primera vez, fue como despertar de un sueño de 14 años. O así me pareció, en realidad nunca los había visto, nunca en vivo, solamente en secuencias de televisión."

Mike Kemp - Un Punk En Los Suburbios

No hay nada como ver un grupo pop en un club o en una sala de conciertos, y es más "real" que verlo en una pantalla de televisión. Sin embargo, bajo el capitalismo, la televisión es promocionada simultáneamente como el medio "universal" de la sociedad tecnológica y, a pesar de eso, también como algo "inferior" al mismo sistema que ha sustituido. Así es que lo que debiera haber sido representado como obsoleto, se le concede, mágicamente, un rango privilegiado debido a que es, en cierta manera, más "auténtico". Pero como sabe cualquiera que haya estado en la escena del desastre, estos acontecimientos ganan en verdadero poder toda vez que se hayan tratado por los medios de comunicación. La ideología de lo "auténtico" se utiliza para vendernos la pseudo-alternativa a lo pasado de moda; simultáneamente, refuerza las relaciones sociales burguesas presentándonos el espectáculo de la elección bajo el capital.

El arte de rechazar y el rechazo del arte

"Debemos liquidar esta cosa disparatada llamada arte para hacer posible que todo el mundo sea creativo. Es nuestra obligación convertirnos en auto-destructivos de una manera constructiva. Debemos liquidar, no sólo nuestra función como artistas, sino también el sistema del arte."

Del Manifiesto De La Coalición Internacional Para La Liquidación Del Arte

Exigir la destrucción del arte en nombre de la creatividad es, simplemente, una reforma del Poder. Renunciar al arte en contra de la creatividad es tomar con una mano lo que la otra ha rechazado. Los que, genuinamente, se oponen a las relaciones sociales alineantes, no solamente romperán con el arte, sino que también reafirmarán su rechazo a la creatividad.

El arte de sufrir y el sufrimiento por el arte

"Las artes son un interés en expansión. Enriquecen la calidad de nuestras vidas. Y también nos enriquecen económicamente."

De Un Folleto Publicado Por La Campaña Nacional Por Las Artes

Lo que sufren los artistas "individuales" en la creación de la ideología burguesa no es nada comparado con el daño que infligen al conjunto de la sociedad. Si los artistas sufren, no sufren lo bastante; merecen todos los horrores del infierno. Ya es hora de que estas excusas patéticas en pos de la humanidad, aprendan que el mundo no gira en torno a ellos; es bastante natural que los proletarios, que están atrapados en un combate mortal con los mecenas burgueses de la "cultura seria", tengan un interés negativo y destructivo hacia las obras de arte.

Campaña Internacional para la Abolición de la Obra y Cualquier Forma de Creatividad

"A través de la producción de una obra de arte como mercancía de consumo, el artista se ha convertido en un hombre de negocios. Para comercializar esta mercancía de consumo e incrementar su valor, el artista debe crear un halo de misterio alrededor de su obra y de si mismo. La galería es el medio por el cual la mercancía se entrega. El museo sirve para santificar, tanto la mercancía, como al artista. El coleccionista es el especulador de las existencias. Los mecenas institucionales utilizan la mercancía para santificar y sanear su imagen. Las revistas de arte son los periódicos de la industria, los informes financieros del mundo del arte. Y la crítica cumple la función de dirigir la orquesta."

Grupo de Acción Artística Guerrilla

Hacia Un Nuevo Humanismo

Aquellos de nosotros que romperémos totalmente con cualquier forma de creatividad entre 1990 y 1993, no estamos interesados en los nuevos humanismos de los individuos que hablan como si no lo fueran. Durante un mínimo de tres años, no crearemos arte, textos o filosofías. Ya que nos interesa la destrucción de esta sociedad, consideramos a los humanistas, bien de izquierdas, bien de derechas -imbéciles en busca de reformas insignificantes- como nuestros enemigos declarados, cuya liquidación será necesaria antes de que podamos disolver este mundo de apariencias.

BAJO LOS GUIJARROS,
LAS CLOACAS

Desde Platón, cuando la maligna influencia de Sócrates llegó al pensamiento de Occidente, los filósofos han buscado reducir al género humano a la banalidad de la coherencia. No es de extrañar que más tarde, se introdujera el concepto de subconsciente como un principio oculto de organización.

Para nosotros, es suficiente haber leído a Debord para poder citar a Marx citando a Hegel. Hemos evitado cuidadosamente leer a Hegel en su versión original, y no estamos bajo espejismo alguno sobre la naturaleza reaccionaria del "socialismo científico". La ciencia social es el paternalismo materializado.

La idea de que la filosofía es a la literatura lo que las payasadas a la comedia, se ha convertido en algo común. Solamente los elementos más zoquetes de esta sociedad, se han opuesto a las consecuencias de este cliché.

El gusto, como la ley, está basado en precedentes. Ya no es posible imaginar que el futuro pueda ser diferente del pasado. ¿No le parece que esa idea podría haberla escrito cualquiera?

DE DADÁ A LA LUCHA DE CLASES:

diez minutos que amenazaron el talonario del periodismo

Desde que los "hombres adultos" comenzaron a leer a Lautreamont, ha existido una confusión entre arte (un modo de ver el mundo) y política (un modo de forzar a las masas a aceptar una manera determinada de ver el mundo). En 1924, el Papa Andre Breton, un párroco de la imaginación, asestó un golpe al movimiento Dadá, del que nunca se recuperó, cuando lo rebautizó como Surrealismo. Antes de que Breton lograra matar el sueño dadaísta con una inyección de ideología trotskista, varios de sus cohortes se fueron hacia la Santa Iglesia del estalinismo.

Los lazos entre el surrealismo y su hijo bastardo, el Situacionismo Internacional, son de sobra conocidos para volver sobre ellos. Todo lo que se puede añadir es que, a través de una impresionante dosis de subjetividad, los situacionistas se las arreglaron para convencerse a si mismos -y a un puñado de estudiantes- que habían sustituido el arte y preparado el terreno para una revolución mundial del proletariado, con el único objetivo de un placer sin licencia. De hecho, lo que los situacionistas habían hecho realmente, era reemplazar arte por literatura.

Hoy en día, hay muchos grupos, tanto artísticos como políticos, que han heredado parte de esta tradición. Por ejemplo, tanto los Neoístas como la Lucha de Clases, harían prácticamente cualquier acto escandaloso para ganarse algún que otro párrafo en la prensa. Los neoístas representaban el montaje; recientemente, uno de ellos llamó la atención de un bedel en un museo de bellas artes de Montreal, sobre el hecho de que hubiera arrojado un frasquito con su propia sangre contra la pared del museo. Esperaba que le arrestasen, pero el director del museo y su equipo de seguridad optó por ignorar el incidente. La Lucha de Clases representaba el papel político y lo hizo mucho mejor que los neoístas en cuanto a la cobertura en los medios de comunicación. Ellos son los verdaderos herederos del movimiento Dadá.

DEL AUTOR A LA AUTORIDAD:

Pepsi contra Coca-Cola

Al principio existió una comunidad primitiva. Acaso incluso entonces, hubiera prácticas establecidas por la tradición que institucionalizase el Poder. Por supuesto, un líder

siempre ha tenido que ser fuerte -pero esto nunca ha sido, solamente, una cuestión de fortaleza física-, es más importante la agilidad mental y el correcto alineamiento de la personalidad. Como consecuencia, siempre habrá diferencia entre la teoría y la ideología. Mientras que las ideologías las construyen los que ostentan el Poder, o los que pretenden alcanzarlo, los teóricos crean situaciones en las que sus disimulados ofrecimientos al Poder están enmascarados por una capa de pseudo-invisibilidad. Los teóricos comienzan como autores y acaban como autoridades.

Si quieres una visión del futuro imagínate el presente ampliado indefinidamente. Para estar en armonía con la dinámica de la "alienación" controlada por uno mismo -tan querida por el "capitalismo" democrático-, categorías como "comunicación, participación y representación" se confunden deliberadamente con su polo opuesto -la vida. Por consiguiente, los teóricos de la "liberación" continuarán vendiendo esta fórmula como la negación de la "alineación" -todo el tiempo ofreciéndonos una opción entre la marca X (situacionismo) y la marca Y (liberalismo).

LA COLOCACIÓN DEL ARTISTA Y EL FIN DEL ARTE

"Artists' Placement pretende servir al arte antes que proporcionar un servicio a los artistas."

Barbara Steveni

¿Influirá el Arte en la Historia?
AND, Revista de Arte, nº9

En el artículo del cual hemos extraído esta cita, Steveni explica con detalle que APG (Artists' Placement Group -Grupo de Colocación de Artistas) nunca se creó como una agencia para ayudar a los artistas a encontrar empleo, o para crear nuevas formas de apoyo a los artistas. APG es un medio de generar cambios a través de los canales del arte más que a través de los procedimientos verbales, dentro del contexto de la organización. Por lo tanto, APG busca propagar el concepto de ubicación de los artistas en la administración del estado y en la industria. El "artista empleado" juega el papel de "persona accesoria" y lleva a cabo un apoyo libre.

Tales objetivos son, en el mejor de los casos, reformistas. Para aquellos que no se adhieren a una "perspectiva revolucionaria", la idea de ubicar "personas accesorias" en la administración del estado y en la industria puede parecer "radical", si el concepto se suprimiese de la estructura conservadora dentro de la cual APG intenta incorporarlo.

Una revisión a fondo de la teoría de APG muestra que, en cuanto a su actitud real, la propagación del concepto de artistas como "personas accesorias" es, solamente, una actividad de segundo orden. La prioridad de APG es, claramente, el mantenimiento de la creencia en el "Arte" y en el papel del artista en una sociedad donde, tales misterios, cada vez más, se ven como irrelevantes, no sólo por la población en general, sino también por los que apoyan el sistema del "Arte". En realidad, APG pide la utilización de "expertos" (artistas) desempeñando el papel de un no-experto (la "persona accesoria"). Así pues, la esperanza de APG es crear para ellos (los artistas) una parcela como profesionales no-expertos y evitar que los trabajadores al uso y parados, realicen funciones "accesorias".

APG es un grupo con intereses profesionales propios. Como todos los artistas, tienen una posición en contra de los objetivos y aspiraciones de una clase imposible.

EL NEOÍSMO

El neoísmo fue un movimiento cultural influenciado por el futurismo, el dadaísmo, fluxus y el punk, que surgió de la Red de Arte Postal en los últimos años de la década de los setenta. La idea inicial partió de los artistas postales David Zack y Al Ackerman, pero el movimiento en ciernes encontró su foco de atención en Montreal (primavera de 1979). El grupo de Montreal quería escapar de la "prisión del arte" y "cambiar el mundo". Con este propósito en mente, dieron a la sociedad una imagen de sí mismos como un viaje angustioso. Sus actividades están simbolizadas por Kiki Bonbon en su película *Flying cats -Gatos voladores*. Dos hombres, con abrigos blancos, están de pie en lo alto de un edificio. Con ellos hay varios gatos. Cogen un gato cada vez y lo arrojan al vacío. Durante toda la película, los protagonistas repiten la frase "el gato no tiene opción".

Generalmente, los neoístas utilizaban las técnicas del video, audiosistemas y acciones -performances. Desarrollaron el concepto de Apartment Festivals -Festivales de Apartamento-, como un medio de mostrar su trabajo. Consistía en prolongados acontecimientos que tenían lugar en espacios donde vivían neoístas. El primero de estos festivales tuvo lugar en Montreal en septiembre de 1980. Posteriores Apartment Festivals se llevaron a cabo en Baltimore (dos veces), Toronto, Nueva York (dos veces), Londres, Ponte Nossa (Italia), Berlín y Montreal (dos veces más).

En el verano de 1981, el centro de la actividad neoísta ya se había trasladado a Baltimore (Maryland, USA) y estaba centrado en Michael Tolson (que trabajó bajo los nombres de Tim Ore y TENTATIVELY a CONVENIENCE -PROVISIONALMENTE una VENTAJA). Tolson se describe a sí mismo como un loco científico/compositor/pensador fonético/coleccionista de pensamientos, y no como un artista. Es más conocido por su *Pee Dog/Poop Dog Copyright Violation -Violación de los Derechos de Autor de las Meadas de Perro y de las Cagadas de Perro-* que realizó en nombre de la Church of the SubGenius -Iglesia de los SubGenios- en septiembre de 1983. La acción apareció en las noticias nacionales cuando la policía de Baltimore le descubrió completamente desnudo en un túnel de ferrocarril, golpeando a un perro y con una audiencia de 35 personas.

La red neoísta celebró su primer Campo Europeo de Entrenamiento en Wurzburg, Alemania, en junio de 1982. Esto llevó a involucrarse al artista escocés Pete Horobin, quien organizó el 8º *Apartment Festival* en Londres (1984) y el 1er *Festival Neoísta* en Ponte Nossa, Italia (1985). Y después de varios años de frenética actividad, todos los miembros del pequeño grupo británico renunciaron al neoísmo. El último gran acontecimiento neoísta fue el 64º (*sic*) *Apartment Festival* organizado por Graf Haufen y Stiletto en Berlín, diciembre de 1986. Con el abandono de los británicos y la apatía de la mayoría de los norteamericanos, el neoísmo parece que se ha agotado.

LAS HUELGAS DE ARTE

En un artículo del catálogo *El arte en la sociedad/La sociedad en el arte* (ICA, Londres 1974), Gustav Metzger hizo un llamamiento de tres años de huelga de artistas. Metzger creía que si los artistas actuaban solidariamente, podrían destruir las instituciones (como

Cork Street) que tuvieran un efecto negativo en la producción artística. La huelga que propugnaba Metzger fracasó porque no consiguió apoyo de otros artistas.

Durante la ley marcial en Polonia, los artistas se negaron a exponer su trabajo en museos estatales, dejando a la élite gobernante sin una cultura oficial. Los museos de bellas artes estuvieron vacíos durante meses. Finalmente, algunos artistas mediocres se aprovecharon de esta situación y su trabajo se expuso. Inmediatamente, los intelectuales polacos organizaron un eficaz boicot contra las inauguraciones, privando al arte de público y a la burocracia de su credibilidad.

En 1985, el grupo Praxis propuso una huelga de arte de tres años, entre 1990 y 1993. En 1986, esta propuesta se amplió a un "rechazo de la creatividad" más generalizado. La idea no era destruir el mundo del arte, Praxis dudó de que hubiera suficiente solidaridad entre los artistas para llevar a cabo tal empeño. Praxis estaba interesado en cómo ellos y otros muchos "activistas" habían creado identidades basadas en la supuesta "superioridad" de su "creatividad", así como acciones políticas para el ocio y el trabajo de la mayoría social. Esta creencia en la superioridad individual se veía como un impedimento para la crítica rigurosa de la sociedad imperante. Con franqueza, aquellos cuyas identidades están basadas en "su oposición" al mundo tal y como es, tienen un interés solapado en mantener su posición. Para cambiar el mundo, es necesario abandonar los rasgos de carácter que ayudan a sobrevivir en la sociedad capitalista.

LA HUELGA DE ARTE

1990 - 1993

Cuando el grupo Praxis declaró su intención de organizar una Huelga de Arte durante tres años, de 1990 a 1993, tenían el firme deseo de que esta proposición creara, al menos, tantos problemas como resolviera.

La importancia de la Huelga de Arte no radica en su viabilidad, sino en las posibilidades que despliega para intensificar la guerra de clases. La Huelga de Arte plantea una serie de cuestiones; la más importante, es el hecho de que la impuesta jerarquía social de las artes puede ser desafiada enérgica y agresivamente. Sólo con este reto, se avanza considerablemente en dismantelar el grupo mental de "arte" y minar su posición hegemónica en la cultura contemporánea, ya que el éxito del arte como un supuesto "sistema superior de conocimiento" depende, en gran medida, de que su posición se mantenga indiscutida.

Entre otros puntos que tienen que ver con la Huelga de Arte, están los "problemas" centrados en la cuestión de la "identidad". Concentrando la atención en la identidad del artista y en las costumbres sociales y administrativas que un individuo tiene que aguantar antes de que dicha identidad sea reconocida, los organizadores de la Huelga de Arte pretenden demostrar que, en esta sociedad, existe una tendencia generalizada a dejarse apartar del placer del juego y la simulación; una tendencia que nos lleva, por la vía de la codificación, a la prisión de lo "real". Por ejemplo, los juegos de imitación para los "niños" sirven como preparación para forzarlos a "vivir", en su camino a la "madurez", un papel limitado de "niños". De modo parecido, antes de que un individuo se convierta en artista (o enfermera/o, limpiador/a de aseos, banquera/o, etc.) primero deben simular el papel a representar; incluso los que intentan mantener una variedad de identidades posibles encuentran, con demasiada facilidad, sus divertidas simulaciones transformadas (mediante la mecánica del derecho, la práctica de la medicina, convicciones recibidas,

etc.) en un papel prefijado dentro de la prisión de lo "real" (a menudo, y literalmente, en el caso de los marcados como esquizofrénicos).

Los organizadores de la Huelga de Arte han explotado a propósito el hecho de que, en esta sociedad, lo que se simula tiende a convertirse en real. En la esfera económica, la huelga es una acción del día a día; simulando esta táctica clásica de lucha proletaria dentro del ámbito de la cultura, podemos llamar la atención de la muy reducida parte vanguardista de la burguesía (y así forzar a los académicos, intelectuales, artistas, etc., a que demuestren de qué lado están realmente) hacia la realidad diaria de la lucha de clases. Actualmente, la lucha de clases queda más claramente patente en el consumo de cultura (confróntese Bourdieu) que en su producción; en parte, la Huelga de Arte es un intento de compensar este desequilibrio.

Mientras que, tradicionalmente, las huelgas se han visto como un medio de combatir la explotación económica, la Huelga de Arte tiene su principal interés en la cuestión de la dominación política y cultural. Ampliando y redefiniendo el concepto tradicional de huelga, los organizadores de la Huelga de Arte pretenden incrementar, tanto su valor como arma de lucha, como el medio para divulgar la propaganda proletaria. Obviamente, el valor educativo de la huelga continua siendo el tema de principal importancia; su violencia ayuda a dividir las clases y conduce a una confrontación directa entre antagonistas. Los profundos sentimientos que emergen debido a la huelga, muestran las cualidades más nobles del proletariado. De modo que, tanto la Huelga General como la Huelga de Arte deben entenderse, en términos de psicología social, como descripciones mentales intuitivas más que como acciones que han sido teorizadas racionalmente.

En 1985, cuando el grupo PRAXIS declaró su intención de organizar una Huelga de Arte en el periodo comprendido entre 1990 y 1993, resolvió la cuestión de qué deberían hacer los miembros del grupo con su tiempo durante los cinco años que precedían a la huelga. Este periodo se ha caracterizado por una lucha continua contra la cultura recibida de la sociedad imperante (y ha sido manifestada físicamente mediante la adopción de identidades múltiples tales como Karen Eliot y la organización de eventos como el *Festival Of Plagiarism -Festival del Plagio*). Lo que los organizadores de la Huelga de Arte dejaron sin resolver fue cómo debían emplear su tiempo los miembros de PRAXIS y sus partidarios, durante la huelga. Así que la huelga se ha situado en clara oposición a la conclusión -por cada "problema resuelto", se ha "creado", al menos, un "problema" nuevo.

Luther Blissett en España por la viuda de Luther Blissett *aparecido en el libro: "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural", Literatura Gris bolsillo, 2000*

La penetración de Luther Blissett en España se produjo sustancialmente a través de la red de mail-art, y concretamente a través de su nodo más radical e innovador establecido en la Factoría Merz de Barcelona, que publicaba en las páginas del fanzine P.O. Box las convocatorias y comunicados de la APB y de la LPA desde principios de 1996. Los primeros en verificar la existencia de Luther Blissett a este lado de los Pirineos fueron Sense Titol, que consiguieron fotografiarlo durante una visita a Venecia. La mayoría de las actuaciones emprendidas por Luther Blissett a partir de entonces en España han estado vinculadas a la difusión y la extensión de una huelga de arte actualmente en proceso, convocada por el múltiple de múltiples Luther Blissett & Karen Eliot & Monty Cantsin para los años 2000-2001 en Madrid y Barcelona.

En realidad, LB&KE&MC no hicieron en un principio sino adherirse a un boicot contra la candidatura de Barcelona para la Capitalidad Cultural Europea en el año 2001. Con su adhesión el boicot se transformó en una huelga total de arte y se amplió a dos años (2000-1) [P.O. Box # 22, otoño de 1996], extendiéndose pronto a Madrid, donde no tarda en constituirse un Comité de artistas kontra el Arte (CakA) "sin otro fin que adherirse a la huelga y destinado a disolverse una vez consumada dicha adhesión", y donde Karen Eliot y Luther Blissett empiezan a publicar sus manifiestos en el fanzine Amano a partir de noviembre de 1996 (Huelga de arte en Madrid, febrero 1997; Okupación Global, abril 1997; Por una huelga espectacular, verano 1997).

No todas las acciones llevadas a cabo por Luther Blissett en España han estado directamente vinculadas a la promoción de la Huelga de arte. En realidad, sería demasiado extenso pasar revista a todas, y tampoco podríamos estar seguros de haber cubierto una mínima parte de la tarea, puesto que Luther Blissett no puede ni debe estar al tanto de todo lo que hace. Sus escritos teóricos se han venido traduciendo y reproduciendo regularmente en diversas publicaciones alternativas. Se le atribuyen dos vídeos realizados por grupos de Cuenca y de Granada que se adhirieron a la huelga en 1999 desde posiciones propias (Desciende, Moisés y Reventando: los jóvenes [estraperlistas] morirán pronto, ambos de 1999), así como un cómic (Producciones Elvis Pérez: El cosmonauta eléctrico contra "M"arte) y varias acciones telemáticas.

El uso de los nombres múltiples y de los modos de acción propugnados por Luther Blissett no era desconocido en ciertos medios de la vanguardia contracultural española. Cinco años antes había surgido en Madrid Preiswert Arbeitskollegen (Escuela de Trabajo No Alienado), "movimiento de masas" cuyo propósito era "recuperar el control de los canales de comunicación que constituyen el verdadero ecosistema contemporáneo". Preiswert asumían el anonimato como una identidad difusa, expresando en realidad la voz de nadie en general y de tod@s en particular. Los graffitis Preiswert, realizados con plantilla para rehuir "el trazo, la firma aurática de quien los plasmó", se hicieron en los noventa habituales en el paisaje del centro de Madrid: "EL SILENCIO DE AMEDO ESTÁ SOBREVALORADO"; "HACIENDA SOMOS TONTOS"; "RACIÓN DE ESTADO"... Preiswert era una especie de "marca anticomercial" que servía para firmar camisetas, pegatinas o intervenciones que alteraban el sentido de las vallas publicitarias (podría decirse incluso que lo "deconstruían" si esta palabra no hubiese dejado de significar algo). Una de estas intervenciones, llevada a cabo sobre un panel del Corte Inglés en el metro de Sol y apoyada por Tendero Luminoso con el reparto de dípticos publicitarios falsos que "invitaban a los clientes del gran almacén a llevarse todo lo que pudieran

llevarse puesto", provocó el 17 de octubre de 1993 un saqueo y un alboroto en el Corte Inglés de la calle Preciados de Madrid.

Pero lo fundamental de sus modos de acción no residía en intervenciones puntuales y espectaculares como ésta, sino en la producción de una violencia de baja intensidad sobre el lenguaje que al afianzarse en los mecanismos perceptivos de la gente debía producir a largo plazo efectos devastadores. Confiaban en el "contagio" como forma de incidencia, y efectivamente no pudieron evitar, entre otras apropiaciones espectaculares, la conversión de su graffiti AMOR PLATÁNICO en una exótica variedad de refrescos.

De ahí la elección de soportes mínimos, dinámicos y con una fuerte presencia en la vida cotidiana. Con motivo de la guerra del Golfo, Preiswert editó 50.000 pegatinas pegadas en monedas con los colores de la bandera nacional y la inscripción ESTADO UNIDENSE. "Ello supuso una operación de ocupación simbólica del vehículo por antonomasia de la circulación en las sociedades postindustriales, el dinero".

Se trataba de producir la máxima comunicación para el mayor número de personas con la mínima concentración de medios y de esfuerzo "militante". Preiswert veía colmada su aspiración estética cuando con una simple coma alcanzase la máxima reestructuración semántica del mensaje previo. Durante el único encuentro documentado entre Preiswert y Luther Blissett, éste afirmó haber conseguido más aún: reestructurar mediante una coma los principios que rigen y condicionan nuestra cultura. Se serigrafiaron decenas de camisetas con el poema visual.

Durante una acción realizada en 1997 en respuesta a la "incontinencia eréctil" del Ayuntamiento, Preiswert ponía su firma a disposición de cualquier ciudadano que quisiera erigir su propio ready-made en las calles de Madrid. En el encuentro citado anteriormente, mantenido en Barcelona en verano de 1999, Preiswert anunció oficialmente su desaparición para el 1 de enero del año 2000, día en el que comenzaba también la Huelga de Arte.

Como en el caso de los Transmaniacs o del propio Luther Blissett, no se trataba tanto de una autodestrucción como de una disolución que se producía no contra su propósito, sino de acuerdo con las líneas maestras del proyecto tal y como se habían establecido desde su origen: lejos de enquistarse en la vanguardia Preiswert asumían un "borrado de las fronteras entre el espacio artístico y la calle" y, como un Robin Hood post-moderno pretendían devolver el espacio público "a la sociedad, su legítimo propietario", lo que debía consumarse en 10 años no por ellos, sino por los "grupos e individuos proliferantes, contagiados como se contagia la risa por un tipo de actividad que está al alcance de cualquiera".

La coincidencia con la huelga era casual, pero no sólo era eso. La saga italiana de Luther Blissett había anunciado para el mismo día el suicidio ritual del célebre nombre múltiple. Todo este cúmulo de coincidencias hizo pensar a muchos que Luther Blissett pisaba en todos los charcos donde había meado Preiswert para hacerlos más hondos, si es que no era Preiswert disfrazado. Pero, en este caso... ¿quién se disfrazaba de quién?

La primera y fulgurante aparición pública de Luther Blissett en España se produjo el 29 de mayo de 1997 en la Sala Apolo de Barcelona, donde se presentó con la cara tapada con un pañuelo rojo y gorra negra y leyó el Manifiesto por la Huelga de Arte 2000-1 tras romper los pinceles con los que acababa de pintar bigotes a una Gioconda (la intervención era un supuesto homenaje a Duchamp). Desde entonces ha mantenido una

base más o menos fija en Barcelona, en la antigua dirección de la Factoría Merz, desde donde ha realizado el seguimiento del debate en torno a la huelga y donde también dispone de un espacio semanal en Radio Pica que durante los dos años de huelga emite ininterrumpidamente el mismo programa. En Madrid ha dispuesto también de una cierta infraestructura más o menos fija en la antigua dirección de Industrias Mikuerpo. También ha dispuesto de diversas páginas en internet y direcciones de correo electrónico (la más completa

Para la difusión de la convocatoria se utilizaron todos los medios que han permitido tradicionalmente la difusión de las ideas alternativas y que han mantenido la "guerra de baja intensidad" contra la ideología del espectáculo: encarteladas, sellos, pegatinas, envíos postales, reparto de octavillas, apariciones en radios libres y en publicaciones do it yourself, pintadas... Fue sin embargo la red de internet la que propició que el debate sobre la huelga de arte trascendiese sus límites naturales y se implantase en círculos institucionales progres y/o de vanguardia. Sin embargo la actitud en este medio ha sido siempre elusiva mientras ha podido permitírsele, y confusora o violenta cuando no ha podido ya cerrar los ojos. Se puede decir por tanto que la censura que ha pesado sobre la propia existencia de la huelga de arte no ha sido producto de la ignorancia, sino del miedo, aunque, nuevamente, ¿qué se disfraza de qué?

En ARCO'99 (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid), 12 luthers infiltrados en la inauguración interrumpieron la recepción mediática a la infanta Cristina para lanzar un llamamiento. Cada Luther era portador de una letra en su camiseta, y todos juntos formaban la expresión HUELGA DE ARTE. Ese mismo año se realizaron graffitis con plantilla en la fachada de las principales galerías de Madrid, el Centro de Arte Reina Sofía entre ellas, y aparecieron pintadas de Luther Blissett en centros educativos de Granada y Cuenca, donde dos luthers fueron detenidos por pintar la fachada de la catedral y varios edificios públicos.

Conviene detenerse un instante en las implicaciones de esta detención, ya que trascienden la huelga de arte al tiempo que proporcionan un nuevo sesgo sobre la misma. La detención tuvo para la policía connotaciones más serias de las que serían habituales en estos casos. Los luthers detenidos fueron acusados de destrucción del patrimonio y la propia policía se encargó de redactar la nota de prensa que debía publicarse en los periódicos locales. Para cualquiera que no viva en esa tranquila ciudad, la reacción mediática y/o policial ante unas simples pintadas resultará cómica por lo desproporcionada.

Cuenca presume de ser una ciudad amante de las artes, y particularmente de sus expresiones modernas. Su paisaje reúne privilegios naturales, sedimentos históricos y atractivos culturales. El trazado de las calles de su parte antigua se pliega a un terreno irregular, lleno de niveles y de puntos de fuga para la deriva. En sus callejones se acumulan cientos de leyendas y de episodios históricos más o menos verídicos. Perderse en ella resulta tan sencillo como encontrarse. Y se ha querido "amenizar" el turismo que ello ha atraído sobre la ciudad con un simulacro de "vida cultural" de altas miras: Cuenca dispone del mejor museo de arte abstracto de España, se ha convertido en punto de peregrinaje de pintores "vivos" y se encuentra en ella la que pasa por ser una de las facultades de Bellas Artes más avanzadas del mundo, atenta siempre a integrar nuevas aplicaciones tecnológicas y comportamientos estéticos.

En noviembre de 1999 varias personas llamadas Luther Blissett realizaron una deriva psicogeográfica nocturna por el casco antiguo de Cuenca. El punto de encuentro quedó

establecido en el centro neurálgico de la ciudad, en las escaleras de su catedral gótica donde en los 70-80 se reunían los jóvenes antes de ser desplazados a la zona de bares, a lugares menos visibles. Aquella noche de noviembre la calle estaba desierta. Los pocos transeúntes que pasaban delante de la catedral caminaban deprisa y de puntillas, como si acudiesen a una cita secreta. Al otro lado de la plaza, sólo el portal de la Comisaría irradiaba hacia la calle una luz amarillenta de vigilia. La silueta oscura y delgada de Luther Blissett esperando a sus demás personalidades debía inquietar a la policía. Un coche-patrulla giraba en la plaza cada diez minutos sin entrar en las callejuelas, sin calar a Luther.

A un lado, el poder trascendente de la religión y la historia. A otro, el poder inmanente de las instituciones y su violencia. En medio el corazón de una ciudad deshabitada. Una ciudad que ha hecho del arte su ideología y se ha transformado en consecuencia en ciudad-museo. La deriva en espiral no pudo aportarnos ninguna huella, ninguna marca, ningún indicio. Donde poníamos los ojos veíamos una postal. Pero una "ciudad museo", una ciudad intocable que simplemente se contempla y que confunde la vida con el vandalismo, confunde también el arte con su muerte y yace ella misma cadáver. No es una república abierta, ni un remanso provinciano de cultura en medio de la convulsión moderna, ni un vértice de la vanguardia... es una ciudad de pueblo, un lugar donde la policía redacta las notas de prensa.

El 1 de enero del año 2000, al mismo tiempo que Luther Blissett se suicidaba ritualmente en internet, los luther hispánicos concretaron su abandono de las herramientas bajo cualquier firma personal o colectiva. Desde esa fecha, varios artistas de Madrid y Barcelona han "defeccionado" de toda actividad artística, aun a riesgo de truncar sus carreras, ante el desdén del mundillo artístico y de los críticos y el silencio mediático más absoluto. Entre tanto llegaban rumores sobre el interés de Grijalbo- Mondadori por publicar la novela Q en el mercado español después de que se hubiese convertido en un best-seller en Italia y otros países. Un directivo de Grijalbo se dirigió por correo electrónico a los contactos de Luther Blissett en Madrid y Barcelona "para poner en marcha un plan de agitación". Desde ambos puntos se le contestó, con total independencia de criterio y sin saber exactamente a qué se podían estar negando, que no existía ningún deseo de participar en el lanzamiento comercial de Q, y que encontrándose en plena huelga de arte se negaban a atender este tipo de propuestas.

En Europa el éxito comercial de Q ha generado oposición en el interior del movimiento, especialmente a la explotación comercial del nombre múltiple. Para algunos el proyecto ha perdido su carga subversiva con su emergencia al primer plano de la cultura de masas y se ha hecho objeto de banalización. Se declara la muerte de Luther Blissett antes de haber cubierto su ciclo y de ritualizar su propio suicidio. Un tal Benigno relaciona éste con la publicación de Q (lo que no resulta exacto), pero plantea interesantes dudas acerca de los límites del proyecto y del intento de interrumpir el proceso de mitopoesis:

¿...quién puede matar a un nombre multi-usuario? De acuerdo con Luther Blissett, el grupo veterano que hay detrás del equivalente boloñés de Karen Elliot, los personajes anónimos que han estado operando con el nombre durante los últimos cinco años. Es el momento, señala Luther Blissett "de permitir que los 'nuevos' desarrollen sus propios proyectos". Pero ¿quiénes son esos 'nuevos'? ¿Puede Luther Blissett molestar a Luther Blissett? [Ashley Benigno, "Luther Blissett ha muerto, larga vida a Luther Blissett", Heise, 9-9-99].

En septiembre del 2000 comenzaron a aparecer en las calles céntricas de las principales ciudades españolas carteles en blanco y negro con el rostro de Luther Blissett. Mucha gente informada se pregunta por la relación de los antiguos activistas hispánicos del PLB con esta nueva campaña. No saben cómo interpretarla en el contexto de la huelga de arte, y no pueden creer que Mondadori esté dispuesta a arriesgarse a tropezar dos veces en la misma piedra. ¿Se tratará nuevamente de un timo? ¿De una conspiración vinculada a la huelga de arte? Tratándose de Luther Blissett nada puede darse por seguro, ni siquiera que se haya suicidado realmente, aunque todo parece indicar que Luther Blissett ya no bromea o que ya sólo lo hace "en serio".

Quienes han tomado parte en el proyecto Luther Blissett en España no se sienten particularmente decepcionados. Todo lo que no es llevado a sus últimas consecuencias a su debido tiempo está condenado a envejecer, y "una vez ritualizado y sistematizado el imaginario se convierte en el reflejo de los poderes existentes". No merece la pena lamentarse en silencio ni alzar la voz en defensa de lo "irrecuperable". Hemos de dirigir nuestros esfuerzos en otra dirección: permitir el movimiento imaginario, impedir que cristalice, tratar de entender cuándo y cómo los mitos deben ser deconstruidos, descompuestos u olvidados antes de que la pluralidad de imágenes se reduzca a una imagen única y absoluta. Conviene llamar la atención en todo caso acerca de un mito que se desdobra hasta el punto de no reconocerse en su propio reflejo y que ha de pasar por encima de sí mismo para conquistar su vellocino. Ésta puede ser otra historia -de otra forma "subterránea"- de Luther Blissett. Puede que un día vuelva a emerger. Los mitos son incontrollables, y no basta para neutralizarlos con escribir la leyenda de su suicidio. Los teóricos de la conspiración se empeñarán en que sigue vivo. Ya hay quien dice que se encuentra en España empleando su talento literario como "negro" de conocidas figuras del espectáculo. Si es así, la cadena de escándalos que atormentará el mundo de las letras no habrá hecho sino comenzar. No tardaremos en saberlo.

¿Qué demonios es el Proyecto Luther Blissett?

Citas seleccionadas de Luther Blissett, Mind Invaders: Come fottere i media. Manuale di guerriglia e sabotaggio culturale, Castelvecchi, Roma 1995. Traducción española en Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural, Literatura Gris, Madrid, 2000.

[Este libro no es] un resumen teórico de las fases tempranas del Proyecto Luther Blissett ni nada parecido, sino una deriva por fenómenos y signos de una forma nueva de pensar y de cambiar la vida cotidiana. Hoy es posible alcanzar la unidad esencial entre sueño y acción con vistas a una liberación total. Para ello es preciso desembarazarse de una vez por todas del concepto de individuo. Este concepto es profundamente reaccionario y antropocéntrico y está asociado a la idea de originalidad y a los derechos de autor. Hemos de abrazar por el contrario la idea de condividuo, es decir de una singularidad múltiple cuyo despliegue entraña nuevas definiciones de "responsabilidad" y de "voluntad", y que no facilita precisamente las cosas a abogados y jueces..

Cualquier cuerpo-mente simple (cualquier in-dividuum) está atravesado por flujos vorticales de comunicación que exceden los límites del cuerpo individual y crean una comunidad inestable de singularidades: con-dividualidad. El plagio, los nombres múltiples y el uso antagonista de las redes han sido -y son todavía- fases importantes en nuestro camino hacia la condividualidad.

En un episodio de Star Trek. The Next Generation titulado 'Darmok' (fecha estelar 45047.2), la tripulación de la Enterprise encuentra a los oscuros y misteriosos tamarianos,

cuyo idioma es incomprensible para los humanos y para los demás pueblos de la Federación. La lengua tamariana parece un listado de nombres y fechas. Sus frases no tienen lógica ni coherencia sintáctica.

En el curso del episodio nuestros héroes se dan cuenta de que los tamarianos citan acontecimientos sacados de su historia y de su mitología, acontecimientos que representan precedentes/recuerdos a partir de los cuales pueden hablar en cualquier circunstancia actual. Por ejemplo: 'Shakah, las paredes derrumbadas' significaría fracaso, 'la he cagado' o '¡maldita sea!'. 'Tembah, los brazos abiertos' se traduce por 'generosidad', 'por favor, acepta este presente' o 'gracias por el regalo'. 'Mirah, sus velas al viento' significa 'huida', 'fugitivo', 'vámonos' o 'voy'. 'El río Temark en invierno' quiere decir 'inmovilidad', '¡no te muevas!' o '¡manos arriba!'. 'Sindah, su cara negra y sus ojos rojos' significa 'muerte', 'morir', 'mortecino', etc.

La lengua tamariana no es lógica/referencial -es simbólica, imaginativa, icónica, analógica. Su evolución no ha precisado definir lo que suele llamarse 'identidad'. En la medida en que la audiencia la entiende, no se trata de una "estructura" totalitaria que articule una sociedad orgánica. Las diferencias singulares no resultan allanadas en nombre de la tradición o de una memoria monumental acrítica. Por el contrario, los tamarianos producen colectivamente un tesoro de cuentos e imágenes que constantemente se modifican. Sus relaciones interpersonales son tipos de función que cada-dividuum se apropia, y por tanto niegan todo rol e "identidad". Para ellos este mundo compartido de experiencias y emociones, esta auténtica comunidad, no se contradice con la "singularidad", porque no son individuos, su ego es múltiple y multiversal y su subjetividad está descentralizada. No distinguen entre sujeto, predicado y objeto: frases como las citadas anteriormente se construyen a partir de un sentido genérico de "faltar", "dar", "ir" y "permanecer", acciones que se aceptan implícitamente como complejo, rico en significados e irreductible a cualquier análisis lógico. Esto crea situaciones que no pueden definirse mediante el lenguaje ni quedar atrapadas en él.

Los guionistas Philip Labeznik y Joe Menosky son buenos lectores. Conocen bien El Crepúsculo de los Idolos de Nietzsche:

En su origen, el lenguaje pertenece a la época de la forma más rudimentaria de la psicología. Entramos un reino de fetichismo crudo cuando invocamos ante la conciencia los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje, en palabras más simples los presupuestos de la razón. En todas partes ve un hacedor y sus actos; cree en la voluntad como causa; cree en el ego, en el ego como ser, en el ego como substancia, y proyecta esta fe sobre todas las cosas -sólo por ello crea primero el concepto de "cosa". En todas partes el "ser" es pensado, comprendido, promovido implícitamente como causa; el concepto de ser es la continuación, y un derivado, del concepto de ego. [...] "Razón" del lenguaje, ¡vieja engañosa! Me temo que no nos hemos librado de Dios porque todavía tenemos fe en la 'gramática'.

El idioma tamariano no es secreto ni excluyente. No es una jerga que la comunidad haya creado para protegerse del exterior. Los tamarianos quieren compartir su imaginario y su memoria, ampliar y enriquecer su mitología para entender y hacerse entender. En realidad, como resulta imposible comunicarse con ellos sin compartir los mismos mitos, el lenguaje tamariano asimila otros nuevos, como el de Daton, el capitán de la nave espacial tamariana, y el capitán Jean-Luc Picard cuando son tele-transportados a Eladril IV, un planeta deshabitado donde tienen que cooperar y enfrentarse a la irradiación destructiva de una criatura desconocida hecha de pura energía. Esta situación se inspira en lo que

se conoce como "Darmok y Tjalad en Tanagra", dos héroes de la mitología tamariana atrapados en una isla habitada por una peligrosa bestia. Quien vea este episodio no olvidará la exultación de Daton cuando Picard comienza a entender sus mensajes: "Sukat, los ojos destapados". Sólo Picard sobrevive, y su recuerdo permanece todavía: desde entonces, tamarianos y federados expresarán su voluntad de comunicarse diciendo: "Picard y Daton en Eladril".

Podría conformarme con decir que un nombre múltiple es un escudo para defenderse del poder existente cuando trata de identificar y encontrar a sus enemigos, un arma en manos de lo que Marx describió irónicamente como "el lado malo" de sociedad. En *Spartacus*, de Stanley Kubrick (E.E.U.U., 1960), todos los esclavos derrotados capturados por Crassus afirmaban ser Spartacus, igual que todos los zapatistas son Marcos y todos los míos son Lu ther Blissett.

Pero esto no es todo, pues el nombre múltiple es también constructivo, ya que apunta a fundar un mito abierto, un pasar y modificar en el contexto de una red tamariana de eventos. El problema es que tenemos que comprender aún en qué consiste el mito.

La palabra "mito" se utiliza generalmente para definir algo no real. Los cuentos que los antropólogos describen como "mitos" refieren cosas que nunca ocurrieron. Los cuentacuentos no esperan que los mitos vuelvan a su ceder. Para los modernos pertenecen a una lejana "época maravillosa", anterior al comienzo del mundo. Con todo es un error considerar al mito género menor en relación con la historia mistificada: es un acto de institución, el relato de la primera vez que alguien realizó la acción que luego se ha perpetuado como ritual, y sólo porque la acción sobrevive en el ritual ratifica éste todavía algún derecho a las relaciones sociales. Puede tratarse del advenimiento del fundador de una familia real que trajo consigo los instrumentos de civilización, o de las gestas llevadas a cabo por el antepasado más antiguo de una autoridad ritual, o del primer hombre que practicó cierto tipo de magia. También hay mitos de los orígenes que nos cuentan cómo el mundo conoció el trabajo y la muerte y cómo se separaron la tierra y el cielo para castigar a quienes habían desobedecido a Dios. Estos mitos pretenden responder a cuestiones universales. La cultura hebreo-cristiana se reconoce más bien en mitos escatológicos basados en un concepto lineal del tiempo y proyectados hacia el futuro, como el milenarismo apocalíptico y el cambio social.

En 1962 el situacionista Raoul Vaneigem escribió:

Nacido de la voluntad de los hombres por resistir a las fuerzas ingobernables de la naturaleza, el mito es una política de seguridad pública que ha sobrevivido a su función propia y se ha establecido despóticamente, reduciendo la vida a la mera dimensión de supervivencia, negándola como proceso y totalidad.

No es cómodo vivir con el mito, pero es inevitable, como lo fue, en medio del fuego y los derramamientos de sangre de los alborotos y de la lucha de clases, que los humanos pusieran su confianza en esa cristalización de su imaginario colectivo, creyendo que sus acciones serían canalizadas en un devenir lineal y predecible.

El problema no reside en la "falsedad" de los mitos, sino el hecho que sobrevivan a toda forma histórica de necesidades y deseos que han canalizado y reformulado. Una vez ritualizado y sistematizado, el imaginario se convierte en el reflejo de los poderes existentes. Los mitos de cambio social se tornan mitos fundadores de la falsa comunidad construida y representada por el poder: el "Progreso" arraigado en la llamada

"Humanidad", la protagonista de la "Historia", etc., subjetividades abstractas para ser capitalizadas. El mito fundador de E.E.U.U., el del "Salvaje Oeste", derivado al parecer del milenarismo apocalíptico, causó el exterminio de los nativos y se convirtió en la liga ideológica del imperialismo del siglo XX. En el lado contrario, el mito del "Proletariado" también se corrompió: en lugar de luchar por la autosupresión del proletariado como clase, el movimiento comunista sentía orgasmos místicos ante cualquier signo de "proletariedad", como las "manos callosas" de los obreros o su "moralidad", mezcla de basura cristiana y una confianza absurda en las ciencias humanas burguesas. En realidad, los proletarios fueron definidos de acuerdo con la sociología y se identificaron con los trabajadores en el mejor de los casos o con los "pobres" de las Sagradas Escrituras en el peor, e incluso con ambas figuras, cuando Marx había escrito: "El proletariado es revolucionario o no es nada". Las consecuencias directas fueron el realismo socialista de Zdanov, el puritanismo, la represión sexual contra la "decadencia" burguesa y toda esa mierda.

Sin embargo, las relaciones sociales humanas serían imposibles si tratásemos de deshacernos de símbolos y fantasías en nombre de una racionalidad abstracta. Nuestra imaginación colectiva crearía nuevos mitos. La "desmitificación" no tiene sentido, hemos de enfocar nuestros esfuerzos en otra dirección: permitir el movimiento imaginario, impedir que cristalice, tratar de entender cuándo y cómo los mitos deben ser deconstruidos, descompuestos u olvidados antes de que la pluralidad de imágenes se reduzca a una imagen única y absoluta. Hemos de surfear las redes, saquear la imaginación colectiva, teletransportarnos a planetas salvajes: Picard y Data en *Ela dril*.

El mito no dejará de volver a emerger, ya está en camino. En realidad está siempre aquí, y volverá a aparecer como un tesoro en el momento oportuno. Vendrá, de cualquier forma, como un principio heterogéneo, cuando su propio proceso culmine [...] Nunca volvemos al mito, siempre lo reencontramos cuando se conmueven los fundamentos del tiempo por la amenaza de un peligro extremo. (Ernst Jünger, *La emboscadura*).

El escritor reaccionario alemán Ernst Jünger escribió esto en 1951, aunque describe perfectamente nuestra situación actual. En cualquier caso, el punto de vista de Jünger sólo resulta útil si ponemos el acento sobre el "principio heterogéneo" que desmantela y corta el fragmento. Si no es así tenemos que seguir la larga vida de la monja-prostituta hasta que tocamos tierra y leemos:

Los pueblos nunca abandonan su esperanza en otro Teodorico u otro Augusto, un príncipe cuyo mandato se anuncie en las constelaciones. Sienten que la rama dorada de mito se encuentra bajo la superficie de historia, justo debajo de la tierra cortada por los agrimensores del tiempo.

El mito que quiero hacer emerger como un principio heterogéneo, o mejor dicho, como un principio caótico y siempre cambiante, es por el contrario el de la red tamaritana de eventos. La armonía, la franqueza y la concordia resultan aún menos interesantes que la linealidad, y Luther Blissett no es un bardo que cante las gestas de un nuevo Teodorico revolucionario, sino un van-bardo que canta el Gemeinwesen. La comunidad abierta que produce la red no es una sociedad postrevolucionaria liberada, y menos aún una clase revolucionaria: es nada menos que la revolución en marcha, entendiendo por ésta una evolución imprevisible en el filo de una catástrofe, un juego con un desarrollo interminable. No hay 'antes' ni 'después' de la revolución, todo ocurre mientras tanto. El mito tamaritano no es sólo una estratagema para empujar a las masas hacia la revolución (a diferencia del mito de Georges Sorel de la huelga general), ni sólo una estrategia del

pars destruens [lado destructivo]. Las alegorías que utilizo en este libro son los cimientos de un nuevo edificio, tienen un importante pars construens [lado constructivo].

Sólo los nativos estalinistas que han sobrevivido al siglo XX siguen diciendo que el rechazo del trabajo es sólo una arma táctica y que al llegar la revolución la gente tendrá que volver a trabajar porque el ocio es de cadente y típico de la depravada clase media. Asimismo, si algún día conspiramos para destronar a la élite capitalista, al día siguiente empezaremos a extender el uso tamaritano de mitos, de secretos, de simulación y falsedad para crear situaciones, de forma que ese material no quede en manos de esta sociedad burguesa-. No aspiramos a dejar atrás el engaño en nombre de la Verdad y de unas relaciones más "naturales". Que los pseudoanarcocristianos se ocupen de esa basura altisonante, nosotros no damos una mierda por ella. Como escribió Georg Simmel:

La concordia, la armonía y la cooperación, es decir las fuerzas quintaesenciales de la socialización, están a punto de romperse por la distancia, la competición y el rechazo en la configuración real de la sociedad: las formas fijas de organización que parecen conformar la sociedad o crear una nueva son constantemente perturbadas, desequilibradas, corroídas por fuerzas individualistas irregulares [...] El conocimiento mutuo no es lo único que afecta positivamente a las relaciones: el estado real de las cosas implica ignorancia, así como una cantidad inconmensurable de secreto mutuo [...] El secreto, la ocultación de fragmentos de la realidad por medios positivos o negativos, es una de los mayores logros de la humanidad. Durante la infancia expresamos inmediatamente cualquier intención, nuestras acciones resultan accesibles para todo el mundo, mientras que mediante el secreto alcanzamos una ampliación infinita de la vida, porque muchos de sus contenidos no pueden emerger aunque se hagan públicos' (G. Simmel, *Das Geheimnis un die geheime Gesellschaft*, 1908).

No es preciso señalar que hubiéramos escrito individualistas en lugar de "individualistas" y proceso en lugar de "estado de cosas." Sin embargo, la descripción de Simmel no atañe sólo a la sociedad burguesa. Puede aplicarse a cualquier asociación humana pasada, presente o futura, a cualquier sociedad (Gesellschaft) o comunidad (Gemeinschaft). Ninguna revolución es tan radical que las personas involucradas en ella logren sacudirse toda alienación anterior y la humanidad entre en el reino de Historia Sagrada, así que es probable que los humanos afronten nuevos problemas y equivocaciones tras la caída de la élite. Secretos y mentiras serán entonces muy valiosos. El mito no dejará de volver a emerger. El futuro pertenece a la red tamaritana de eventos. La comunidad que viene es una comunidad de riesgos, colisiones y conflictos. Será si cabe aún más conflictiva que ahora, pero no será una competición de marketing ni una guerra civil, sino una síntesis de conflicto y cooperación, una construcción interminable de situaciones sin perdedores, porque la victoria será el propio desarrollo del juego, así como la estipulación de nuevas alianzas temporales y la creación de reglas que incluyan su flanqueamiento y transgresión. Un gran "Picard y Daton en Eladril", algo que nunca hubieras asociado con la superación del capitalismo.

Mundo Mitomane 1994-96

Notas sobre mitopoiesis de nombres múltiples como vanguardia de la psicogeografía

Escrito en enero de 1997. Publicado en Transgressions, A Journal of Urban Exploration, nº 4, Salamander Press, London, primavera de 1998. Traducción en castellano en "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural", Literatura Gris, Madrid, 2000.

A partir de misteriosos orígenes en algún festival casi olvidado Wally ha llegado a ser un mártir hippie, una teoría de la conspiración, el nombre de una persona estúpida y una serie comercial de dibujos animados para niños. Esperamos que Luther Blissett evolucione de una forma igualmente extraña. Nigel Ayers, '¿Dónde está Wally?', en *Transgressions. A Journal of Urban Exploration # 2/3*, Newcastle/London, UK, agosto 1996.

Desde orígenes cuyo misterio sigue inflamando abundantes mitologías, Luther Blissett se ha convertido en una moda de la "subcultura juvenil", en un juego de rol psicogeográfico, en un fantasma colectivo que los periodistas mencionan siempre que se ocupan de mitos urbanos (la típica pregunta que sale a relucir es: "¿Es esto cierto o es un cuento de Luther Blissett?") y en un terrorista cultural cuya reputación ha llegado a fundar un género literario autónomo, una especie de "sangrienta Hong Kong movie" de buenos y malos con rumores en lugar de balas y Chow Yun Fat en el papel de Blissett.

Un héroe anónimo y desarraigado

Es preciso comenzar por el último aspecto: una literatura que involucra una serie de rumores y que re-cuenta los falsos orígenes del Proyecto Luther Blissett (por ejemplo, a muchos les han dicho que el proyecto fue lanzado por un performer californiano llamado Coleman Healy, que es en realidad el nombre de un asesino en serie en *The Big Nowhere!* de James Ellroy).

Hay un montón de versiones: la más popular, que ha tomado incluso forma de libro, rastrea sus orígenes hasta Ray Johnson, el "padre del mail art", cuyo inexplicable suicidio da comienzo a *Mind Invaders*.

Otras corrientes que los "expertos" consideran "pioneras" del proyecto son el neoísmo y el "post-situacionismo", pero los medios de comunicación ofrecen una imagen distorsionada de ellas: suelen entender por "neoísmo" únicamente la producción de Stewart Home y Karen Eliot antes y después de la Huelga de Arte de 1990-93. En cuanto al "post-situacionismo", este término no significa nada.

La versión que más me gusta es la que gira en torno a Diego Gabutti y relaciona (in)directamente a Luther Blissett con los spaghetti-western. Gabutti, un antiguo bordiguista que escribe en un periódico de Milán, es un "quintacolumnista" del proyecto, es decir uno de los periodistas que participan directamente en los timos de Blissett. Fue amigo íntimo de Sergio Leone. Después de asistir al tiroteo de *Once Upon A Time in America* describió el método de construcción de mitos de Leone en una especie de diario titulado *C'era una volta in America* (Rizzoli, 1984).

El nacimiento del fenómeno del spaghetti-western es similar al del Proyecto Luther Blissett: en *A Fistful of Dollars* (1964) Leone plagió brillantemente *Yojimbo* de Kurosawa, revivificando algunas mitologías y arquetipos occidentales desde un punto de vista exterior. (Walter Hill hizo un trabajo complementario sobre mitología desviando la misma trama en *Last Man Standing*, 1996).

En la versión dirigida por Kurosawa el protagonista no tiene nombre y simplemente se refiere a sí mismo como "Yojimbo", que quiere decir "de 30 años de edad". En *A Fistful of Dollars* no tiene nombre en absoluto. En *Last Man Standing* se presenta a sí mismo como "John Smith", o sea "alguien". Un héroe anónimo y desarraigado llega a la ciudad, se

infiltra en dos bandas enemigas y las destruye esparciendo rumores, mintiendo, haciendo trampas. Fútbol a tres bandas.

Según la leyenda, Gabutti pensó en este mito durante años hasta que sugirió a sus camaradas que lo pusieran en práctica. Debido a este rumor entró en el panteón de LB como uno de sus "fundadores imaginarios".

Existen también aburridas teorías de la conspiración con las que algunos izquierdistas ineptos y prositus tratan de desacreditar a los "fundadores" del proyecto, según las cuales Luther Blissett es o bien un intento de infiltrar el "Movimiento" con teorías y posiciones de extrema derecha (por el van-bardismo y el desvío de imaginación celta) o una panda de hábiles recuperadores que malvenden "antagonismo" a los enemigos de clase. No hace falta decir que estos rumores, lejos de perjudicarlo, acabaron jugando en favor de Blissett.

Pocos saben que Luther Blissett fue concebido como un golem incontrolable por los llamados Transmaníacos, un colectivo de bromistas de Bolonia venido de la ultraizquierda. Anteriores experimentos con nombres múltiples y "contextos abiertos" les previnieron de evitar cualquier "identificación" con grupos o con personas. Gracias a los rumores que empezaron a circular en verano de 1994 los Transmaníacos lograron que el proyecto L.B. fuese completamente anónimo y verdaderamente impersonal. En el proceso desaparecieron de una forma que nos recuerda la autosupresión del proletariado (¡sólo en broma!).

Los tiempos estaban más que maduros para un experimento semejante: no hicieron falta más que unos meses de cobertura mediática nacional gracias al golpe propinado por la Associazione Psicogeografica di Bologna a un famoso programa de TV. Cuando los rumores de los meses anteriores prendieron todo el país se enteró de que cualquiera podía utilizar el nombre del "terrorista cultural" como guía Do It Yourself para el sabotaje. Varias personas lo adoptaron y se pusieron a contactar con periodistas contando las historias más descabelladas sobre su origen y difusión a través del mundo. A partir de entonces el nombre se convirtió en un persistente mito urbano.

Pero ¿por qué fue Italia tan receptiva a él? En Italia la prensa "seria" no se distingue de la amarilla, porque las noticias sobre política y crimen y los chismes se mezclan en un espectáculo integrado, una eterna comedia improvisada al estilo del Watergate. Los peculiares acontecimientos de la historia italiana difuminaron asimismo la frontera entre "cultura seria" y "cultura popular" mucho antes de que se produjese el debate sobre post-modernismo, cultura trash, etc.

Desde 1945, de acuerdo con la estrategia gramsciana de la hegemonía cultural, el Partido Comunista colocó a los hombres adecuados en los "sitios adecuados" como el cine, los círculos académicos y las editoriales. Estas personas siguieron arrebatadamente la política del partido hasta 1968, cuando algunos de ellos volvieron a la nueva lucha de clases como intelectuales comprometidos (es decir, como recuperadores).

En los años 60 los estudios culturales se emanciparon parcialmente del snobismo elitista tras la publicación de *Apocalittici e integrati* de Umberto Eco, que investigaba la forma en que los intelectuales contemplarían los productos de la cultura de masas (comics, televisión, etc.).

En la década siguiente el PCI se inclinó definitivamente por el estado: la socialdemocracia prefirió no llenar los espacios vacíos de la "cultura juvenil" y las conductas "alternativas", que se convirtieron en terreno de conquista de los radicales.

El movimiento de estudiantes de 1977 aumentó el interés por la "contracultura": el punk y el mundo de los zines se convirtieron en temas de investigación de los medios de masas y de los estudios culturales. Al mismo tiempo la represión militar del movimiento obligaba a muchos camaradas a moverse "al margen" de los medios de comunicación y de las instituciones culturales.

Cuando la coalición de derechas de Berlusconi ganó las elecciones de 1994, una corriente de "intelectuales" post-fascistas acusó a la cultura italiana de "izquierdismo" y lanzó su grito de venganza. Unos meses más tarde, tras la caída de Berlusconi, acabaron de nuevo en el basurero de la historia. Aquellos imbéciles no estaban tan equivocados, pero eso no significa que los intelectuales fuesen subversivos: por decirlo brevemente, la Hegemonía (un concepto destruido por la derrota del movimiento obrero tradicional y la quiebra de la izquierda) preparó el camino a formas específicas de recuperación, como la cooptación e integración de los radicales en el mundo académico. ¿Qué hegemonía? ¿Y qué recuperación? ¿Es la "recuperación" un callejón sin salida? No creo; tiene ciertamente pros y contras, distintos aspectos, es un tira y afloja entre mundos diferentes.

"Luther Blissett" empezó como un experimento con la recuperación y el cadáver podrido de la Hegemonía. Los Transmaníacos querían despertar a los "durmientes" en los media e inocular en el imaginario colectivo un personaje al estilo de Robin Hood. El experimento superó cualquier expectativa, "Luther Blissett" incrementó su popularidad jugando con el potencial mitopoético de los medios de comunicación y se convirtió en un juego de rol psicogeográfico jugado por un "singular múltiple": el Homo Gemeinwesen (J. Camatte).

Reuniones sediciosas

"Radio Blissett" fue emitido en Bolonia desde otoño del 94 a primavera del 96 por la Associazione Psicogeografica di Bologna, cuyos miembros se llamaban todos "Luther Blissett". Era un programa psicogeográfico nocturno en dos emisoras izquierdistas (Radio K Centrale y Radio Città del Capo). Requería la interacción de la audiencia. El 3 de febrero de 1995 apareció un artículo sobre el programa en uno de los periódicos más importantes, La Stampa. Este artículo se escribió mediante una "observación participante" del reportero, que adoptó el nombre múltiple y tomó parte en la deriva nocturna. He aquí un extracto:

EL ASALTO DE "RADIO BLISSETT" por Gabriele Romagnoli

BOLOGNA. Doce y veintiocho de la noche. Luther despliega un mapa de la ciudad sobre la mesa y señala con rotulador negro. Un minuto después varios chicos y chicas abandonan el garaje y se alejan. Él los saluda, se asegura de que los teléfonos funcionan, selecciona el primer disco y espera. A las doce y media conecta el micro:

Denuovo viernes por la noche en RCdC, y aquí está Luther Blissett hablando contigo una vez más. Las patrullas se

encuentran ya a la deriva, el viaje psicogeográfico comienza. Préstame tus emociones para que pueda llevarlo a cabo, cambia mi trayectoria, hazme seguir una ruta que nunca hubiese imaginado... sígueme. Déjame llevarte a los subterráneos, guiarte por las calles, exploremos los barrios para que dejen de ser nuestras prisiones, ayúdame a violentar esta ciudad para impedir que ella nos violente.

Su voz vuela sobre los tejados de la somnolienta Bolonia. Ahora la ciudad no duerme, ni come, ni estudia, ni baila: escucha. Los estudiantes de otras ciudades se acurrucan en sus tugurios de renta alta para escuchar.

Las bandas de garaje dejan los instrumentos y toman una copa para escuchar. Chicas y chicos recorren la ciudad en bicicleta escuchando el programa con cascos para poder llegar a los lugares que marca Luther. Todos escuchan esa voz que dice:

-Aquí llama la primera patrulla de deriva... ¿Dónde estáis?

-Estamos en Fiera, uno de los ombligos de Bolonia... Ahora estamos junto a las torres que planeó el arquitecto Kenzo Tange y veo el futuro. Veo en qué se convertirá esta zona de acuerdo con el proyecto de Benevolo, con alfombras rodantes entre los edificios y gente caminado por ellas, gente que ya no controla sus propios pasos y no quiere mirar a sus pies, por eso miran a las catedrales que destacan contra el cielo...- Luther responde desde el estudio:

-¿Por qué no encendéis una hoguera en la plaza y la rodeáis de carteles como si fuérais trabajadores participando en una manifestación? ¿Por qué no sacáis poder psíquico para parar la decadencia de ese territorio?

Se dice que a veces se llevaban a cabo acciones de este tipo. La semana pasada Luther lanzó un "ataque psíquico" contra el proyecto de Ricardo Bofill para la nueva estación de ferrocarril y ahora informa orgullosamente sobre el incendio de la maqueta en el estudio de Bofill. Marca con dos círculos la estación y Fiera y los une: el viaje ha comenzado. El resto de la deriva es una interacción entre las sugerencias del estudio y las de la audiencia. Luther dice:

-Exploremos los subterráneos. -Entonces llama un ingeniero hidráulico de 76 años. Después de explicar durante veinte minutos cómo moverse bajo tierra vuelven a aparecer algunas patrullas. Una está junto a Piazza Maggiore y un oyente los invita a gritar el nombre de Luther al revés. Cuando el coro empieza a cantar "¡Tessilbrehtul!", todos los exiliados de las calles principales se unen, son casi treinta. Más tarde llama una chica con fiebre y le dice a Luther que necesita una aspirina, así que una patrulla compra la medicina y se la lleva. Luego las patrullas envían 12 pizzas a un profesor americano que está dando una fiesta en casa y unos cuantos psicogeógrafos se quedan allí hasta las 2 de la madrugada mientras Luther envía a los supervivientes a una nueva misión:

-Describir las luces de la ciudad distrito por distrito. -y la fiesta de coches se dispersa. Alguien llama.

-Boloñina, un simple barrio-dormitorio. No hay luminosos, ni ventanas abiertas, sólo el halo azul de la TV detrás de los cristales.

-Navile, sólo bancos, carteles luminosos de bancos, bancos por todas partes. Luther comenta:

-Tratan de cortarnos el rollo, mantienen la ciudad a oscuras, despojándola de vida, desterrando a las putas... El año pasado había 140 prostitutas en los bulevares, ahora han sido casi todas expulsadas, sólo hay 60, la mayoría moral cacarea su victoria, la infección ha sido vencida, la ciudad está limpia... Así que ¿por qué no cantas una serenata por la última chica nigeriana? No es necesario que ella entienda la letra. O deja que escuche la radio, voy a seleccionar algo afro".

Traza una línea hasta Porta Saragozza. La figura queda entrelazada, parece una estrella de ocho puntas.

-Ya ves -me dice-. Cada semana con los oyentes/derivantes muevo los límites de la ciudad y cambio su imagen [...].

Esta descripción está hecha a partir de la primera de las series del programa. La segunda era más compleja. Los primeros pasos y pistas de la deriva venían dados por las columnas de chismorreos y las noticias de sucesos y los exploradores urbanos iban por su cuenta. Durante las derivas radiofónicas Luther Blissett atravesaba áreas de gentrificación, crimen, intolerancia racista, etc., encontrando oyentes homónimos en contacto permanente con el estudio. Buscaba extraños alineamientos de edificios, organizaba bloques de tránsito, hacía performances, encendía hogueras, investigaba los contenedores de basura, etc. La segunda serie incluía un potlatch (un intercambio de extraños regalos ambiguamente relacionados con el tema del programa) y una versión en tamaño real del célebre juego de mesa Scotland Yard, que Luther había depurado obviamente de cualquier referencia a la policía. Luther se inspiró también en los escritos de la London Psychogeographical Association.

Mediante tales burlas prácticas se expresaba normalmente una crítica del urbanismo como "cita con nadie" (forma específica sobre la que escribí en 'La venganza de Ralph Rumney', Transgressions#2/3) y un "ataque psíquico", guerrilla telecinética inspirada en algunas acciones de los yippies y de la Alianza Neoísta. Tuvieron lugar actuaciones de teatro-guerrilla en calles con tráfico intenso gracias al Teatro Situazionautico "Luther Blissett", una pandilla de antiguos Transmaníacos especializados en organizar revueltas. Algunas de sus performances fueron interrumpidas por la policía y acusadas de "ofensa al decoro".

Radio K Centrale nació de una escisión de Autonomía Obrera. Normalmente la sintoniza gente "marginal" y pelmas ultraizquierdistas. Radio Cittá del Capo atrae en términos generales al izquierdista medio y/o "alternativo". ¿Cómo puede conseguir tanta cobertura nacional un programa psicogeográfico emitido en estas emisoras? Simplemente pasando al campo mitopoético de los nombres múltiples: cada hábito que tomamos y cada movimiento que realizamos pasará a formar parte del corpus de leyendas que rodea al concepto. En primavera de 1995 algunos psicogeógrafos de Roma iniciaron una versión local de Radio Blissett en otra emisora izquierdista, Radio Cittá Futura. A diferencia del programa boloñés, el romano se emitía los sábados por la noche, de forma que los sucesos tenían lugar en sitios más concurridos, en orgías ilegales o en el eterno atasco de una ciudad grande y violenta. Las acciones de Luther y los ataques psíquicos desembocaron en agresiones fascistas, revueltas y arrestos de psicogeógrafos. El 28 de mayo a las 3 de la madrugada unas 70 personas cortaron la carretera frente a la Oficina Estatal de Registro repartiendo panfletos contra los nombres propios, luego empezaron a cantar OHM y lanzaron un ataque psíquico colectivo contra el concepto burgués de identidad.

El 4 de junio a la misma hora, alrededor de 200 personas concentradas frente a la Agencia General de Empleo cortaron la carretera y escribieron en las paredes frases como "NO MÁS TRABAJO - ¡SÓLO QUEREMOS DINERO!", "EL TRABAJO PRODUCE CÁNCER", "DÍ NO AL TRABAJO ASALARIADO" etc. Luego lanzaron un ataque psíquico. Un equipo de la televisión alemana ZDF estaba casualmente allí y filmó la escena, que se emitió meses después en un documental sobre la vida nocturna de Roma. El 10 de junio tuvo lugar una Orgía Psicosexual Masiva a las 3 de la madrugada frente a la estatua de la Inmaculada Concepción. Cuando un Luther Blissett se dirigía a Piazza di Spagna un puñado de cabezas rapadas nazis le atacó y casi le abren la cabeza. La policía que vigila normalmente la Embajada de España dispersó a los skins y llevó al camarada al hospital más cercano. A las 3:45 cerca de 30 personas decidieron llevar a cabo la orgía, se arrebujaron bajo una gran lámina de celofán y empezaron a besarse y a acariciarse. Estaban a punto de pasar a mayores cuando vino la policía y los detuvo.

El 17 de junio a las 2:10 un oyente llamó al estudio y sugirió ocupar y secuestrar un autobús nocturno. Luther eligió la línea 30 y exhortó a la audiencia a reunirse en la parada de Piazza del Verano. A las 2:55 Luther tomó posesión del autobús con tambores, confetti, bebida y rufianes del ghetto que sintonizaban Radio Blissett. Los secuestradores sólo compraron un billete, porque todos compartían la misma identidad abierta, la de Luther Blissett. Gente con ganas de marcha, informada por radio, llegaba a bordo en autostop. El conductor no parecía tan contento. Luther estaba en contacto con el estudio a través de un teléfono celular. A las 3:15 una patrulla de policía obligó al autobús a detenerse en Piazza Ungheria. Los juerguistas descendieron y 15 minutos después ocuparon otro autobús de la línea 29. La policía detuvo de nuevo el autobús en la calle Guido d'Arezzo. Como los psicogeógrafos se negaron a rendirse la policía cargó y les golpeó con las porras. Luther no sufrió pasivamente todo esto y un oficial fue herido. Un policía disparó tres tiros al aire. La revuelta y el tiroteo fueron recogidos por el teléfono de Luther, se escucharon en el estudio y se emitieron. Alrededor de 10 Luthers fueron conducidos a comisaría, donde fueron acusados de "reunión sediciosa" y "insultos, resistencia y agresión a un oficial de la fuerza pública". Serán llevados a juicio antes de finales de 1997 (los procedimientos judiciales italianos son muy lentos).

Pocos días después un comando de psicogeógrafos que habían adoptado el nombre múltiple pusieron en práctica la abducción del antropólogo Massimo Canevacci durante una de sus lecturas en la universidad. Irrumpieron en la sala con pasamontañas apuntando con pistolas de agua a los sorprendidos estudiantes. Luther retuvo rápidamente a Canevacci y leyó una declaración pseudoterrorista, luego el profesor fue arrastrado hasta el bar y obligado a invitar a café. Canevacci llegó a interesarse por las implicaciones antropológicas de la broma cuando se dio cuenta de que sus estudiantes no habían abandonado la sala tras el secuestro: aguardaban estúpidamente mirando la mesa vacía, esperando algo.

En otoño de 1995 un ataque a David Bornigia en las afueras de Roma derivó en un episodio de mitopoiesis. David Bornigia es hijo y socio del propietario de clubs nocturnos y discotecas más rico de la capital. En 1996 el fenómeno revolu-orgio-nario alcanzó su cima: los juerguistas acostumbraban a ocupar fábricas desiertas abandonadas y en ruinas, de forma que tras considerar los pros y los contras la policía decidía no dispersar a la muchedumbre que bailaba. Los juerguistas llegaron a atraer a gente de clase media-alta, perjudicando comercialmente a los clubs legales. El Sr. Bornigia lanzó una campaña contra los organizadores de fiestas ilegales, a los que describía como "evasores de impuestos" y "traficantes de droga". Una noche Bornigia Jr. y su esposa volvían a su casa de campo a más de diez kilómetros de Roma. Bornigia detuvo el coche en el callejón y

salió a abrir la puerta. De repente, tres hombres con ropa negra y pasamontañas saltaron de los arbustos y le dieron una paliza. Posiblemente se trataba del típico intento de secuestro. La mujer gritó desde el coche y tocó la bocina hasta que los agresores salieron corriendo. Al día siguiente el Sr. Bornigia celebró una conferencia de prensa y explicó absurdamente el suceso como una represalia de los jueguistas. Como Luther Blissett había sido relacionado a menudo con ese ambiente, esta insinuación derivó en la leyenda de que Blissett le había pegado a Bornigia.

Los Luthers con base en Roma suministraron al proyecto muchas acciones radicales, apasionantes mitologías y brillantes escritos. Sin sus actividades, "Luther Blissett" habría seguido siendo monopolio del norte de Italia. Cuando ellos tomaron la antorcha de la guerra psíquica, Bolonia y Venecia Julia dejaron de ser las únicas vanguardias. Después de esto, como Kaiser Soze en *The Usual Suspects* de Brian Synger, desaparecieron.

Continuará

En 1996 Luther Blissett obtiene la más amplia circulación como fantasma colectivo. He evitado hablar aquí de la difusión del nombre a través de fanzines y publicaciones autoeditadas, del mail art y la netcultura, de burlas en los medios y extraños ensayos políticos, vídeos, música, literatura, etc. También he evitado profundizar en la contribución teórica de Blissett a la psicogeografía, la "antropología de la guerrilla" y la crítica radical de la cultura, por no hablar de las implicaciones raciales y de género del contexto de identidad múltiple. Lo que simplemente he tratado de hacer es dar algunos ejemplos de cómo la manipulación de mitos urbanos, los rumores y las teorías de la conspiración pueden relacionarse con la transgresión de las geografías de la vida cotidiana mediante un concepto como el nombre múltiple. La radio demostró ser el medio de comunicación más práctico, e internet también respondía a esta necesidad. Las estrategias de comunicación de Blissett recordaban tanto el modo en que algunos asesinos en serie atraviesan la ciudad dispersando signos, componiendo enigmas, dejando mensajes en código, etc. como el modo en que mitos rebeldes y proscritos como Robin Hood, Billy el Niño y otros parecidos modificaron la percepción social de lugares y territorios. No por azar la mayoría de quienes han adoptado el nombre múltiple devoran y citan fanáticamente historias de crimen y misterio (especialmente a James Ellroy, un experto manipulador de mitologías pop, así como un replanificador maniático de espacios urbanos), y comics (siendo aparentemente Frank Miller su autor favorito). Pero puede tratarse de otro rumor como el de la conexión Gabutti-Leone.

La conspiración retroactiva está en marcha. El "fantasma colectivo" está ahí fuera, acechando la región in/material que se encuentra en todas partes. Pronto Italia dejará de ser el omphalos del proyecto. Aunque Gran Bretaña ha sido el país cuyo medio radical más influyó sobre el antiguo de-sarrollo de nuestra guerrilla semiótica, creo que será Alemania la próxima vanguardia de este tipo de bromas subversivas. Como quiera que el Pacífico Rim es el futuro y parece tan brillante, quiero arrojar sobre él algunas sombras. Ahí debemos enfocar nuestros esfuerzos. Es todo por ahora.

Buscando a Harry Kipper

Chi l'ha visto? es un programa semanal de televisión emitido en hora-punta por la televisión pública italiana (RAI). Su sucia misión consiste en encontrar a personas perdidas, adolescentes que dejan su hogar, esposas que abandonan al marido y los niños, pacientes escapados del manicomio e incluso rufianes en búsqueda y captura. La redacción es como una especie de Brigada Antivicio, y la presentadora Giovanna Milella

la personificación maligna de los valores de salud y hogar que cualquiera que ame la libertad desprecia. El nombre del programa significa en italiano "¿Quién sabe dónde?"; a decir verdad la parte principal en la caza del hombre es llevada a cabo por el público, al que Milella exhorta a llamar al programa y cooperar. El estudio se llena a rebosar de padres que gritan, esposas o maridos enojados, psiquiatras, parientes y amigos de la persona perdida etc. En enero de 1995 Luther Blissett se propuso darle un palo a Chi la visto? y poner a la policía de televisión en la picota de los chismes de los medios de comunicación.

Cómo atacé a "Chi l'ha visto?" y puse a la policía de la RAI a la deriva *aparecido en el libro: "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural", Literatura Gris bolsillo, 2000*

En Italia corre el rumor de que un body-artista británico llamado Harry Kipper se apropió del nombre de un jugador del fútbol jamaicano de principios de los ochenta. Al principio Kipper lo utilizó como una marca personal para firmar sus propias performances, luego decidió convertir a Blissett en un 'personaje abierto' cuya fama fuese recreada indefinidamente por cualquier interesado. Cualquiera puede ser Luther Blissett simplemente adoptando el nombre y difundiendo nuevos rumores.

Se sabe efectivamente algo de un Harry Kipper, performer y body-artista "extremo" de los años 70 del que se citan algunas performances en la historiografía del punk, pero no se sabe qué fue de él. Cuando se puso en marcha el proyecto Blissett, se había vinculado el nombre de Kipper en Gran Bretaña a lo poco que se conoce de su vida y se había creado un mito, una ficción cuya combustión debía prender el nombre múltiple.

Una vieja casa de Londres se convirtió, en la iconografía blissettiana, en la residencia de Kipper. Un rostro construido por ordenador morpheando fotografías de los años 40 sirvió para poner en circulación por internet "la única imagen verdadera de Harry Kipper". Otros habían añadido teselas al mosaico de su personalidad atribuyéndole escritos, entrevistas y declaraciones. Este Kipper tenía ya muy poco que ver con el "verdadero" (apenas parte de su pasado). El nombre colectivo se desarrollaba en dos planos de simulación: un personaje virtual buscaba colaboraciones REALES para crear otro personaje virtual cuyas acciones tendrían consecuencias y efectos REALES. Y nadie desde entonces hasta hoy puede ya decir lo que hay en él de verdadero o falso. En diciembre de 1994, jugando con el propio mito fundador, Luther Blissett tuvo la brillante idea de injertar sobre la desaparición efectiva del "verdadero" Kipper la desaparición (mediatizada y amplificadas) de su homónimo durante un viaje a Italia. Ello aseguraría, con la ausencia declarada de lo que -en cierto sentido- nunca estuvo presente, el completo olvido del origen del proyecto Blissett (así como de su origen instrumental, de su teogonía impulsora), como suele suceder en las leyendas metropolitanas.

En el primer plano de simulación (el de la narración fundante) el suceso sería una metáfora: Kipper organiza su performance más enigmática: decide DESAPARECER; el Sujeto (el "Artista" de la representación ideológica burguesa) se pierde, pero se pierde porque nunca había existido más que como efecto óptico. Kipper quiere subrayar que TODAS las reacciones son colectivas, que no existe el "Genio" individual agraciado con la Inspiración, sino una gran Performance Global multiforme -de la que el proyecto Luther Blissett es a su vez una alegoría- basada en la infinita e inconsciente circulación y socialización del saber y de la "inspiración". TODOS (conscientemente o no) TOMAN PARTE AL CREAR TODO, no existe propiedad privada de las ideas. Kipper opera por

tanto una DES-SUJECCIÓN del nombre múltiple de su propia tutela embarazosa, pone en práctica el nietzscheano "¿Qué importo yo?"

En el segundo nivel de simulación (el de la COOPERACIÓN EN RED), la desaparición de Kipper serviría para comprobar la "noticiabilidad" y la permeabilidad de los medios y la capacidad de Blissett para organizarse a nivel transnacional.

Se procuró que la historia de la desaparición de Kipper fuese coherente, pero no demasiado (porque la realidad es a menudo incoherente), cada uno se ocupó de un punto específico, se produjo una documentación verosímil, pero en su mayor parte inverificable, de tal forma que lo que era verificable tuviese tanta relevancia simbólica que convalidase el resto. Con este material, la noche del 2 al 3 de enero de 1995 Luther Blissett consiguió atravesar el filtro de ANSA, una agencia nacional de prensa que difundió la noticia desde su oficinas en Udine, Friuli, Italia Noroccidental.

El 4 de enero todos los periódicos regionales recogían la noticia, repitiendo casi textualmente el fax que habíamos enviado a ANSA.

De Il messaggero veneto de Udine, 4 de enero de 1995, primera página:

UN ARTISTA DESAPARECE: S.O.S. DESDE LONDRES A FRIULI
Visto por última vez en Bertiolo - Recorría Europa en una bicicleta - ¿Se desvió hacia Bosnia?

Artistas de Bolonia y de Londres se preguntan por los últimos movimientos de un artista inglés. Se trata de Harry Kipper, de 33 años, 1.75, cabello rojo oscuro y magnéticos ojos verdes. Según Federico Guglielmi de Bolonia, Kipper, que con el pseudónimo Luther Blissett hacía también espectáculos callejeros de magia e ilusionismo, fue visto por última vez en Bertiolo cuando supuestamente se dirigía a Trieste.

A mediados de octubre Kipper telefoneó a su amigo el novelista londinense Stewart Home y le dijo que estaba en Bosnia. Esa fue su última llamada. Según artistas italianos que le conocían, Kipper recorría Europa en una bicicleta de montaña para poner en práctica una idea del Friulan Piermario Ciani: unir varias ciudades con una línea imaginaria que deletrearía finalmente la palabra "ART". En verano Kipper se había alojado en casa de Ciani. A primeros de septiembre se desplazó a Trieste, pero al parecer nunca llegó allí. Desde 1991 Kipper ha estado realizando esta performance de "turismo psicogeográfico" trazando la "A" desde Madrid a Londres y Tolone; había llevado los dos veranos siguientes completar la "R" a través de Bruselas, Bonn, Zurich, Génova y Ancona. Por fin, en 1994 empezó con la "T": después de alcanzar Trieste se desplazaría a Salzburgo, Berlín, Varsovia y volvería de nuevo a Amsterdam. Al parecer hizo un desvío inexplicable hacia Bosnia y desapareció.

Un artículo de Il Flautín contenía más detalles:

[...] Una vez llegado a nuestra región, Kipper decidió trazar imaginariamente la palabra "ART" también en Friuli, empezando en Pordenone. Pasó por Maniago, Sauris y Codroipo para trazar la "A", luego por Tolmezzo, Gemona, San Daniele y Mortegliano para la "R", y finalmente por Udine, Pontebba, Tarvisio y Treppo Carnico para la "T". Después regresó a Bertiolo [...]

La historia que habíamos enviado a ANSA se completaba con un retrato de Kipper, mapas psicotopográficos de los proyectos "ART IN EUROPA" y "ART IN FRIULI", testimonios de "artistas" que habían alojado a Kipper durante su estancia en Bolonia (en realidad la mayoría de ellos eran anarquistas, transmaníacos, psicogeógrafos, etc.) y una cinta de audio con la voz de Kipper. Todos estos elementos eran "verdaderos", lo que hacía falsa la narración completa era sólo su arbitraria interrelación. El 6 de enero la redacción de Chi l'ha visto? llamó al número de teléfono de Bolonia que Luther había dado a ANSA como referencia: decían que estaban "fascinados" por el personaje de Kipper y que querían hacer un reportaje sobre su "atmósfera cultural", siguiendo sus huellas a través del ambiente "neoísta" y psicogeográfico de Bolonia, Udine y Londres. Luther aceptó tras una rápida consulta telefónica a sus homónimos de Londres, Bolonia y Friuli. El 10 de enero la troupe llegó a Bolonia, rodó horas y horas de material sobre el "movimiento", el nombre colectivo y la Associazione Psicogeografica di Bologna, reconstruyendo los movimientos y relaciones de Kipper en Bolonia en 1994 (poco antes de su desaparición) y constatando la influencia que había ejercido sobre los llamados "transmaníacos" y sobre toda la escena bolognesa. Esto es aproximadamente lo que contestamos a sus preguntas:

Kipper estuvo en Bolonia del 29 de junio al 8 de julio. En esos diez días asistió a la fundación de la Associazione Psicogeografica di Bologna y propuso que todos sus miembros adoptasen el nombre múltiple. Después se dirigió a Ancona y la Riviera Adriática. El 10 de agosto llegó a Udine, donde encontró a Ciani (que era el que había concebido la performance) en los estudios de Radio Onde Furlane. Ciani le propuso que se quedase algún tiempo y trazase la palabra "ART" también en Friuli. Tres días después Kipper se trasladó de Bertolo a Pordenone para empezar a trazar la "A". Pasadas dos semanas volvió a Bertolo y dijo que había completado la palabra, pero parecía inexplicablemente deprimido. La primera semana de septiembre se dirigió a Trieste. Nadie supo más de él hasta que llamó a Stewart Home. Después de otro mes de silencio, Stewart nos llamó por teléfono para que empezásemos a investigar.

En enero todavía no era conocido el carácter subversivo de la APB y de Luther Blissett, así que tratábamos de disfrazarnos de "artistas". Un miembro del equipo llamado Fiore di Rienzo nos dijo que la redacción suponía que la desaparición era una especie de performance de Kipper. ¡Pobres idiotas! Al día siguiente la policía de televisión llegó a Udine, donde los camaradas locales confirmaron nuestro relato sobre los movimientos de Kipper. Éste es el brevete con el que un periódico local (Il gazzettino del Friuli, 1/12/1995) informaba de la presencia en el pueblo de Chi l'ha visto?:

"CHI L'HA VISTO?" TRAS EL RASTRO DE KIPPER

"Chi l'ha visto?" sigue las huellas de Harry Kipper, el performer inglés que desapareció en Friuli hace algunas semanas. Ayer un equipo del programa de RAI3 vino al pueblo para indagar más detalles sobre la persona que acordó con Friulan Piermario Ciani una performance conceptual consistente en un recorrido en bicicleta con el que querían unir varios pueblos de Friulan y componer la palabra "ART" en el mapa. El equipo visitó Radio Onde Furlane, que antes de Navidad transmitió algunas pistas para encontrar a Harry Kipper y entrevistó a Paolo Cantarutti de la revista Usmis (donde Ciani había publicado el mapa de la performance) y al mail-artista Alberto Rizzi de Rovigo, conocido de Kipper. Según el director del programa, esta desaparición sería sólo una obra de arte conceptual llevada a cabo por el artista británico.

Dos días después la troupe voló a Londres y entrevistó a Stewart Home y a Richard Essex de la London Psychogeographical Association. Stewart y Richard les enseñaron la antigua casa de Kipper (un edificio medio demolido en alguna parte de East End).

El reportaje estaba listo para ser transmitido cuando una notificación de la policía de televisión hizo que se suspendiese. Desgraciadamente un colaborador de Chi l'ha visto? que vivía en Udine se había topado por casualidad con el rumor popular de que la "desaparición de Kipper" era invención de los camaradas de Usmis y de Radio Onda Furlane (en complicidad con los boloñeses y los londinenses) basada en una performance psicogeotúristica análoga que se remontaba a hacía un año. Era obviamente una mentira calzada sobre otra (debido a que las leyendas urbanas, como es justo que suceda, se autonomizan y avanzan por sí mismas), pero bastó para alertar a la redacción de Chi l'ha visto. La eventual sospecha de uno de los miembros del equipo de que se trataba de una performance se convertía ahora en la certeza generalizada de que la propia existencia de Kipper era una farsa. La redacción decidió no arriesgar su reputación y sustituyó el reportaje anunciado justo a tiempo.

De todas formas su maniobra fue inútil, porque ya habíamos enviado la historia a los periódicos nacionales. El caso apareció con titulares como "Ciber-broma a 'Chi l'ha visto?'" , "Volvieron loca a Milella", "¡Buscando a un Kipper inexistente!" etc. Los periódicos publicaban citas de nuestra declaración explicativa:

[...] no queríamos sólo desacreditar el programa, sino también confundir su olfato de sabuesos y hacer que perdiesen su tiempo siguiendo a una persona inexistente para que los fugitivos reales pudiesen quedar en libertad [...] (Il Resto del Carlino 1/20/95).

Chi l'ha visto? es una expresión nazi-pop de la necesidad de control [...] (L'Unità, 1/21/95).

Éste es el final de un artículo aparecido en Il Gazzettino (1/20/95):

Este nombre, Luther Blissett, es utilizado como seudónimo múltiple para firmar y reivindicar acciones contraculturales, manifestaciones, boicots y notas de prensa con el propósito de crear un mito basado en la incertidumbre y la oscuridad. Es imposible encontrar a un único autor de la farsa [...]

Todos somos víctimas de Luther Blissett, pero somos también cómplices y nadie en particular es responsable. Es algo que da que pensar, Blissett casi llega a televisión".

Y éste es el final de nuestra declaración (Come fu che Luther Blissett quasi arrivò a 'Chi l'ha visto?', Bolonia, 1/16/1995):

"Ésta es la prueba más clara de la efectividad de estrategias como los nombres múltiples, que permiten que muchos sujetos revolucionarios diferentes colaboren sin desconfianza identitaria o sospechas paranoicas, de forma que puedan influir fácilmente en la imaginación colectiva. Es mucho mejor esto que quejarse inútilmente de la omnipotencia del espectáculo. ¡Bienvenido Luther Blissett!".

aparecido en el libro: "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural", Literatura Gris bolsillo, 2000

EL ASALTO A MONDADORI

Éste es el timo literario más ambicioso y complejo de Blissett. Inspirada parece ser en la divertida saga de los diarios de Hitler, esta acción de anti-fascismo psicodélico causó sensación en Italia en 1996. Víctimas: Giuseppe Genna (poeta de derechas y gilipollas perdido), Mondadori (propiedad del magnate semifascista -y anterior Primer Ministro- Silvio Berlusconi) y Panorama (la revista semanal más leída, publicada -¿por quién va a ser?- por Mondadori).

La jugarreta Cómo convertí un asalto corporativo al nombre múltiple en una magnífica burla a Mondadori

1. En primavera de 1996 logré encajarle un libro "falso" de Blissett a Mondadori -la mayor editorial italiana, que pertenece al magnate de derechas (y anterior primer ministro) Silvio Berlusconi- manipulando por e-mail al "poeta" de derechas Giuseppe Genna. Envié a Genna un texto titulado net.gener@tion, cuyo contenido consistía principalmente en propaganda de internet y mierda postmodernista banalizada y pasada de moda. Cuando Genna editó el texto añadió frases antisemitas y estúpidas referencias al "pensador" fascista Julius Evola. Los gerentes de Mondadori se frotaban las manos: creían tener en sus manos el último grito del famoso "terrorista cultural múltiple", así que registraron los derechos y lo enviaron a imprenta.

Una semana antes de su publicación lancé una nota de prensa titulada Fatwah! en la que atacaba al poeta y editor por haber tratado de "recuperar" y de apropiarse del nombre múltiple. También invitaba a los lectores a boicotear la "cagada de Genna" y trataba de convencer a los críticos para que destruyesen el libro y toda la operación corporativa.

El libro -en el que Mondadori invirtió mucho dinero y credibilidad- fue un fracaso terrible. Finalmente reivindicué la farsa enviando otro comunicado que causó sensación en los medios y que me permitió ampliar el mito de Blissett. Genna y Mondadori quedaron en ridículo.

Net.gener@tion desapareció de las librerías y fue reemplazado por los "verdaderos" libros de Luther, es decir la 2ª edición de Mind Invaders: How to Fuck the Media (Castelvecchi edizioni, Roma 1995) y la 1ª edición de la antología Toto, Peppino y la Guerra psíquica (AAA Edizioni, Udine 1996).

Este ataque psíquico a Mondadori abrió una nueva fase en el desarrollo del proyecto LB y del discurso "anti-copyright". Pero vayamos por partes.

2. En verano de 1995 la Associazione Psicogeografica di Bologna (APB) empezó a encontrar su buzón electrónico lleno de mensajes de un tal "Scaligero" con preguntas tan estúpidas y aburridas como "¿Qué pensáis del folleto Complotti de Maurizio Blondet?"[1], "¿Cómo véis la B'nai Brith y otras cámaras judías?" y otras relacionadas con la situación política italiana.

La áspera respuesta de la APB fue algo así como "¡Que te den por culo, fascista!". Scaligero trató de exculparse ("¡no soy racista!") y lo explicó "todo": su nombre era Giuseppe Genna y era periodista y editor de la revista Poesia; navegaba por internet buscando material para un ensayo ultramoderno sobre "cultura de fin del milenio".

Afirmaba conocer a las personas "adecuadas" en los lugares "adecuados" y que podía contar con alguna "mano" en una gran editorial milanesa.

He aquí un extracto de uno de sus mensajes: "Oigo hablar a menudo de Luther Blissett [sic]. Después de preguntaros a 'vosotros' he pedido información en algunos grupos de noticias y tengo algún mensaje provechoso. Si queréis verificarlo os lo reenviaré. No bromeo, conozco realmente a los que cuentan". Como prueba de ello decía haber tenido relaciones muy íntimas con Irene Pivetti. [2] ¡Decía que había follado con ella! Probablemente se tomó tales libertades con la APB porque es sabido que LB es enemigo de la iglesia católica y del establishment político... Cierto, pero prefiero a Pavetti antes que a un sexista grosero como Genna. No le contestamos, al parecer no sabía nada "provechoso" acerca del Proyecto Luther Blissett y no queríamos proporcionarle información.

Mientras tanto el nombre múltiple era adoptado ya por cientos de psicogeógrafos, de activistas contra los medios de comunicación y de "obreros culturales" de Italia, aunque en la mayoría de los casos las fuentes eran "oscuras" o secundarias (BBSs, revistas y folletos autoeditados y cobertura de prensa contradictoria). No se había publicado todavía Mind Invaders.

3. Los que estaban involucrados en el proyecto LB en ese momento conjeturaban con los futuros esfuerzos corporativos por recuperar a Luther Blissett: dada la cobertura que los medios habían dado al nombre múltiple y las actividades escandalosas de Luther, era de esperar que hubiese empresas ávidas de comprar sus derechos y de tratar de hacer negocio a costa de la "guerra psíquica". No sólo Luther corría ese riesgo, sino todos los editores independientes y del "nuevo underground" como Castelvechi o ShaKe. Luther tenía que anticiparse, engañar a sus enemigos, obligarles a atacar y finalmente -como en las artes marciales- volver contra ellos la vehemencia de sus propios reveses. Tras el éxito de Enrico Brizzi [3] y otros escritores lanzados por los indies era el momento oportuno: las principales editoriales iban a meter mano a la "contracultura juvenil"... ¡Eureka! ¡Genna!

Si la mitad de lo que el cabezapolla nos había dicho era cierto podíamos utilizarlo como caballo de Troya, pasarle material pasado e indigerible y convencerlo para que "editase" un libro. Dejaríamos que la gran editorial gastase su dinero, atacaríamos el libro antes de que llegase a librerías (durante el mailing de de promoción) poniendo en ridículo a Genna y su "mano", y finalmente reivindicaríamos la broma.

Editoriales colosales y omnímodas como Mondadori o Rizzoli, conocidas por sus mediocres estrategias de marketing, no dejarían escapar la oportunidad: publicarían lo que fuese, cualquier vieja miscelánea de clichés "alternativos" (ciberpunk, internet). Más aún, pondrían naturalmente el logotipo de la SIAE [4] y la jodida "c" encerrada en un círculo como colofón. Eso era lo que teníamos que hacer durante el asalto del gran P.

4. Nos pusimos en contacto con otras identidades LB en otras ciudades, sobre todo con las que anidaban en la editorial Castelvechi. Saqueamos cajones y discos duros buscando zines viejos, recopilamos charlas-basura de Internet y se lo enviamos todo a Genna. Le dijimos que esperábamos que publicase el texto como "obra de Luther Blissett editada por Giuseppe Genna", y que no queríamos dinero. El buitro aceptó entusiasmado nuestra propuesta y empezó a "editar" los textos agregando unas pocas referencias al Evola y gilipolleces terceristas.

Mientras tanto aumentaba la fama de Luther Blissett como fantasma colectivo gracias a los golpes propinados a los medios de comunicación y a la publicación de la primera edición de Mind Invaders. A ningún editor de la corriente dominante le hubiera disgustado nuestro cebo. Por suerte el gran P era sumamente ingenuo (el libro, que es un ensayo, se publicó como "ficción"), sus editores desconocían la "contracultura" y sus agentes de prensa eran tontos. Nuestro timo mediático iba a tener un efecto de bola de nieve. Se planeó la publicación para el 12 de marzo. Se enviaron copias de promoción a los críticos a últimos de febrero. Uno de nuestros "quintacolumnistas" en la prensa llamó a la APB indicando que el libro contenía un breve prólogo del editor: "Este texto es la documentación y el manifiesto de una subversión venidera. No refleja las ideas de nuestra editorial, que no comparte sus proposiciones culturales." ¡Menuda mierda!

La oficina de prensa de Mondadori comenzó a telefonar a los periodistas de su lista de correo -incluyendo a nuestros espías-: "¡Queremos enviarle lo Último, algo taaaan asombroso y extremo, viene del ciberespacio bla bla bla". ¡Pobres imbéciles, estaban seguros de haber puesto las manos en un gran libro ultramoderno! El miércoles 6 marzo lanzamos el siguiente comunicado:

¡FATWAH!

Luther Blissett vs. Netgeneration de "Luther Blissett" (Mondadori Oscars)

Las librerías de toda Italia van a vender Netgeneration, un libro sin valor atribuido al nombre múltiple "Luther Blissett", pero escrito en realidad por un tal Giuseppe Genna. [...] La farsa consiste en la disolución y banalización metódica de algunos aspectos -los menos interesantes- del llamado Proyecto Luther Blissett. Además de despreciar Netgeneration (¡hasta el título es estúpido y aburrido!) por su mediocre contenido, lo detesto por el triste intento de poner copyright al nombre Luther Blissett, que por el contrario es libre, fluctuante, adoptable y adaptable por cualquiera (¡incluso por Genna, pero sin copyright!). Genna, de quien sólo sé que tiene 25 años y que es novato en internet, trata de convertir el Proyecto Luther Blissett en un chiste ciberjuvenil, pero el nombre múltiple no es sólo para jovencitos, lo adoptan igualmente personas adultas que en su mayoría no dan un rábano por internet.

Las descripciones que consagran a Luther Blissett periódicos y revistas están llenas de adjetivos como "telemático", "informático", "electrónico" etc. Pleonasmos estúpidos: ¿tiene algún sentido autodefinirse como "telefónico", "tipográfico" o "alfabético"? Pongamos las cosas en su sitio:

Luther no desprecia la propaganda informática, la necesita para crear pantallas de humo y juegos de espejos: cuando todo el mundo se arrodilla ante el altar del Tiempo Real, en los medios de comunicación privados puede circular información no funcional [...]

["The House of 7x9 Square"] es uno de los websites más interesantes especializados en las relaciones entre "vanguardia" y "contracultura" (nombres múltiples, "guerra psíquica", estética de la conspiración). Monty Cantsin/Luther Blissett, fundador y webmaster del sitio, dice sentirse tan indiferente y aburrido de él que ha decidido eliminar un link cada día hasta su total desaparición el 24 de marzo de 1996. Su "Proclama de autodestrucción" contiene la frase: "Cuando todo el mundo trata de hacerse sitio en internet, lo mejor que puedo hacer es apartarme"^[5]. En el ciberespacio todo es demasiado visible y previsible: ¡hay demasiada ilustración! Luther Blissett surfea en internet, pero también necesita conos de sombra, carreras de fondo, rumores que cuezan a fuego lento la cultura popular.

No se espere por tanto que Luther aliente ninguna vieja trivialidad del hi-tech: ¡eso para Genna y los que son como él! [...] Si el libro fuese bueno aconsejaría a todo el mundo fotocopiarlo o escanearlo para colocarlo en BBSs o ponerlo en circulación en infoshops como edición pirata a bajo precio. Desgraciadamente el libro es una absoluta mierda, no merece la pena [...].

Mondadori, resígnate, ¡no ganarás este Oscar! ¡Declaro la guerra sagrada a los perros del copyright!

5. Esta nota de prensa predispuso a los críticos; he aquí un florilegio de las reseñas más implacables que fueron publicadas antes que el propio libro. He enfatizado los momentos en que los redactores se acercaron a la "verdad":

He leído las pruebas de imprenta de Netgeneration, y he salido de ellas con un vago sentimiento de náusea por tantas trivialidades postsituacionistas -es como escuchar a un mini-Baudrillard hablar sobre cultura trash, internet, Tarantino y cibersexo con tono de capitán Kirk en un programa de entrevistas de la primera cadena italiana. Me sorprende enterarme de que Luther Blissett chochea [...] Y he tenido que tragarme el pretexto kitsch del manuscrito "perdido y vuelto a encontrar" con el que el editor Giuseppe Genna desafía temerariamente al lector inteligente [...] Si, como es probable, el libro ha sido escrito por Genna, él y Mondadori han de ser ridiculizados [...] ¿ES ESTE LIBRO UNA FALSIFICACIÓN? PUEDE SER UNA TRAMPA DE BLISSETT.

Alberto Piccinini, "BLISSETT SECUESTRADO. Mondadori participa en el nombre múltiple neosituacionista, Il Manifesto, viernes 8 de marzo de 1996.

[...] Esta obra no es nada más que una colección de todo lo que se ha elaborado recientemente en el campo de la contracultura: trash, cyberpunk, transgender... En realidad es un compendio de catálogos de editoriales independientes como Castelvecchi, Theoria, Apogeo y ShaKe reunido bajo el signo de una sospechosa glorificación de internet. Eso me mosquea [...] Lo que más me desconcierta es la marca de la SIAE en la última página: todos los textos de Luther Blissett son explícitamente anti-copyright y libremente plagiables, más aún, los nombres múltiples se crearon como armas contra el copyright [...] Giuseppe Genna tiene 25 años, ha sido editor de la revista Poesia y asesor cultural de Irene Pivetti. El verano pasado se enteró de "dónde había dinero", fue a internet y encontró un tesoro: 999 mensajes de Luther y una palabra-clave para reunirlos y aconsejar al Gran Editor que los vendiese. Éste los compró y los publicó. Esto no hay quien se lo crea. En realidad hay dos hipótesis: O LUTHER BLISSETT ESTAFÓ A MONDADORI PASÁNDOLE UN LIBRO FALSO o realmente Mondadori trata de subirse al carro de la subcultura juvenil.

Loredana Lipperini, "¿Quién teme a Luther Blissett?", La Repubblica, viernes 8 de marzo de 1996.

6. Ni qué decir tiene que estos y todos los demás artículos contenían bastantes incorrecciones viables y rumores extraños sobre los orígenes del nombre bordados en cada mito urbano que habíamos puesto en circulación: ¡Ray Johnson, el EZLN, los templarios, los rosacrucianos, Harry Kipper, el Neoísmo, la LPA y compañía! Todos los artículos contenían citas de Fatwah! y se reían implícitamente con desprecio del Gran P. como de un incompetente recién llegado al mundo subterráneo de la vanguardia. Nos enteramos de que esas reseñas preocuparon a los agentes de prensa de Mondadori, así que emitimos otra nota de prensa:

MONDADORI COMO EDITOR SUBVERSIVO

La publicación de mi último libro net.gener@tion ha causado en los medios de comunicación de todo el país la sensación que había esperado. La historia es siempre la misma: cuando mi campanilla suena, la boca se le hace agua a los periodistas. ¡Y qué estúpida dilucidación!: ¿He infectado Mondadori y toda la industria editorial italiana con el virus de la subversión? ¿Me ha recuperado Mondadori en las leyes de copyright? Son las dos caras de la misma moneda falsa.

¿Creen realmente que el copyright puede detenerme? ¿Cuántas veces repetiré que CUALQUIERA PUEDE SER LUTHER BLISSETT? ¿No sabéis lo que eso significa? Os comprometéis en mi juego sin pensar sus consecuencias. Mi juego es desenfrenadamente amoral, y lo más cómico e inquietante es que todos vosotros sois cómplices de mi crimen.

Cómplices de los escándalos de verano que provoqué en Riccio-ne [6]. Cómplices del secuestro de autobuses nocturnos, que se ha convertido en una moda de la nueva juventud [7]. Cómplices de las raves ilegales y de la difusión vertiginosa de nuevas drogas. Cómplices del LSD que niños inconscientes han chupado en la tapa de las copias de mi anterior libro Mind Invaders. Cómplices de los robos, de los sabotajes en los lugares de trabajo, de los crímenes informáticos y de las acciones vandálicas reivindicadas en mi nombre. Cómplices de los casos de asesinato irresueltos y de los ataques terroristas reivindicados por nombres inverosímiles. Sí, Luther Blissett es la experimentación artística, intelectual, urbanística, mediática... en una palabra, espectacular sobre la que os divierte escribir, pero él/la es también todo que ocultáis.

Luther Blissett es una secta sin jefes ni jerarquía en la que ningún miembro sabe nada de los demás. Puede pasar cualquier cosa porque nadie decide en nombre de los demás. Cada coágulo temporal de identidades LB es completamente autosuficiente y no necesita ponerse en contacto con ningún otro.

Y si eso ocurre, ¿quién se puso en contacto con quién? ¡Entonces otra persona afirma ser Luther Blissett! Eso me hace invencible. ¿Quién soy? ¿Cuántas personas? ¿Cuál es mi actividad principal? No sé. En este estado de emergencia soy la peor emergencia con la que tratar. Soy el terror, y nadie puede traicionarme.

Yo escribí net.gener@tion. La miseria de ese libro es realmente mi victoria. Es sólo un montaje de deberes de estudiante realizado por personalidades LB que enseñan en secundaria.

Le envié el texto a Giuseppe Genna por e-mail. De todo los individuos que trataron de aprovecharse de mi notoriedad, Genna es el único cuya presunción e ignorancia se hicieron pedazos sobre mi tablero de ajedrez. Este idiota patético leyó el texto, creyó realmente que era una obra maestra y se lo propuso a Mondadori. Ahora el libro está en las tiendas. El miserable prólogo no puede eximir al editor de su responsabilidad. Son cómplices [...]

Un proyecto ingobernable, que derivará fácilmente en crimen y obscenidad, se difunde en las librerías. Gracias a Mondadori me insinúo a los cerebros frágiles de los lectores. Ahora tienes que sacar tu conclusión: ¿ha integrado alguien a Luther Blissett? (12/03/1996).

6. ¡Vaya movida! Los periódicos nacionales se hicieron eco de nuestra nota, que acabó en la radio y en la televisión. El resultado fue una cobertura mediática colosal. En las entrevistas que siguieron Luther explicaba cuanto he escrito haciendo declaraciones piromaníacas como:

"Ésta es la prueba definitiva de que Luther Blissett es irreductible a la cultura retrógrada del copyright. Pasará mucho tiempo antes de que paquidermos tan torpes y débiles como Mondadori puedan dar alcance a unidades pequeñas, móviles e inteligentes. Me tomo la libertad de recordarles al tigre y el elefante del apólogo de Ho Chi Mihn: podéis aplastarnos con vuestros tanques franceses, acabaréis en Dien Bien Phu de todas formas."

Todo esto ocurrió la segunda semana de marzo, cuando algunas revistas (sobre todo el suplemento del jueves de Corriere della sera) habían enviado a imprenta su siguiente edición, que contenía incidentalmente reseñas de net.gener@tion. A consecuencia de ello, mientras la mayoría de los periódicos describían nuestra jugarreta, el estúpido Alberto Bevilacqua [8] quedaba en ridículo al reseñar el libro como si no fuese falso... ¡y apreciándolo! No fue el único caso, por lo que Luther comenzó a emitir una nota de prensa semanal -que él/la llamaba "Cuaderno de Bitácora"- para desenmascarar la ineptitud de críticos y reseñadores. Primero Mondadori trató de negar la evidencia, luego empezó a actuar paranoicamente y a evitar a los periodistas. Genna fue entrevistado por varios medios de comunicación y sostuvo hilarantes teorías de la conspiración ("Sí, no hay duda de que he sido estafado, pero sólo Umberto Eco puede haber planeado semejante estafa... Por lo tanto creo que 'Luther Blissett' es un alias de Eco"). Un importante gerente del Gran P. dijo: "¡no quiero volver a oír hablar de Genna ni de Blissett!". Genna había caído en desgracia con Mondadori. Luther le envió una imagen del caballo de Troya con el subtítulo: "Los trucos más viejos son los más efectivos". net.gener@tion desapareció misteriosamente de las librerías. Un fracaso terrible. El asunto se comentaba en la calle gracias a la cobertura que la prensa había dado a Luther Blissett. Nadie sabe cuánto dinero a fondo perdido costó nuestro ataque psíquico a Mondadori.

7. Nuevamente, no es preciso decir que los artículos escritos después de que lanzásemos a "Mondadori como editor subversivo eran incluso más mitomaníacos y estaban más desinformados que los anteriores. El caso más absurdo apareció el 28 de marzo en Panorama (publicada también por Mondadori), donde se especulaba salvajemente sobre el origen del nombre múltiple; según el periodista, el nombre fue inventado en 1983 por networkers como Vittore Baroni y psicogeógrafos como Fabrizio Giuliani alias Salerno (que entonces tenía 15 años). Invito ahora a una identidad berlinesa de LB a que describa su implicación en la jugarreta.

Irónicamente se puso en contacto conmigo en la primera quincena de marzo un periodista del semanario Panorama que no sabía nada de la controversia sobre net.gener@tion. Como el periodista no dijo quién era y por qué escribía, la correspondencia no fue más allá de algunos juegos de palabras poco profundos acerca de si yo era o no Luther Blissett, similar a mucha de la comunicación generada en 7x9.

Sin embargo Panorama publicó un rostro de Luther Blissett el 28 de marzo con referencias a 7x9. El artículo menciona a Vittore Baroni y a Fabrizio Giuliani como los hombres que había detrás del nombre, declarando que [Blissett] tiene su origen en

periódicos sarcásticos del mundo anglosajón como Smile, Yawn y Tarp. Blissett es también un seudónimo del colectivo alemán Monty Cantsin y su filosofía 'neoísta' que recorre su fase negativa: cada día eliminan partes de su website. Se acabará el 24 de marzo. En Italia está influido principalmente por el 'situacionismo' y filósofos marginales como Giorgio Agamben. Pero generalmente todas las escuelas y órdenes colaboran. La información publicada por Blissett es gigantesca, su hipertexto laberíntico. A quienes quieren saber quién es Blissett se les responde: 'un seudónimo de Monty Cantsin'. Y a los que quieren saber quién es Cantsin: 'un seudónimo de Luther Blissett.'

En todo este ir y venir resulta particularmente divertido que un escritor italiano no reconociese a dos clásicos (sin ninguna ironía) de la literatura italiana de los siglos XVI y XVII y que atribuya TARP a la tradición de SMILE.[9] Quien sepa algo de historia del situacionismo, de neoísmo y del debate sobre la Huelga de Arte 1990-93 -así como de la tradición de los nombres múltiples- se dará cuenta de que esto es absurdo. También contenía confusas excusas de los gerentes de Mondadori.

8. [...] Esto crea un precedente: en comparación con la difusión de las nuevas tecnologías y con la transformación social relacionada con ellas, las leyes existentes son claramente inútiles. Ello hace que se oponga una laguna legal a la posibilidad de que cualquiera ponga en circulación grandes stocks incontrolables de información. Luther me exhorta a escribir que Mondadori enviará una copia gratis de net.gener@tion a quien la solicite afirmando ser Luther Blissett. "¡No olvides escribir eso, es importante!" [...] Mondadori niega haber tomado tal iniciativa. ¿Porqué se sorprende?

Las trampas en los medios de comunicación son la especialidad de Luther.- Bianca Madeccia, "Guerra al copyright. Historia de Luther Blissett, el saboteador telemático." Avvenimenti, 3 de abril DE 1996.

La lucha entre el sindicato de periodistas y los gerentes administrativos de la editorial de Arnoldo Mondadori se calienta. Después de la no-publicación de dos números del semanario Panorama y de la huelga de Starbene y Donna moderna, las directivas editoriales de Chi y Grazia detuvieron el trabajo y pidieron la renovación de su contrato, cuyos términos expiraron en diciembre de 1994. El administrador jefe Franco Tato reaccionó violentamente: ordenó a los redactores de las 25 revistas de Mondadori que detuviesen las huelgas y permitiesen que escribieran y lanzaran los periódicos colaboradores externos [...] Tato anunció también un veto sobre nuevas obligaciones, promociones y reemplazos para recuperar las pérdidas causadas por la huelga de "Panorama."

"Mondadori: más allá de las huelgas", L'Unita, 18 de abril de 1996.

[...] Mondadori ha publicado un libro de Luther Blissett, net.gener@tion - Manifiesto de las nuevas libertades, que un timador había enviado al buzón electrónico de un tal Giuseppe Genna, ex-consultor de Irene Pivetti. Blissett convenció a Genna de que el texto era un tesoro contracultural de las jóvenes generaciones, pero el libro es una tontería de segunda mano de internet reutilizada como burla. Por supuesto se imprimió y se publicó, y la risa de Luther Blissett resuena todavía en las oficinas editoriales.

Diego Gabutti, "Blissett: la realidad no me interesa", Il Giorno, 15 de mayo de 1996.

NOTAS

1. Maurizio Blondet es un cabrón católico y un "teórico de la conspiración" antisemita.
2. La señora Irene Pivetti (nacida en 1963) fue portavoz de la Cámara italiana de Diputados. Antes de ser excluida del partido era la principal exponente de la Lega Nord de Umberto Bossi. La estrategia de propaganda de la Liga Norte -votada principalmente por comerciantes, tenderos e industriales del norte de Italia- se basa en una amenaza de secesión ("¡liberemos Roma!"). Constituyen incluso un grupo paramilitar llamado "Camicie verdi" [Camisas Verdes]. Pivetti es notoriamente antisemita, su catolicismo de línea dura se aproxima al tradicionalismo cismático de monseñor Marcel Lefebvre. Cuando criticó los aspectos más violentos de la propaganda de Lega Nord, Bossi la llamó "espía del Vaticano" y la expulsó.
3. Enrico Brizzi (nacido en 1975) es el joven novelista italiano más publicitado. Antes estaba en el colectivo editorial de la publicación situacionáutica "River Phoenix", cuya fusión con el grupo transmaníaco de Bolonia generó el Proyecto Luther Blissett en verano de 1994. Cuando se produjo esta fusión Brizzi ya había dejado la publicación y emprendido una carrera como escritor.
4. SIAE, Sociedad Italiana de Autores y Editores.
5. Esto es una simplificación deliberada de lo que realmente ocurrió: "Mi" canto del cisne de 7x9 evitaba cuidadosamente la palabra "destrucción", de ahí que se titulase "7x9 se disuelve". La frase era "Cuando todos hacen todo lo posible por entrar en internet, 7x9 será la primera en salir". La "cita" se utilizó para una apología de la red "contracultural" externa a internet en contraste con las exageraciones del libro de Mondadori-Blissett Net.gener@tion.' (F. Cramer)
6. Riccione es un pueblo de la costa adriática famoso en toda Europa por tener dance clubs tan caros y a la última como el Cocorico. En agosto del 95, cuando las brigadas antidroga de la policía empezaron a buscar clientes, una chusma de jóvenes 'ordinarios' hizo estallar sorprendentemente un alboroto maravilloso. El pánico moral invadió los medios de comunicación y la 'opinión pública'; Luther Blissett aprovechó la ocasión y se la jugó a Il Resto del Carlino, un periódico de derechas de Bolonia. El 26 de agosto el pesado periodicucho titulaba en primera plana 'ME HE REBELADO CONTRA EL ABURRIMIENTO - Uno de los protagonistas del gran alboroto de Riccione expone sus motivos: "La policía es el símbolo de todo lo que nos oprime"', y publicaba una carta anónima de un tío que había tomado parte activamente en los alborotos: 'Soy una de las personas que apedrearon a la policía en Riccione. Como habéis estado escribiendo mucho y sin sentido, quiero deciros lo que siento. En primer lugar, mi vida es tediosa y mis noches se consumen en bares aburridos. Mis amigos y yo hemos caído en la trampa del trabajo y el paro. La rutina de mi vida cotidiana me pone enfermo, por eso necesito correr delante de la policía. No estoy de acuerdo con el alcalde de Rimini cuando echa la culpa a los hip clubs: todo lo que nos rodea nos obliga a hacer lo que hicimos en agosto. Nuestro abatimiento se debe a nuestra conducta cotidiana obligatoria. El camino a mi lugar de trabajo es penoso. Me siento encadenado, amordazado, reprimido. No odiamos a los policías como individuos, pero estamos hartos de la policía: sus uniformes son nuestro cinturón de castidad y la corbata que nos ahorca, sus cascos han defendido durante siglos todo lo que nos causa enfermedad, pena y dolor...' y cosas por el estilo. Como hacen siempre, los gacetilleros idiotas de Carlino sacaron sus titulares y dedicaron 2 páginas al 'caso' con entrevistas a célebres psiquiatras, sociólogos y sacerdotes: 'El acontecimiento de Riccione se ha convertido en un síntoma inquietante de una patología de lo Irrracional [...] La creación de fantasmas con la que descargan su rabia vana y vacía... trae consigo una mortificación de la razón, que es reducida a instinto animal, y la traición de nuestro ideal más alto -nuestra conciencia de ser humanos dignificados (Giancarlo Liuti, periodista); 'El gamberro que escribió a su periódico representa a todos los jóvenes... Ellos expresan su necesidad de convertirse en protagonistas de hechos heroicos; el héroe siempre lucha con enemigos más fuertes... Por lo tanto lucha por el poder' (Vittorino Andreoli, psiquiatra); 'Estos chicos están enfermos' (Enzo Persuader, DJ). La APB presentó la carta como un falso escrito de Luther Blissett en su programa de radio psicogeográfico en Città del Capo: 'Los Carlino cruzaron las cataratas de la retorcida sociología (que no vale un penique) y obligaron a los parásitos académicos a una patética improvisación- pero la carta era una simulación, y sólo yo la escribí. Quería probar a la prensa con un pseudo-evento ficticio, y utilicé como detonador el pánico moral de la sociedad de media edad de la clase media. Vuestra agorafobia cultural y vuestro rencor contra vuestra propia decadencia os hacen esperar a los "los tipos de ahí fuera" para hacer lo que sea... ¡jesto sí que es cierto!' (Luther Blissett, final de verano del 95).
7. 'Roma, primavera de 1995, noche de sábado. Cuarenta personas toman un autobús nocturno con radiotransmisores, tambores, cornetas y un teléfono celular. Gritan a coro: "soy Luther Blissett, la innumerable gente que soy va a desviar este autobús. ¡Aquí empieza una fiesta salvaje en movimiento! Pagaré sólo un billete, 'porque tengo muchos cuerpos y voces pero mi nombre es uno: ¡Luther!'. Y la fiesta empieza, los ravers son advertidos por radio tam-tam y esperan en cualquier parada de autobús. El evento es cubierto por Radio Blissett, un "programa semanal de guerra psíquica" transmitido por Radio Città Futura, un programa de culto de la escena underground romana. Luther llama al estudio desde el autobús y mantiene al público al corriente. De repente algunos furgones policiales bloquean el camino y asaltan el autobús. Los policías quieren arrestar a los organizadores de la ocupación y llevarlos a comisaría. Bajan algunos ravers, hay reyertas y peleas, un policía dispara al aire. El teléfono celular de Luther está encendido y transmite el tiroteo [...] Meses después, los organizadores son acusados de 'sedición' y de "resistencia e insultos a la fuerza pública (King, verano del 96)

8. Alberto Bevilacqua es un carroza sin talento de 60 años que está invitado en TODOS los programas de entrevistas de la televisión italiana. Sus novelas son basurilla

9. La segunda edición de TARP- Remapping the Territory (verano 1995) ofrece textos como "Il cannocchiale aristotelico" de Emanuele Tesauro (Venecia, 1663), que no son precisamente humor anglosajón

El caso Musti *aparecido en el libro: "Pánico en las redes. Teoría y práctica de la guerrilla cultural", Literatura Gris bolsillo, 2000*

1998: Algo serio pasa en Italia. Ha comenzado en Bolonia una campaña que amenaza la libertad de expresión de todos los netciudadanos italianos. Lucia Musti, vicepresidente del Tribunal del Distrito de Bolonia y antiguo Fiscal del Estado en un célebre juicio a un culto inocuo llamado 'Bambini di Satana' [Niños de Satán], demandó a Castelvechi y a dos proveedores de internet por editar el libro de Luther Blissett *Lasciate che i bimbi*. "Pedo filia": un pretexto per la caccia alle streghe [Dejad que los niños... "Pedofilia" como pretexto para la caza de brujas]. A través de un comunicado titulado "The Italian Crackdown Exposed" [La campaña italiana al desnudo) Luther Blissett solicita el apoyo internacional y consigue que decenas de websites de todo el mundo alojen el texto prohibido. El llamado caso Musti es un pretexto para crear un precedente legal, promover la (auto)censura y reforzar las leyes de prensa en el ciberespacio italiano. Este artículo es una conferencia que tuvo lugar en Bolonia el 31 de mayo de 1998, coorganizada por el Proyecto Luther Blissett (Comando Unitario del Norte Etrusco) y el Link Project.

Satán y los pedófilos bailan tecno en internet

Desinformación y producción de emergencias con vistas al Jubileo del 2000: Del caso Musti-Blissett a las estrategias planetarias de la Internacional Monoteísta

1. Dialéctica de la inconstitucionalidad

En el discurso político italiano, la palabra "emergencia" entraña desde los años setenta una redefinición y una descripción nueva del "enemigo público". gracias a la cual la suspensión de los derechos garantizados por la Constitución de 1848 no sólo se hace aceptable para la "opinión pública". sino también necesaria y deseable para "defender la democracia".

En 1975 se aprobaron con el nombre de Legge Reale proyectos de ley extremadamente restrictivos sobre orden público. detención e ingreso en prisión. Desde entonces los italianos han estado viviendo bajo la llamada 'legislación de emergencia'. que nunca fue abrogada.

La legislación de emergencia fue presentada ante la "opinión pública" como indispensable para luchar contra el "terrorismo". En realidad las Legge Reale permitían a la policía disparar y matar con impunidad a huelguistas. manifestantes y transeúntes, lo que ha sucedido varias veces desde entonces.

La legislación de emergencia ha establecido un lenguaje judicial con resonancias de la Santa Inquisición. Los "terroristas" que se entregaban eran llamados 'pentiti' (arrepentidos). La consecuencia principal fue la llamada 'cultura del sospetto' (cultura de la sospecha): la palabra de un "arrepentido" bastaba (y basta todavía) para encarcelar a alguien sin juicio durante años, a pesar de la 'presunción de inocencia' garantizada por el artículo 25 de la Constitución.

No hace falta ser un ultraizquierdista afectado por un 'desorden infantil' para darse cuenta de que las 'constituciones formales' no son un obstáculo efectivo para el despliegue de 'constituciones materiales' que tienden hacia una sociedad del control global y el pánico moral. Siempre existe una grave emergencia que justifica la inconstitucionalidad. La "democracia" como regla es poco menos que una mistificación; la emergencia como excepción es la regla.

La única razón por la que esto no nos aboca al pesimismo es que nunca aceptaremos las cosas tal y como son. Luther Blissett se ha lanzado en cuerpo y alma a la contrainvestigación y a la exposición de emergencias.

Las Legge Reale sientan el precedente y proporcionan el modelo para cualquier ley de emergencia subsiguiente. Un proyecto de ley de emergencia es abiertamente inconstitucional y se escribe apresuradamente, bajo la presión del sensacionalismo de los medios de comunicación. El parlamento -no importa su composición- siempre aprueba la ley con consenso y casi sin enmiendas. A veces el proyecto de ley no es ni siquiera discutido en el parlamento: el gobierno -no importa su posición política- simplemente emite un decreto (como el famoso y vergonzosamente inconstitucional Decreto Maroni contra el hooliganismo futbolístico. 1994).

2. La retórica de la emergencia

A mediados de los ochenta, el "terrorismo" fue gradualmente reemplazado por múltiples emergencias: crimen organizado, drogas y corrupción política (cohecho). A principios de los noventa los jueces se convirtieron en héroes populares debido a la investigación 'Manos Limpias' sobre los políticos corruptos. Cuanto más fomentaban los jueces la cultura de la sospecha más les quería la "opinión pública".

En 1996 comenzó la euroemergencia de la "pedofilia" y la pornografía infantil. La cultura de la sospecha desencadenó rápidamente el pánico moral y causó una oleada homofóbica. El parlamento aprobó un proyecto de ley de emergencia sobre pornografía infantil y se propuso la censura como solución a cualquier problema. La intrusión de los jueces alcanza las más altas cotas de absurdo. El control social invade las opiniones de la personalidad individual. Las últimas emergencias se están construyendo para localizar y disciplinar las singularidades culturales.

Con la emergencia del "terrorismo" el estado apeló al 'deber de los ciudadanos', al 'rigor de la ley' y a la 'razón de estado'. Estos valores y virtudes eran inmanentes a la vida pública.

Con la emergencia del crimen y la corrupción el estado apeló todavía a virtudes públicas, pero el concepto más popular era la 'honestidad'. Todos hablaban de este valor indefinible y evanescente. Como virtud, la "Honestidad" no es completamente pública: está en el límite entre la vida privada y la vida pública. es algo trascendente que tiene que ver con el "alma".

Con la emergencia de la "pedofilia", la repugnante actitud 'majeta' de la cultura del Ulivo no da más que argumentos vanos, tautológicos y simplistas: los malos no son malos por motivos ideológicos (como los terroristas), ni por codicia o lujuria (como los políticos sobornados y los traficantes de droga). Son malos simplemente porque lo son, eso es todo; son monstruos, perversos, depravados, diferentes a "nosotros". "Nosotros" somos buenas personas, gente "normal". Estas nociones de monstruosidad y normalidad se

introducen de forma absolutamente trascendente. no tienen historia ni evolución. Se consideran eternas. Entra en escena la emergencia "espiritual" -las religiones alternativas, el 'neopaganismo' y los 'cultos estrafalarios'.

3. A la mierda Voltaire: apaga las Luces

El caso Musti-Blissett es la evolución lógica del caso Niños de Satán: la emergencia se refleja (sobre si misma). Nuestro libro *Lasciate che í bimbí* deconstruía las teorías que había detrás de un caso de detención arbitraria, persecución cultural y eliminación de caracteres distintivos, explicando que la farsa judicial se había organizado en el medio católico y estaba respaldada por la Curia de Bolonia.

Este caso tiene una importancia microcósmica. Bolonia siempre ha funcionado como un punto simbólico clave y un laboratorio de represión. Siempre ha estado administrada por el viejo partido "comunista" y ha sido descrita como un ejemplo recomendable de democracia social. Esta propaganda de partido llamó la atención del P2. de los fascistas y del terrorismo de estado (bomba en la estación de tren de 1980. otras dos bombas en trenes en 1974 y 1984. los White Uno a principios de los noventa).

Bolonia atrae también inversiones simbólicas y materiales de la iglesia católica: una ciudad cuyos habitantes se consideran hedonistas, descreídos y un poco decadentes mantiene la Curia más reaccionaria, la nueva Inquisición representada por GRIS [Grupo de Investigación e Información sobre Sectas] y la intolerancia religiosa que provocó el arresto de los Niños de Satán. Este juicio fue el prelude de una caza de brujas a nivel nacional que comienza ahora, lo que explica por qué la Fiscal del Estado Lucia Musti acaba de archivar una apelación contra la absolució de los demandados y quiere prohibir nuestro libro. No pueden arriesgarse a perder el juicio porque están poniendo su credibilidad en una emergencia nacional.

La Ucigos (una de nuestras innumerables agencias de inteligencia) acaba de lanzar un informe oficial sobre cultos encargado por el Ministro del Interior. Este documento alarmista está basado en la más crasa ignorancia. por lo que la lista de sectas potencialmente peligrosas con vistas al Jubileo Romano del año 2000 (Año sagrado de la Cristiandad. un colosal Luna Park que atraerá a peregrinos de todos los rincones del mundo) incluye asociaciones culturales inocuas, grupos New Age y escuelas de psicoterapia como la Associazione Italiana di Ontopsicologia. De cualquier manera, este informe es contrario a la libertad de creencias garantizada por los artículos 8 y 19 de la Constitución.

La Ucigos se inspiraba en realidad en la Congregación de la Doctrina y de la Fe del Cardenal Ratzinger (la antigua Oficina Sagrada). El informe para Interior es simplemente una versión laica de la inminente encíclica contra la new age. el neopaganismo. el neosincretismo. etc. El grandioso proyecto de la Internacional Monoteísta (la unión de las religiones cristianas y un acuerdo planetario con el Islamismo y el Hebraísmo) no debe ser desbaratado por gente que profesa otros valores. El Papa necesita una nueva emergencia.

Ciudad del Vaticano es la única monarquía gerontocrática absolutista basada en la exclusión de las mujeres de Europa. Nuestros políticos tienen a Italia por una colonia del Vaticano. Nuestra falsa izquierda nunca ha estado tan sometida a la Iglesia. Tenemos un

gobierno cuyo Ministro de Salud es una virgen de 50 años (¡hace voto de castidad) que está contra el aborto. los condones y la homosexualidad.

Gracias al espectáculo del Jubileo hemos podido presenciar conversiones oportunistas al catolicismo (como la del alcalde de Roma, antiguo miembro del incondicionalmente anticlerical Partido Radical), la capital está siendo devastada y saqueada por los lansquenets de las sociedades inmobiliarias y se han derrochado fondos públicos en este circo obscuro.

Sacerdotes y charlatanes piadosos tienen siempre la última palabra en cuestiones referentes a drogas. censura y muchos otros asuntos sociales y culturales. Se nos ha marcado a fuego un nuevo Código de Autoregulación de la Televisión escrito por un puñado de burócratas sexofóbicos. El sacerdote siciliano que dice ser 'un cazador de pedófilos en internet' se ha convertido en uno de los principales asesores del Parlamento sobre comunicaciones electrónicas.

El Dr. Richard Barbrook tiene algo de razón: a veces nos sentimos como los últimos herederos y defensores de las Luces. Ahora que ya conocéis el contexto volvamos sobre las últimas emergencias.

4. Hacia la Emergencia Absoluta

Como escribimos más arriba, la persecución de los Niños de Satán en Bolonia tenía una función experimental. Información más práctica: en enero de 1997. unas semanas antes del comienzo del juicio. L'Osservatore Romano (el diario oficial del Vaticano) comenzó a publicar una serie de artículos sobre la peligrosidad del satanismo. El editor de la serie era Giuseppe Ferrari, presidente de GRIS. El propio Ferrari escribió el primer artículo, titulado 'El fenómeno del satanismo en la sociedad contemporánea'. Describía el satanismo como una emergencia absoluta, perfilando conclusiones alarmistas a partir de un revoltijo desesperante de rumores. clichés y mitos urbanos. Sin ejemplos específicos. ni precedentes. ni estadísticas. En vez de ello Ferrari ampliaba en exceso la definición de 'satanismo' incluyendo 'otros grupos que no se presentan como satanistas. pero afirman practicar ritos paganos para armonizar con los poderes ocultos de la naturaleza. Estos grupos son sospechosos y pueden ser incluidos en el mundo multiforme del satanismo'. Afirmación tan misteriosa estaba dirigida a acusar a toda una constelación de movimientos. cultos y filosofías.

L'Osservatore Romano también publicó un artículo escrito por sospecha quién. Lucia Musti. que entonces andaba persiguiendo a los Niños de Satán. Su artículo, titulado 'Aspectos legales y jurídicos del satanismo'. era una obra maestra de inconstitucionalidad. al atreverse a dejar de lado, a pesar de los artículos que garantizan las libertades de expresión. credo y asociación. la presunción de inocencia. Musti daba por comprobadas las lunáticas historias contadas por su 'supertestigo'. la falsa "arrepentida" Elisabetta Dozza, y convertía esa mierda en un tema de especulación jurídica:

Las víctimas de estas acciones son habitualmente mujeres, con mucha frecuencia incapaces de comprender y que condescienden debido a que han tomado bebidas adulteradas o estupefacientes o a que son menores, incluso de tierna edad. Estos últimos tienen una significación particular en los rituales satánicos, en los que el doloroso maltrato de un niño, que por definición es puro y cercano a Dios, significa causar sufrimiento a Dios mismo y, así, complacer a Satán.

Habría que ver con cuántos casos tuvo Musti que tratar antes de trazar tales conclusiones generales y definitivas. Más mierda:

Con respecto al poder amedrentador del vínculo de militancia, y a la condición de sometimiento y su silencio consiguiente, parece también aplicarse al satanismo una frase tomada del art. 416 del Código Penal (asociación relacionada con la Mafia), cuando uno considera la particular condición de los miembros, que son herra-mientas en manos de los satanistas, como mencioné más arriba.'

Y continúa por el estilo.

Sin embargo, la Iglesia no sólo reprime, también recupera. Es imposible entender su estrategia geopolítica como un superpoder transnacional sin tener esto en cuenta y dar algunos ejemplos. En 1991, una vez aniquilada la 'teología de la liberación' latinoamericana y colapsado el rival espectacular del capital ("el comunismo"), Juan Pablo II recuperó la fraseología de estos movimien-tos e ideologías y las cuestiones sociales que habían plan-teado en un momento determinado de la historia (aun-que de forma equivocada). J.P. lanzó una encíclica titulada Centesimus Annus (para indicar el centésimo adniver-sano de Populorum Progressio, la primera encíclica "social"). Fue un brillante ejercicio de hipócrita retórica anticapitalista que Toni Negrí analizó en un artículo titulado La V Internacional de Juan Pablo II.

En 1997, durante el Congreso Eucarístico Nacional que tuvo lugar en Bolonia, Bob Dylan tocó y cantó para el Papa y estrechó la mano de Juan Pablo. Después de haber afirmado durante décadas que el rock es la música del Diablo, de repente varios sacerdotes y líderes católicos de opinión empezaron a trazar distinciones entre el 'rock bueno' (o 'rock blanco') y el 'rock malo' (o 'rock negro'). Argumentaban que la liturgia de masas del rock blanco, como se ratificó en Woodstock, en el festival Live Aid etc. crea efectivamente una comunidad, mejor dicho, una ecumene. Simultáneamente, la Iglesia empezó a atacar el techno y la cultura rave, lo que no resulta extraño. Los católicos no pueden recuperar el techno, porque la liturgia es muy diferente, no tienes fases, ninguna estrella del rock interpreta un rol sacerdotal y lo que es más, no hay letra, no hay contenido explícito. La cultura rave es inaceptable. La función espectacular de Bob 'hijo pródigo' Dylan (¡judío converso además!) fue permitir la beatificación del 'rock de las abuelitas' y la "demonización" de los fenómenos menos controlables de hoy.

Resumiendo: la "heroización" de los magistrados que trajeron consigo las anteriores emergencias han creado monstruos como Lucia Musti. La emergencia de la "pedofilia", gracias al mito del 'abuso ritual', hizo posible el actual ataque contra los 'cultos peligrosos'. A su vez, es probable que semejantes ataques creen, en efecto, una cultura global de la emergencia "espiritual".

Jesús viene.

Permanece atento.

Luther Blissett Project, 20-21 may 1998

LAS PELICULAS DE LUTHER BLISSETT

HORROR VACUI

(super 8, color, sonido magnético, duración 8', 1975)

Cortometraje de viñetas con técnica de animación mixta. Una vertiginosa amarga y esquizoide reflexión sobre la saturación del lenguaje mediático contemporáneo. Con violenta evacuación y densa aglomeración en el estilo Brakhage de fotogramas sueltos robados de la televisión o tomados de situaciones meticulosamente construidas en el estudio. Construye la trama central con muñecos de plastelina que se mueven en sombras inquietantes y en torcidos y vampirescas micro-escenografías expresionistas, es un vibrante homenaje al cámara de F.W. Murnau. En el extravagante y enigmático final encontramos la cara de Guy Debord y el propio director que sustituyen a las caras de Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald, en un détournement de un baile en un musical de 1932, y concluye con la máxima "el medio es el mensaje"

RITORNO AL PIANETA DUPLEX

(35 mm, blanco y negro, duración 90'+ 90', 1988)

Parábola de ciencia-ficción social, que podríamos situar a medio camino entre Fahrenheit 451 de Truffaut y Plan 9 Outer Space de Ed Wood Jr. Este es el único ejemplo de ficción convencional producido por Blissett y está realizada con poquísimos medios, pero se recompensa con la revolucionaria técnica "cuatridimensional" inventada por el director, dos máquinas proyectan simultáneamente una al lado de la otra dos versiones casi idénticas de la película, los espectadores divergiendo adecuadamente los ojos, pueden fundir en una única imagen con cuatro niveles de profundidad (4D). En el lejano planeta Duplex, a primera vista todo parece similar a la Tierra, cualquier cosa que existe o acontece por duplicado, brillan dos soles, los nacimientos son de gemelos, los matrimonios son por duplicado en dos iglesias. El concepto de unicidad y originalidad está rigurosamente prohibido, cualquier idea o acción debe reproducirse o imitarse de algo hecho anteriormente. La inesperada aparición de un individuo único y asimétrico, Mr. Mxyzptlk, genera las condiciones para un levantamiento popular contra la férrea ley impuesta por el despótico Doble Directorio. Numerosos secuaces del Uni-Mesías son engañados por un falso Mxyzptlk, son deportados masivamente y reprogramados para seguir de nuevo de una forma ordenada los dictados de la bi-burocracia. Con el recuerdo de su amante Arira, al rebelde solo le queda la huida, vive felizmente a la deriva en el lado deshabitado de Duplex. El propio Blissett hace las tomas, dirige, se ocupa de la iluminación, escenografía y unos rudimentarios efectos especiales, e interpreta el papel del general Plagius, el jefe de las tropas anti-revelión del Ministerio de Información.

VENDEZ! CREVEZ!

(35 mm, color, duración 39", 1993)

Mediometraje que inaugura la reciente revuelta "cyberpunk" del ecléctico director-performer "Vendete¡ Muérete¡" es un snuff docudrama que muestra a artistas, críticos y galeristas internacionales (o sus clónicos) torturados por una máquina computerizada. A título de ejemplo el SLS (Still Life Self-portrait) es un casco parecido a los que utilizan en la visión de la realidad virtual, que inmoviliza inmediatamente la cabeza a quien se le coloca, al que se le transmite un programa de inyecciones faciales con efectos electrohidráulicos. que son enviados al monitor de un ordenador y una impresora, produce unos escalofriantes efectos orgánicos hasta la muerte del sujeto en pocos minutos. La crueldad del autor-protagonista, en la acción siempre fuera de campo, se inspira en las acciones finales de los 120 días de Sodoma de Sade. La obra esta concebida como una reacción,

veinte años más tarde, a una desventura ocurrida a un anterior film de Blissett, *Vendez!* un feroz ataque contra el establishment artístico, la única copia existente fue robada y con toda probabilidad destruida pocos días después de la proyección, fuera de concurso en la Bienal de Venecia de 1973. Según la opinión del director el robo había sido cometido por un poderoso crítico de arte "mafioso" al que se vilipendió por el nombre y apellidos en la película.

A RUSSIAN SUPLEME

(16mm, blanco y negro, duración 110', 1969)

Diario cinematográfico de la investigación llevada a cabo por Blissett en Rusia en los años '68-'69, tras los pasos de la una artista menospreciada, Erika Elitova Karenina (1889- ?), la más radical de las mujeres que formaban el grupo suprematista ucraniano *Magazin* (con la Popova, la Ekster y la Udal'cova). Convencidas de que no era suficiente dar al pueblo la sensación visual de la revolución en el acto, sino que era necesario dejar participar en primera persona de la transformación en continuo movimiento, con sus proyectos innovadores de psicoarquitectura y psicoescultura modular, desmontable y remontable a gusto del espectador/autor, la Karenina encontró muchos enemigos y numerosas detractores. Solamente quedan testimonios de su genial obra multi-funcional, odiada por Tatlin y Lissitsky, que ha sido completamente olvidada hasta ahora desde los años '30. El movimiento de vanguardia ruso fue sofocado y proscrito por el aparato estatal. Algunas partes en blanco y negro del largometraje están filmadas en un puro estilo constructivista, siguiendo el modelo de *cinema-verità* creado por Dziga Vertov. Blissett y sus dos colaboradores, los homónimos Harry Kipper y Harry Kipper, hacen entrevistas a algunos parientes y conocidos de la Karenina, pero solo descubren algunos vagos testimonios de la suerte que ha corrido la artista. muerta en la miseria después de haber transcurrido sus últimos años dibujando y coloreando sus proyectos en los muros de Kiev, o según otras versiones acabó siendo la esposa de un magnate de la caña de azúcar en Cochabamba, en Bolivia.

¿Todos o nadie?

Nombres múltiples, personas imaginarias, mitos colectivos

Un nombre múltiple es «un nombre que cualquiera puede utilizar». Aquellos que lo han inventado rechazan expresamente tanto el monopolio para su uso como el copyright. Pero estos nombres significan más que el mero deseo de sus usuarios de anónimos: aun siendo así, el nombre múltiple como expresión de anonimato sólo representa un espacio vacío, un signo sin significación propia, existe la posibilidad de que se convierta en un significante con fuerza siempre y cuando se vincule con una práctica determinada, reconocible y limitable. Entonces no sólo significa dicha práctica (artística, política, religiosa>, sino que se asocia también con el cuerpo de una persona imaginaria. En cuanto la práctica se hace reconocible y se llena con vida, esta persona va tomando vida. Su cuerpo gana en contorno, adquiere una historia, un mito. La gente que entra en esta historia y que participa en las prácticas vinculadas con el nombre múltiple, acaba realmente formando parte de esta persona imaginaria y colectiva' la práctica de los individuos singulares cobra fuerza a través del mito colectivo y al mismo tiempo lo reproduce Y al revés: si esta práctica pierde sus contornos y su fuerza significativa, se muere también la persona colectiva en la cual se encarna.

El nombre múltiple supera la separación entre individuo y colectivo. De manera mágica otorga al individuo una participación en el cuerpo colectivo de la persona imaginaria, en la cual se encarnan el movimiento y la fuerza de una masa invisible. La masa gana en contorno, y en la forma de la persona imaginaria se convierte en un sujeto activo. Justamente los oprimidos sin-nombre han utilizado a menudo esta manera de actuar. Se dio, por ejemplo, en las insurrecciones campesinas: en 1514, los campesinos del sur de Alemania se lanzaron al campo de batalla bajo el nombre de «der arme Konraó» (el pobre Conrado) Pero no había ningún líder en el cual se encarnara la masa sublevada: cada uno de ellos era el «pobre Conrado» que se sublevaba contra su opresión. En la Inglaterra de principios del siglo XIX, el nombre múltiple del «General Ludd» representaba a los oprimidos. Como líder imaginario de los ataques contra las nuevas máquinas dirigió sus amenazas -casi siempre seguidas de acciones- contra los agentes capitalistas de las modernas formas de la explotación A pesar de que el movimiento del "General Ludd" no tenía formas de organización definida. (O quizás justamente por esta razón), durante muchos años fue capaz de infundir miedo y terror a los explotadores.

Mientras que el "General Ludd" no era una persona real representaba a una Organización establecida, las posteriores formas organización de los trabajadores siguieron la separación burguesa entre individuo y práctica colectiva. El colectivo (el proletariado, etc.) se convierte en un asunto abstracto y jerárquicamente administrado. Su fuerza simbólica ya no se manifiesta de modo inmediato en la práctica de cada individuo Los portadores de esta fuerza ya no son sino unos pocos, unos individuos «destacados», que ofician de líderes, de héroes y de ídolos. No es gratuito que el nombre múltiple surja en la actualidad justamente en aquel ámbito donde la idolatría burguesa por los individuos «destacados» es más pronunciada, es decir, en el ámbito del arte. La utilización de un nombre múltiple como nombre artístico excluye la adjudicación de una obra a un autor individual. Los neoístas utilizaron consecuentemente este principio.

Transformaron, por ejemplo, nombres artísticos como Harry Kipper en nombres múltiples, mientras que otros nombres como Monty Catsin, con sus mitos correspondientes, deben ser considerados productos de la práctica artística neoista. Finalmente debería mencionarse la creación del mito colectivo Luther Blissett como una de las obras artísticas más importantes de la era postsituacionista. En este caso se recurrió -como en el caso de Karen Eliot- al nombre de una persona real.

Un ataque especialmente alevoso a los conceptos burgueses de sujeto consiste en transformar de repente, e incluso en contra de su voluntad, a individuos reales en personas colectivas. Por ejemplo, ponerse una peluca en plan Julio Iglesias e imitar su voz y movimientos cantando; a este primer imitador seguro que le seguirán otros, y todo mezclado con la propia presencia de Julio Iglesias. Otro ejemplo puede ser el intento que se hizo durante la campaña electoral a la alcaldía de Zurich de convertir, sin más, al candidato del campo burgués, Andreas Müller en una persona colectiva. para ser parte de esta persona era suficiente con llamarse Müller y aparecer bajo este nombre en una papeleta electoral (pasteleo electoral)

En el contexto político actual existe otro nombre múltiple Referente a los medios de comunicación, uno de los méritos estratégicamente más geniales de la guerrilla zapatista consistió en convertir el nombre de su portavoz, del subcomandante Marcos, en un nombre colectivo («Todos somos Marcos»). Con esta práctica no sólo seguían con su intención de deconstruir el principio del líder de la revolución o de la guerrilla -como ya hace vislumbrar el título «subcomandante»-, sino que a la vez crearon una forma nueva de mito colectivo' la persona del guerrillero real no tiene una historia clara e identificable.

Sus atributos reconocibles como el pasamontañas y el uniforme no esconden su papel de signo vacío; al contrario, lo subrayan aún más. Precisamente por el hecho de que la persona real queda como borrosa, este lugar vacío puede ser llenado con innumerables historias y leyendas. En este proceso, el mito colectivo «Marcos» se convirtió en portador omnipresente de las más diversas significaciones, en expresión y punto de identificación de fantasías subversivas así como sexuales. (Estas últimas destacan de manera más clara la potencia simbólica de la persona colectiva' aunque nadie ha visto nunca su cara ni su cuerpo, Marcos fue elegido «el hombre más atractivo de México».) Al final se podía ver a decenas de miles de personas manifestándose por las calles de México D.F al grito de «Nosotros también somos Marcos», tomo expresión impresionante de su fuerza política. En eso el mito del "Sub" se distingue claramente del mito de un héroe individual tomo el Che Guevara una frase como «Yo también soy Che Guevara» simplemente sería ridícula. Los gobernantes de México desde luego han entendido muy bien el funcionamiento del mito colectivo y las consiguientes prácticas mágicas Eso se ve en sus esfuerzos desesperados (y sin resultado) por encontrar al individuo «real» que se esconde bajo el nombre, de enseñar públicamente su cara con el fin de reducirlo de mito colectivo a individuo burgués.

El origen de los nombres múltiples se pierde en la oscuridad de la historia, remite a prácticas religiosas y mágicas antiguas Ya el nombre más antiguo y más vivo de estos nombres demuestra este principio con toda claridad' todas son desde siempre Buda La participación en esta persona colectiva está mediatizada por la participación en una práctica'

«Al realizar la práctica de Buda, sois como Buda. Veis con los mismos ojos, escucháis con los mismos oídos y habláis con la misma boca. No hay la más mínima diferencia».

Mediante la utilización de nombres múltiples se recobran de manera casi natural unas formas arcaicas que cuestionan la separación entre individuo y colectivo. Los nombres múltiples no son, en primera instancia, formas de anonimato (como tales no son mejores que no tener ningún nombre), sino que representan el ataque más fuerte a los conceptos modernos de subjetividad e identidad burguesas. Demuestran de manera clara que dichos conceptos son unas ilusiones ajenas a la naturaleza del ser humano. De esta manera manifiestan la verdad intemporal de la idea según la cual la identidad humana no es otra cosa que la articulación y el punto de confluencia de prácticas colectivas, que la identidad humana no existe más allá de esto Sin embargo, esta verdadera fuerza subversiva del nombre múltiple sólo se demuestra en la práctica concreta: ¡Sé tú también Luther Blissett!

WHO THE FUCK IS LUTHER BLISSETT?

¿Por qué centenares, millares de personas decidieron en un momento dado adoptar el mismo seudónimo, compartir la misma reputación a la hora de firmar o reivindicar acciones político-culturales, escritos teóricos o narrativa en general. ¿A qué se debe el éxito del nombre "Luther Blissett" tanto en la World Wide Web como en el mundo "real"? Comencemos por el nombre, Luther Blissett. En realidad es el nombre de un jugador de fútbol de origen jamaicano que jugó en el Milán durante la temporada 83-84, con resultados desastrosos. No se sabe cómo Luther Blissett llegó a convertirse en un nombre múltiple. El fenómeno nació a principios de los noventa. En la red circulan extrañas leyendas acerca de esto: hay quien afirma que su origen nace de la personalidad de un periodista del *Giorno*. O de Ray Johnson, el artista americano inventor del mail art y suicidado en 1995.

¿Quién se ocultaba detrás de ese nombre múltiple, a disposición de todo aquél que quisiera utilizarlo?

YO SOY ÉL COMO ELLA ES YO, COMO TODOS JUNTOS SOMOS

"Luther blissett no es una identidad colectiva como afirman los periodistas, es múltiple y única. Los Luther Blissetts no existen, sólo Luther Blissett existe. Hay que escapar de las identidades convencionales. Seguimos luchando contra el lenguaje de los poderes existentes".

Las acciones de Luther Blissett en los últimos años han sido de los más diversas, y van desde la publicación de un manifiesto sobre la Net-Generation hasta conseguir publicar en el periódico Resto del Carlino la falsa noticia de que Noemí Campbell estaba en Bolonia para operarse de celulitits, pasando por una página web falsa del vaticano con textos heréticos, palabras cambiadas, etc. que fue consultado por los navegantes sin levantar sospechas durante más de un año.

"Luther Blissett representa el poder de la comunicación y la inteligencia colectiva, ningún copyright puede combatirlos." Con esta frase se cerraba un texto primerizo del proyecto Luther Blissett, posiblemente su certificado de nacimiento, publicado en el magazine Derive Approdi en marzo de 1995. Hoy, cinco años después, la afirmación ya no suena pretenciosa. Incluso, se ha convertido en una mera confirmación, no solo porque el grupo que se esconde tras el nombre de Luther Blissett ha realizado diversas acciones de terrorismo informativo (como la creación y propagación de noticias falsas sobre sectas satánicas inexistentes, lo que catapultó el nombre de Luther Blissett a las portadas de prensa diaria) y escrito ensayos (contra la judicatura italiana), sino también porque su obra literaria ha sido leída por miles de lectores.

Blissett arriesga mucho cuando toca fenómenos tan complejos como la pedofilia. En la actualidad, Blissett se arriesga a una multa de 100 millones de liras por haber causado "daños morales" a un magistrado de Bolonia. El juicio es por el escándalo provocado por el libro de Blissett Deja que los niños... La pedofilia como pretexto para la caza de brujas, un panfleto sobre la última "emergencia" en que el colectivo cuenta la historia de Marco Dimitri y su grupo "Los hijos de Satán", que fueron víctimas de un sensacional error judicial. La fiscal, Lucia Musti solicitó acciones legales contra los autores por "difamación" y "mal uso del derecho de crítica". Musti pidió al tribunal de Bolonia que se secuestraran y destruyeran todas las copias del libro. Antes de que esto ocurriera, los autores hicieron el texto accesible en 50 páginas web de manera gratuita . De este modo la censura ha sido imposible.

Aquí radica la fuerza de Luther Blissett: en ser ubicuo, elusivo e indestructible. El poder de los múltiples nombres es un poder nómada, incontrole y rizomático.

RAY JOHNSON: UN ZAPATISTA EN GREENWICH

Por Luther Blissett

Hay un libro de gran éxito escrito en italiano por "Luther Blissett", que puso en circulación una leyenda metropolitana sobre Ray Johnson y su participación en el proyecto del nombre múltiple internacional de "Luther Blissett". El libro es "Mind Invaders. How to Fuck (with) the Media" (Invasores de la mente. Como Joder a (con) los Medios de Comunicación). Fue editado en noviembre de 1995 y se agotó a finales de diciembre. Su

editor, Castelvechi, hizo una segunda edición. "Mind Invaders" era un proyecto que debía seguir las directrices de Vittore Baroni (Arte Postale nº 69, primavera 1995), las cuales eran algo así como: " Crea sobre Ray Johnson... haz revivir las leyendas de los Rays virtuales... saca la mierda de los explotadores de su gloria póstuma". Parece que todos aquellos que usaban y compartían el nombre de "Luther Blissett" desde 1994 (nadie sabe quien fue el que lanzó este proyecto, hay mucha mitología sobre el tema) decidieron incluir a Ray Johnson en el panteón de los "fundadores imaginarios". Antes y después de la publicación de " Mind Invaders" se esparcieron rumores contradictorios que fueron recogidos y extendidos por los periódicos y revistas. El nombre de Ray empezó a aparecer en artículos donde se describían sabotajes, exploraciones psicogeográficas, en actuaciones, exposiciones, videos y programas de radio italianos. " Mind Invaders" lo llevó más lejos, señalaba a Johnson como autor de algunos de los textos clave de Blissett disponibles en la BBS alternativa italiana (de hecho, escritos por psicogeógrafos italianos y británicos) se quejaba duramente de algún tipo de conspiración CIA-masonica para pararlo (en un capítulo habla del rumor en que se afirma que fue integrante de la Quinta Columna del EZLN en los EE.UU.). Por supuesto, la prensa italiana - así como los Luther Blissett camuflados - empezó a hacer eco de esta leyenda, aunque el prólogo y muchos párrafos avisaban al lector que esperase a cambio una re-manipulación del "mito de red" para crear un murmullo sensacional, que ayudaría a la "invisibilidad" y "eficacia" del Luther Blissett "real". ¡La creencia es el enemigo!.

Sin embargo, algo era cierto (...quizás), revelado por una gran cantidad prosaica de conraybuidores. Me dijeron que hace unos años Johnson recibió de un corresponsal italiano (seguramente Ruggero Maggi) un recorte de periódico donde se le mencionaba. En el reverso había una noticia sobre la liga nacional de fútbol con la frase "¡Incluso Luther Blissett hubiera marcado tal gol!" . Pienso que una breve explicación es necesaria: Luther Blissett era un jugador de fútbol británico que se retiró a finales de los ochenta. Jugaba con el Club de fútbol de Watford, su propietario y presidente era... Elton John. En 1983 el Club de Fútbol de Milán lo fichó. Por desgracia, nunca se habituó a la liga italiana, un año después el club lo devolvió a Gran Bretaña. Se le recuerda como un verdadero desastre.

En una carta breve a Vittore Baroni (o quizás al antes mencionado Maggi), Johnson dijo: "Por cierto, ¿Quién es Luther Blissett?". El destinatario de la carta (sea quien fuera) de repente recordó al calamitoso futbolista y empezó a reír. En otra carta desvió la pregunta hacia Stewart Home de la Alianza Neoista. El 15 de febrero de 1994, después de haber contestado que la reputación de Blissett era mejor en Inglaterra que en Italia (en la liga 82-83 marcó 27 goles), Stewart Home juntamente con la Asociación Psicogeográfica de Londres planeó en "desplazamiento" psicogeográfico en Greenwich. Allí encontraron a la calle Luther Blissett. Después de unos días, averiguaron que era la calle dedicada al Reverendo victoriano Luther Blissett. "Luther Blissett" llegó a Londres como una historia divertida y volvió a Italia como un nombre múltiple infeccioso.

En resumen, Ray Johnson fue un artista tan contagioso que incluso sus "por ciertos" y observaciones fueron viables para la cultura guerrillera. Lo mejor, ha sido, medio-consciente, el originador del proyecto. Lo peor, nunca sabrá el tipo de monstruo que hizo nacer.

Después de "Mind Invaders", las leyendas se esparcieron en diferentes países vía "correo electrónico", fanzines (por ejemplo, el "P.O.BOX" de Barcelona). El reciente incremento en el uso y circulación del nombre de Luther Blissett en EEUU. ("Congreso de Sociometría '96" de San Diego, graffitis en Baltimore, inesperadas actuaciones virtuales en

Albany, extraños mensajes recibidos en el pabellón masónico de Salt Lake) seguramente rayciará otras variantes locales de la historia. Todo ello dirigido con deleite subversivo al corazón geográfico de la vida y gloria de Ray. Voy a dejar de hacer juegos de palabras con el nombre de Ray, empieza a aburrirme.!

¿No es éste uno de los mejores homenajes a un artista que con gran habilidad dirigió los códigos de la cultura de red, de las mitologías populares e incluso la coincidencia de nombres?

PANICO EN EL ORDENADOR

Luther Blissett

Luther Blissett es un grupo misterioso de viajeros telemáticos, que esta llevando las redes al desorden. Esto es perjudicial para la reputación de la televisión y la prensa ¿Qué es lo que quieren? ¿Qué hay detrás de sus publicaciones subversivas? Difunden falsedades, noticias creíbles, Parece como si hubieran salido de un cuento de Borges.

Es la historia de dos libros y dos disputas dentro de la misma editorial, de Alberto Castelvechi, que desde hace años se ha comprometido con la contracultura.

El primer libro es un panfleto de Renzo Paris, "Romanzi di culto" (Romance de culto), un ataque calculado hacia los críticos literarios (de hecho, a los críticos crueles), a quienes considera incapaces de comprender a "la nueva tribu de escritores", es decir : Brizzi, Ballestra, incluso Tamaro. El resultado es que los críticos crueles no se inmutaron mientras la nueva tribu reaccionaba violentamente, al menos una de las más interesantes tribus, la cual produce mitologías más que novelas y firma como uno de los muchos Luther Blissett. Paris comparó a Luther con las experiencias de 1968, por lo que Luther , vía Internet, lo llamó "bozo" desaliñado, "bisabuelo". Aunque esto no sorprendió a nadie, la siguiente controversia fue impredecible: Castelvechi editó "Mind Invaders" (Invasores de la mente), un libro escrito ni más ni menos que por Luther Blissett. Días después de su distribución, periódicos y estaciones de radio independientes recibieron un fax injuriando al editor debido a una serie de inexactitudes en la contraportada. La comunicación exhortaba a los compradores a arrancar la contraportada, enviarla a Castelvechi y pedir un reembolso. La firma del fax era la de Luther Blissett. Por favor no cometáis el error que hizo Paris, no penséis que Luther Blissett se comporta como un activista del viejo movimiento estudiantil.

Luther, que ataca el libro, no está en contra de su homónimo, al contrario, lo secunda porque es la misma persona. Por lo que los propósitos actuales del proyecto Luther Blissett emergen desde lo que parece ser una escaramuza intestinal: construir una personalidad múltiple, anular la noción de identidad, fomentar una cultura de "fertilización cruzada", ahora mismo esas identidades tan fuertes parecen imponerse la una sobre la otra autoritariamente.

En este sentido, el proyecto Luther Blissett es el intento más sensacional que las recientes culturas están haciendo para dar un giro al estado actual de las cosas y empujar hacia la cima todas las experiencias previas: la descentralización llevada a cabo por pelotones y centros "okupas" alternativos, el rechazo del Copyright y el libre acceso de los navegantes de red. Pero hay algo más en el proyecto: la herencia del Surrealismo y el Situacionismo, de Fluxus y del Mail Art, este último anticipó Internet y la noción de una información "democrática" creando una red postal internacional.

Fue dentro de la red del Mail Art que Luther Blissett cambió su nombre real de futbolista del Watford por su "nombre múltiple" y su "múltiple retrato" (la cara oficial de Luther fue creada superponiendo decenas de fotografías). Cualquiera puede adoptar este nombre múltiple para firmar y reivindicar acciones; su utilización tiene dos ventajas: asegura la privacidad de los individuos, como en "Espartaco" de Stanley Kubrick donde todos los esclavos vencidos por Craso afirmaron se Espartaco; también crea la mitología a través de la atribución de innumerables eventos a "alguien" que parece ser un solo individuo. Esta práctica está relacionada con sus antepasados Rosacrucianos y Pitagóricos.

Desde 1994 las actividades de Luther Blissett se encuentran en 32 países. De hecho, son acciones de "medios de comunicación de pánico", alegres travesuras llevadas a los medios de comunicación, organizadas por leyendas metropolitanas cortésmente estudiadas y la noción de "noticiero", mientras que se envía información falsa a la televisión y a la prensa. En Italia, el primer engañado fue el programa de televisión "Chi l'ha visto", donde Luther denunció la presunta desaparición del presunto ex-punk Harry Kipper, desaparecido cerca de Udine mientras estaba viajando en una "mountain-bike" para trazar la palabra "ARTE". Muchos periódicos cayeron también en la trampa, dando crédito a las confesiones falsas de gamberros "Riccioneses" y prostitutas Seropositivas hasta que cayeron en la psicosis contraria: el falso rumor sobre la presencia de Naomi Campbell en Bolonio fue atribuido a Luther, quien en este tiempo era completamente ajeno.

Mientras que esto puede ser visto como una bufonada, en realidad oculta una estrategia: "infectar" las redes accesibles introduciendo incontables rumores en la imaginación colectiva. Si es realmente necesario hacer alguna referencia, no tiene que estar relacionado con los Situacionistas porque, al final, Debord fue campeón de la Verdad, incluso una verdad revolucionaria, mientras que Luther Blissett reivindica ser una "Mentira", es más, la analogía con Borges en "Ficciones", en donde el escritor describe el Planeta Tlon: es un mundo inexistente, pero cuando uno cree en su realidad toma vida. O como es el caso, de dirige a si mismo hacia la destrucción.

ES EL MOMENTO DE SABOTEAR LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Luther Blissett

Quizás él esté telefoneando desde cerca del aeropuerto, puedo oír ruido de aviones. También se oyen ruidos sordos de fondo, llamadas de teléfono, zumbidos, una voz sin acento reconocible, puede también proceder del mercado. La rapidez y claridad de sus respuestas me asombran, la facilidad de asombrar es una de sus cualidades.

Hola, ¿Luther?, 'Sí, soy Luther Blissett'. Por supuesto es inútil pensar qué Luther es. ¿Qué significa Luther Blissett? ¿Es un nombre colectivo?

Es un nombre adoptado por varia gente. Actualmente hay cientos de mi por todo el mundo, y me voy multiplicando...

¿Para qué usas este nombre colectivo?

Yo lo uso para muchas cosas. Por ejemplo, sirve para derrocar el mito de la individualidad: diferentes sujetos en diferentes localidades pueden formar parte en la construcción de un macropersonaje, desde un artista a un psicogeógrafo, un revolucionario, un pinchadiscos, etc. Un personaje el cual es virtual como imagen y real en sus manifestaciones contingentes. Otra utilidad de este nombre es que elimina el problema de Copyright: desde que Luther es uno y muchos, no tiene el derecho de exclusividad, por lo que cualquier cosa que cree es automáticamente puesta en circulación y compartida. Sin embargo, esto no excluye ganancias: gracias a aquellos que usan su nombre, la notoriedad de Luther está creciendo día adía, ya sabes, una cosa lleva a la otra, cuanto más famoso, más te valoran...

¿Por qué no te dejas fotografiar cuando apareces en los periódicos o en la televisión?

No es por miedo a la policía, si es esto a lo que te refieres...estoy limpio. Hay un icono de Luther, una cara la cual es una síntesis de 10 caras diferentes. Lo cual ya es suficiente. Si dejo a los medios de comunicación fotografiarme, evitaría que mucha gente se identificara con Luther. El mío no es un icono sagrado, no es el cuerpo embalsamado del líder máximo, es una máscara que sirve a una revolución no individual, una que no está dirigida por un idealista...Una revolución molecular, de hecho, como un virus infiltrado. Si realmente quieres saber quién está detrás del icono, coge el espejo y mírate.

Hay gente que te llama "terrorista cultural"

Hay muchas definiciones ligadas a mi, y van en aumento...De hecho lo mío es un asalto a la cultura. Una vez escribí que esa desgarradora cultura es más efectiva que el tiroteo en la multitud. ¿Entiendes que quiero decir? La estrategia se basa en la seducción, hemos de infiltrarnos en el mercado, no solo en la industria cultural, creando deseos que el mercado no puede abastecer. Una manera de usar el tiempo libre, de andar por la ciudad, hacer el amor, una nueva oportunidad de vida puede ser promocionada hasta que se convierta en una demanda radical. Luther quiere relacionar esta demanda a cada manifestación de rechazo e insatisfacción de cualquier parte del mundo, desde Chiapas a los "bandlieues" parisinos, desde los "okupas" de Londres a un atolón del Pacífico.

Pero la izquierda te tacha de una irracionalidad práctica y teórica, de distanciamiento de la sociedad del trabajo ¿Que dices al respecto?

La dualidad racionalismo/irracionalismo es algo viejo, de hace 200 años. Creo que mis ideas están virtualmente en las mentes de todo el mundo y mis prácticas "irracionales" tienen consecuencias bien concretas. Se ha de probar para creer.

Pobreza, deportación de inmigrantes, aumento del racismo, injusticia social... Algunos dicen que no te importa nada de esto.

Por supuesto que se equivocan. Mi intención precisa es trabajar dentro de estas situaciones y cambiar el estado actual de las cosas.

Los medios de comunicación y su habilidad de escribir es una de tus prioridades. ¿Proyectas un uso diferente de estas herramientas?

Bien, vamos al grano, no quiero desvelar su falsedad. Es un cliché el decir que ellos esparcen mentiras, ¡nadie me necesita para tener esa exclusiva! Todo lo que quiero es sugerir una manera diferente de acercamiento a los medios de comunicación. El poder de

verdad no es el cerrar el video, es la interacción con aquellos que dirigen las noticias. Sugiero que no subestimemos los medios de comunicación, necesitamos remodelarlos. Más que preservar el mito de una información objetiva y limpia (la cual no existe), quiero asombrarme, timar a los medios de comunicación e involucrarlos en un juego en el que elimina su total dominio de las noticias.

¿No tienes miedo de esta accesibilidad incondicional y total del proyecto? ¿No crees que el nombre múltiple puede ser adoptado por algunos que tengan intenciones diferentes?

Interesante...Imagina un escenario a lo John Le Carré: agentes de la CIA o el uso del espectro del nombre Luther Blissett como tapadera. No pueden monopolizar el proyecto, ya que no hay oficinas centrales para infiltrarse, y lo que es más, ¿no piensas que su intervención extendería la leyenda?. Lo pongo de esta manera: Luther Blissett no está manipulado por la CIA, pero la CIA está involucrada en el proyecto Luther Blissett.

Mitología : El novecientos bajo los pies Luther Blissett

Traducción del texto "*Mitologie: Il Novecento sotto i piedi*", del libro "Totò, Peppino e la guerra psichica", colección de materiales recogidos en el proyecto Luther Blissett, Bertolo, 1996,AAA Edizioni, via Latisana, 6; 33032 Bertolo (Italia).

Índice:

El mito de la Verdad

El mito de la Razón

El mito del "Yo"

El mito de la Historia

La historia en general, la de las revoluciones en particular, siempre es más rica en contenidos, más variada, multilateral, viva y 'astuta' de cuanto puede imaginar el mejor historiador y el mejor metodólogo.

V. I. Lenin plagiado por P. K. Feyerabend.

Luther Blissett es un agente secreto que juega la partida del Mito con la finalidad de minar la autoridad del Mito (de la Verdad, de la Identidad, de la Razón, etc...)

P. K. Feyerabend plagiado por Luther Blissett

El mito de la Verdad

1. Platón se preguntaba qué sería la Verdad. Blissett se interroga qué no es engañoso. No busca sólo la respuesta al problema, sino que problematiza sus propios términos. Muchos han tratado de dar una solución al enigma. Pocos han dicho que, sencillamente, no tiene ninguna razón de ser.

2. Decir la verdad, afirmaba Aristóteles, es describir cómo es la cosa. Un lenguaje que funcionase como un espejo del mundo garantizaría la corrección de nuestras afirmaciones.

3. Kant desveló que la idea en Aristóteles se apoyaba en una potente imagen mitológica: la del lenguaje como espejo neutral. Nos hizo ver que aquella pura superficie reflectante podía ser deformada por agentes particulares: nuestros es que- mas conceptuales. La

Verdad se volvía inalcanzable desde una definición de la misma como correspondencia con la realidad, siendo sustituida con una más humilde Verdad-para-nosotros.

4. El término Verdad-para-Nosotros tiene un grave inconveniente. Contiene un vocablo que adquiere sentido sólo al referirse a un contexto particular: "nosotros". "Nuestra" verdad es distinta de la del aborígen sencillamente porque "nuestro" mundo, el contenido de aquello que es verdadero, es distinto del suyo. Porque es distinta nuestra percepción y nuestro modo de hablar de ello. Entre ambos están los espejos deformados de los esquemas conceptuales.

5. Cada cultura tiene su mundo y su verdad. Nuestros esquemas conceptuales no son ni acertados ni erróneos. No hay manera de enmendar un mundo con el otro: son inconmensurables. Este relativismo oculta el más sucio racismo bajo los afeites de la tolerancia.

6. La Verdad es Una, y la empresa científica occidental es el modo más eficaz de descubrirla mediante una progresiva acumulación de conocimientos. Esto es racismo implícito en la tecnocracia.

7. La Verdad no es Una. La Verdad no es muchas. Tertium datur: la verdad es un sinsentido.

7bis. La Verdad no es Una. El Método Científico está en crisis. La verdad no es muchas. Criticamos los esquemas conceptuales y el método científico.

8. La verdad es un sinsentido. El objeto de la Verdad es la Realidad, el Mundo. Luego la Realidad es un sinsentido. Y ser un sinsentido es diferente a no ser.

9. En sustancia: queda claro que no existe un punto de vista absoluto, libre del lógamo de la Cultura, la Historia, la Geografía, el Dinero, desde el que mostrar qué es la Verdad, pura, más allá de cualquier hecho, eterna y desinteresada. Y por tanto, debe estar también claro que el relativista no debe seguir el juego al absolutista diciendo que cada cultura debe tener un punto de vista propio.

10. Decía Quine: si la verdad es relativa a un cierto contexto, ¿debe el punto de vista desde el que juzgamos los hechos ser absoluto?

11. Cuando una de nuestras teorías nos deja a la intemperie, porque en un punto dice que la cosa está y no está, pero sostenemos aquel punto en particular, podemos ajustar la teoría de muchas maneras, de acuerdo con nuestro sentido estético, para mantenerlo intacto.

12. Pero en tal caso la teoría no dice cómo es la cosa, sino el modo de obrar para conseguir ciertos resultados. Esto significa que no tenemos necesidad del Mundo ni de su descripción especular: la Verdad.

13. No podemos distinguir qué depende de nuestros esquemas conceptuales y qué depende del mundo. Pero entonces no hay diferencia entre ambos conceptos. Hay, por tanto, un sinsentido.

14. En el proceso contra un homicida podemos reconstruir cómo fueron las cosas. Saber si es Verdad que aquel hombre mató al otro, o si en el mundo se verifica un evento tal: el asesinato de Luther por parte de Blissett.

15. ¿Cuál es, en tal caso, la prueba más segura para mí? El haber asistido a un acto tal realizado por un tal Blissett. ¿Y si ahora la defensa aportase pruebas seguras de que alguien me hubiese drogado previamente? ¿O que se trata de un tipo en todo similar a Blissett? Se disiparía mi seguridad.

15bis. Tal vez en el juego lingüístico del tribunal la idea de verdad como correspondencia es menos absurda que en otros. Pero, por el momento, nuestra vida tiene poca relación con la justicia. ¿Qué es un homicidio? ¿Qué es un hurto? Un tribunal revolucionario a cargo de la clase proletaria no lo reconoce, la propiedad privada sí. Aquí vuelven a entrar en juego nuestras convenciones: la teoría.

16. Trabajamos sobre creencias. Disponemos de criterios diversos para ajustarlas a cualquiera que sea el criterio infalible. Esto no quiere decir que no estemos confrontados con ellas. En ciertas situaciones sabemos que son útiles, en otros no.

17. Sin embargo estos criterios se utilizan para sustentar creencias verdaderas. En tal caso debemos explicar el término "verdadero". Nada nos permite distinguir entre creer una cosa y creerla verdadera, aunque puedo creer algo no porque necesariamente lo crea verdadero, si por creer entiendo aceptar alguna cosa como criterio de acción. Los motivos para creer son múltiples. Y esto demuestra otra vez la no sensatez del término "verdadero". Lo "verdadero" puede ser eliminado.

18. Decía Goodman: no puedo decir, sensatamente: "es verdad que llueve, pero no lo creo".

19. Existe una diferencia entre decir que la Verdad es un concepto eliminable y decir que es un sinsentido: con un sinsentido me puedo divertir.

20. Nuestra creencia, nuestra teoría, son la Realidad. Podemos hacer lo que queramos. En ciertas situaciones la solución estará determinada (como frente a un león), en otras existirá un espacio para jugar.

21. La situación del párrafo 16 es que no existe ningún supercriterio para juzgar los criterios, sino aquello que permita ver qué diferencia hay entre usar uno u otro y lo que no pensamos de esta diferencia.

22. Cuanto se ha dicho de lo Verdadero se puede decir de lo Bello, lo Justo, lo Racional, el Arte y el discurso común.

23. La Filosofía debe dejar de buscar la esencia de tales conceptos para dirimir dónde hay una mayor concentración de ellos. Debe dejar de creer que puede dar una justificación fundante, una patente de accesibilidad.

24. Quien ha tenido que tratar con un niño pequeño sabe que la serie de sus porqués es potencialmente infinita. Y sabe que el modo de bloquearla es decir: "No hay un porqué, es así y basta". Ésta puede parecer ahora una estrategia autoritaria. A menudo los niños han sentido odio hacia los adultos por ello. Pero el verdadero autoritario es el que inventa Mitos para justificar alguna cosa.

25. "Es así y basta" es una frase que genera rabia. Y uno verdaderamente rabioso puede en ese momento tratar de cambiar las cosas y decir: "Pues ya no es así". "He aquí la razón" es una frase que condena como irracional toda tentativa de disenso. Ésta es la frase verdaderamente autoritaria.

26. Dos personas tratan de entenderse. Llegan al punto en que ambos dicen: "Es así y basta". ¿No somos devueltos a la inconmensurabilidad de las teorías al encerrarse cada uno en su mundo? No, porque mientras no podemos cambiar nuestros esquemas conceptuales, podemos cambiar nuestra teoría. Por una multiplicidad de razones y una multiplicidad de mundos. Cuando se llega al "Es así y basta", e incluso antes, lo que cuenta es la persuasión.

27. Tratar de persuadir a alguien implica entender su posición, sus criterios, sus necesidades. Tener esquemas conceptuales diferentes a los de alguien supone, tal vez, no considerarlo siquiera una persona. O considerar personas también a las termitas.

28. Jugar con la Verdad, con la Realidad, con el Gusto: significa dar un giro en nuestras creencias pero, sobre todo, poner en crisis los criterios que cada uno considera infalibles a priori. Por ejemplo: "Es verdad porque lo ha dicho el periódico", "Es verdad porque lo ha dicho Aristóteles", "Es verdad porque es coherente".

29. Jugar con las cosas serias, he aquí el pecado de Luther Blissett. Mostrar que la inmovilidad no es el único comportamiento, en el negocio de los objetos en vitrinas. Jugar, he aquí el irracionalismo. La persona racional no puede permitirse jugar. Discuten racionalmente aunque sea de una partida de póker.

El mito de la Razón

Sin necesidad de incomodar a Nietzsche podemos afirmar tranquilamente que desde hace más de medio siglo la contraposición "racionalismo / irracionalismo", por lo que concierne a la ciencia en general y a la epistemología en particular, está puesta en crisis. No ha sido Blissett y tampoco la Nueva Derecha, sino personajes del calibre de William James, John Dewey, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Thomas Kuhn, Paul K. Feyerabend, Richard Rorty, Jacques Derrida, etc, etc. Estos no podrían ciertamente ser acusados de haber jugado en favor de un resurgimiento fascista, puesto que todos ellos se distinguieron o por un fracasado liberalismo de estampa anglosajona o por un "anarquismo epistemológico declarado y adaptado, en el caso de Benjamin y Derrida, por una reactualización del pensamiento marxiano. La filosofía no-positivista y no-intelectualista, la filosofía del lenguaje para entendernos, siempre se ha guardado bien de caer en el idealismo o en el espontaneísmo absoluto. Es decir, no ha caído en el error opuesto a aquel de los neo-positivistas, pero se ha esforzado por abrir nuevos caminos para una nueva cultura filosófica (o post-filosófica, que diría Rorty). Ha tratado de procurar un modo diferente de mirar las cosas, y haciendo esto ha vuelto más interesante nuestra vida.

La intuición esencial es aquella para la que no existe un paradigma único con el cual mirar el mundo para representárselo de la manera justa; nada genérico se da en la historia del momento que es imposible abstraer de la historia. Nuestras visiones son contingentes, históricas y culturales, siempre susceptibles de ser reencontradas e interconectadas de todas formas con el sistema de creencias en el que estamos inmersos.

Así, por ejemplo, la idea de un progreso científico por "acumulación" progresiva de datos a través del Método, resulta al menos infantil y al mismo tiempo autoritaria, no menos que aquella idea hegeliana de un camino unidireccional a través de la autoconciencia del Espíritu. No hay pureza en la razón: los científicos son humanos, insertos en un contexto cultural-lingüístico, y no pueden revelar nada del mundo como es en sí. Pueden decir cuál es la teoría sobre el mundo en el estado actual de la creencia/conocimiento científico. Nada nos garantiza que dentro de cincuenta años no se pueda descubrir que los átomos y los electrones no existen.

Yo no me apeno por nada de esto; me parece preferible un mundo en el que exista una vasta gama de elección entre teorías y puntos de vista diversos, a un mundo en el que reine la aceptación unánime de una sola Verdad. Y la idea de que el camino humano transcurre hacia un margen siempre mayor de certeza y la Historia hacia una ineluctable conclusión, me aterroriza, me pone delante de los ojos la imagen encorvada de Bernardo Guy frotándose las manos.

La ideología racionalista, que ha encontrado en Galileo y Newton sus epistemólogos y en los Iluministas su teoría política, ha tratado de mantener para su propio beneficio un sentido de devoción hacia la Verdad, una verdad material, empírica, pero una por siempre y una sola, una verdad que basta desvelar a través del análisis de la historia y el mundo circundante. Una Verdad estática e inmutable que se revela paso a paso a los ojos de la Razón (al Ojo de la Mente).

Blissett, siguiendo otra tradición, aquella pragmatista, piensa en cambio que la verdad/creencia/visión del mundo no se contempla, sino que se crea, a través de la recombinación múltiple de hechos, teorías, valores. La clave es que Galileo cumplía una actividad creativa cuando construía su modelo científico, creativo y revolucionario respecto al estado normal de la ciencia de su época, que ya había alcanzado su propia Verdad y que justamente lo consideró un herético, es decir -según una analogía medieval conocida- un falsario. Galilei no descubrió nada bello: por el contrario, la Verdad se devanó bajo sus golpes, el margen de incerteza aumentó para todos, el Hombre fue teletransportado del centro a la periferia del universo, el principio de autoridad fue minado radicalmente. ¿Fue un progreso hacia una verdad más verdadera que aquella aristotélica? ¿Se correspondía mejor con la Verdad Objetiva ahí fuera? ¿Quién puede decirlo? Nuestro juicio está condicionado por el hecho de que somos hijos de Galileo, sería como pedirnos que diésemos una opinión acerca de nosotros mismos. Seguramente desde nuestro punto de vista fue un mejoramiento. Fue la puerta de acceso hacia una sociedad más interesante, más libre y articulada. Es todo lo que podemos decir. Tanto más cuando en el siglo XX, teorías como la de Planck (mecánica cuántica) o de Heisenberg (principio de indeterminación) han minado inexorablemente los principios de la física newtoniana y el modelo empírico-observacional de Galileo, revelando sus límites intrínsecos, y han sugerido que la aplicación de la Lógica al ámbito científico, en un largo periodo puede revelarse más bien un impedimento que una ventaja. El padre de la lógica deóntica, G. H. von Wright, debió admitir que la Lógica podía ser tomada como un fundamento de la racionalidad humana, pero esto no implicaba ninguna coincidencia de ésta última con lo real.

Es propio de esta perspectiva que el límite entre "obrar racional" y "obrar irracional" se vuelve lábil, los dos aspectos se compenetrán y su contraposición se hace forzada, un pseudo-problema. La racionalidad no existe. Nuestro análisis/acción está siempre teñido de lo que los anacrónicos iluministas llamarían "irracionalidad", rociado de creencias, de

preconceptos culturales, de emotividad y elección arbitraria entre teorías. Comprender esto no significa estar dispuesto a aceptar todo, a abandonarse al "puro instinto" o al qualumquismo generalizante /.../. Aceptar la propia contingencia y complejidad al desembarazarse del dualismo clásico no implica condenarse a la impredicabilidad, todo lo contrario. Significa sencillamente que estaremos interesados en la articulación de las formas de vida y de la vida misma, en la globalidad de sus aspectos. Significa que no estaremos interesados en cambio en hipostasiar la distinción entre actuar racional y actuar irracional para lograr aislar la irracionalidad como una bestia negra que hay que abatir a tiros, como un obstáculo en el camino hacia la autoconsciencia en la historia. Negar una componente importante de nuestra existencia lleva a esconderse detrás del dedo reaccionario de una ideología absolutista. Esto equivale estratégicamente a pretender impugnar la religión sustituyendo a Dios por la Razón Divina (Robespierre).

La constatación de que nuestra vida y nuestra visión del mundo están hechas de racionalidad e irracionalidad al mismo tiempo y sin solución de continuidad hace imposible leer la historia como un proceso de afirmación progresiva de una racionalidad intrínseca. Es la diferencia entre ver la revolución como un paso adelante, como el añadido en el camino lineal (acumulativo-dialéctico) de la Historia o verla en cambio como el salto cualitativo hacia una visión de la cosa y un plano de realidad radicalmente distintos de aquellos que son eliminados. Es la diferencia entre pensar con Hegel que la dialéctica corresponda a lo real y pensar con Wittgenstein que esa sea solamente una de las teorías mediante las que interpretar el mundo y la historia, no necesariamente la más justa ni universalmente la más útil.

Dos son las cuestiones que han empujado a la masa a rebelarse contra el estado de cosas presente: la insoportabilidad de las condiciones de vida; y la visión de un mundo mejor que se supone realizado después de la revolución. Sin embargo, no hay nada de puramente racional en estos dos elementos. Existe sin embargo mucha inmediatez y escasez de análisis. El análisis -indispensable- lo hacen siempre los teóricos; la participación de las masas se fija a motivos bien diferentes, más concretos y emocionales, no por ello menos válidos e importantes. Y a quien me viene a decir que necesita seguir el Método Revolucionario, respondo que hasta ahora todos los métodos han fallado, puesto que el comunismo está bien lejos de su realización, por lo que dejar de investigar ahora sería dormirse en los laureles (?) de un pasado cada vez más remoto.

A lo que quiero llegar es a asumir el hecho de que, siguiendo una buena actitud pragmatista, ninguna cosa puede ser juzgada indigna a priori de ser usada a fin de sugerir una visión de la vida distinta de aquella que se nos ofrece cotidianamente.

Una metodología pragmatista-blissettiana nos aconseja formular análisis, vale decir hipótesis, respecto a determinados fines, y verificarlos en la praxis. Confrontando los resultados y los fines descubriremos dónde no ha funcionado el análisis y podremos corregir el tiro. Esto es lo que Blissett está haciendo con las categorías de identidad y de individuo, y con la teoría corriente de la verdad.

El mito del "Yo"

IDENTITARIO: ¡Queridísimo Luther, encontrarte es siempre un placer! He pensado que podía traerte un pequeño regalo para testimoniarte mi amistad: un cuadro al óleo pintado por mí.

LUTHER: ¿Un cuadro pintado por tí? ¿Un cuadro tuyo? ¿Algo que no he hecho yo?

ID.: Bueno... lo he hecho yo

LUT.: Precisamente: si lo has hecho tu, yo no sé qué hacer con él.

ID.: Perdóname, pero no comprendo tu resentimiento. Yo pensaba que te gustaría tener en casa algo mío; soy un pintor reconocido.

LUT.: Escucha, amigo: tu me traes un objeto del cual te dices autor, es decir una cosa sobre la cual ejerciste artísticamente tu autoridad. Piensa que, si un amigo me regalase un caballo que respondiese sólo a sus órdenes y con el resto se quedase parado rumiando achicoria, ¿no crees que debería resentirme con aquel amigo?

ID.: En ese caso sí. Pero cuando lees un libro escrito por otra persona, esa lectura te reporta placer.

LUT.: Ciertamente. Y me es útil en la misma medida en que me puedo servir de las ideas en él contenidas para mi beneficio. Y yo soy útil a esas mismas ideas en la medida en que les permito reproducirse y desarrollarse en mí y en otros cerebros. Es como si la evolución avanzase a menudo gracias a la distorsión, al reciclaje de órganos. Como si cualquier idea entrara a formar parte de otra persona y fuera asimilada a él, de modo que cualquier cosa absolutamente extraña al ser, no producto de sí mismo, contribuirá a producir su propia historia.

ID.: Cierto, nos nutrimos de ideas y estamos hechos de ideas. Pero no es la idea la que nos crea: nosotros la elegimos.

LUT. ¿Y quién se encarga de elegirla?

ID.: Yo, o sea mi Personalidad, que escoge la idea que se le adapta mejor y que le parece más de acuerdo consigo.

LUT.: ¿Y qué sería de tu Personalidad, si la separas de la idea que infecta tu cerebro en este momento y que, junto a todas las demás, son el "humus" del cual nace el Gran Relato que tú llamas con el nombre de Yo?

ID.: Explícate mejor, Luther, pues empiezo a inquietarme.

LUT.: Somos como las aves que construyen su nido con todo lo que encuentran y llama su atención. Estas aves no son exactamente lo que están haciendo, sencillamente lo hacen. Lo mismo se puede decir de nuestro cerebro, que representa, y sobre todo se autorrepresenta, una historia construida como un montaje de ideas, situaciones, personas que ha encontrado. Esta historia, este texto, somos nosotros. No se trata de ningún Autor. En ocasiones se producen de pronto varias ediciones de determinado texto, pero no es el Editor el que elige entonces qué llevar a la imprenta. Una de las ideas más arraigadas que hospedan los miembros de nuestra cultura es que el texto es el producto de una Conciencia, de una Voluntad.

ID.: Pero entonces, ¿qué es el producto?

LUT.: Piensa en mí. Yo tengo una biografía muy precisa, pero ¿se puede decir que ha sido producida por alguien en concreto? Los mitos y las leyendas proliferan, se afirman, se difunden. ¿Quién puede decir que inició la cadena?

ID.: Tú no eres el ejemplo más adecuado, ya que eres un condividuo. Pero ¿qué dirías de un individuo como yo?

LUT.: Diría que se obstina en considerarse individuo porque la sociedad lo ha producido de esta manera, y no sabría dónde reposar la cabeza si no pudiera individuar, siempre, al responsable de una acción cualquiera. Diría que en el budismo la Conciencia Individual (Vijnana) es el tercer Anillo (Nidana) de una cadena de 12 elementos (Paticca Samuppada) que lleva de la Ignorancia (Avidia) al Dolor.

ID.: Sostener esa idea es muy peligroso, querido Luther. Si no tuviéramos conciencia, así como un yo, si no somos Autores de nuestro discurso, ¿qué sería de nuestro sufrimiento y de nuestra alegría? ¿qué objetaríamos a quienes nos quieren oprimir, a quienes nos quieran imponer su autoridad? Un amigo mío que tiene ideas similares a las tuyas y decía que los derechos de Autor son un robo se puso enfermo cuando otro escritor se inscribió en la S.G.A.E. con un texto suyo...

LUT.: A quien nos quiere robar la gloria, responderemos que la gloria no tiene dueño. No que los dueños seamos nosotros. Los sentimientos no son una cosa material, y no conocemos los confines del cuerpo. Fluimos a través de él como el agua a través del caudal de un torrente. Y este caudal lo modelamos, lo hacemos brotar de mil modos diferentes. Esto es lo que importa: que alguna célula del condividuo modifique sus sentimientos de una manera distinta y original. No si puede ser original respecto a sí mismo: el único modo de serlo es no considerarse de esa manera [un Yo].

ID.: Tú elogias la esquizofrenia, como ya hicieron tantos que estaban sanos antes que tú. Pero no creo que una víctima real de ella estuviese de acuerdo contigo.

LUT.: Tienes razón. El esquizofrénico es un individuo que, sintiéndose exteriormente amenazado, esconde su verdadero "yo" en una celda inaccesible, y muestra a los otros una máscara, de manera que las cosas terribles que suceden a su alrededor no le afecten realmente. La esquizofrenia es el resultado de la más obstinada defensa por parte del individuo. Pero la mejor defensa no es poner diversos "Yos" dentro de un solo cuerpo, sino poner diversos cuerpos en un Yo.

ID.: En resumidas cuentas, el Partido Masa.

LUT.: No, todo lo contrario. Porque en el Partido Masa todos los cuerpos terminan catalizados en la misma idea. En el condividuo los cuerpos son otros tantos centros de elaboración de datos, de creación de ideas y sentimientos. Como los escollos del torrente, diríamos... Con la diferencia de que los escollos son pasivos, inmóviles. Los cuerpos en cambio no esperan la llegada de la idea como si se tratase de una gracia celeste, sino que causan la corriente como las masas que hundimos en un lago artificial.

ID.: ¿Y qué hay que hacer para convertirse en condividuo?

LUT.: Basta renunciar a la propia identidad, con todas las ventajas que esto comporta. Zambullirse en oleadas de sentimientos de rabia y alegría que sientes fluir en torno tuyo, reelaborarlas, sin poner tu marca, tu firma. Porque no sabría qué hacer con un trabajo firmado e igual a tí: es algo acabado, del que tú has decretado el final y al cual nadie podrá añadir nada nuevo. La no identidad del condividuo marcha pareja con lo inacabado.

LUT.: Es ésta una conversación muy provechosa, Luther, y aunque no completamente, me has convencido...

LUT.: ¡Dirás mejor: me ha convencido!

El mito de la Historia

Es como perder el tiempo en vivir. Vasco Rossi

La Historia de la historia

La Historia no es más que una historia. La idea absolutista de que la Historia es la Verdad (que exista una verdad histórica inapelable y perfectamente cognoscible) es minada objetivamente por el hecho de que algunas épocas han reescrito de arriba a abajo el pasado para uso y consumo del presente. Basta pensar en el ejemplo de los vuelcos en el juicio que ha sufrido en el tiempo un periodo importantísimo como el Medioevo: los Iluministas lo consideraron la era del oscurantismo, una especie de paréntesis sin nada digno de mencionar; pocos decenios después los románticos nos descubrieron muchos aspectos, exaltándolo como el reino de la imaginación, del folklore, de la pasión, del gótico, etc. La historia debe ser reescrita por alguna nueva generación, porque aunque el pasado no cambia el presente sí lo hace; alguna generación revolverá el pasado buscando la diversidad, y en los diversos aspectos revividos de la experiencia de sus predecesores encontrará que tiene con ellos muchos puntos en común. Christopher Hill

La reconstrucción histórica que se nos da por verdadera tiene ya en sí algún rasgo de absolutismo. El historiador, se escucha por todas partes, es un detective que busca indicios con los cuales reconstruir hechos y situaciones. Pero así como Nathan Adler no podía estar seguro de su inducción final, porque él no estaba allí, aunque hubiese estado presente no tiene derecho a que su punto de vista merezca mayor crédito que el de los demás testigos (Rashomon docet).

La Historia es solamente una historia, la reconstrucción de un plot, de un ambiente, de una trama parcial; es la recepción de índices, de fragmentos que parecen confirmar o confutar hipótesis, sobre la base de las exigencias presentes, actuales y nunca eternas. No hay verdad en ningún sitio, sino verosemejanza.

Por otro lado, los movimientos revolucionarios se sostienen en primer lugar sobre una relectura arbitraria de la época histórica, finalizada para afrontar la apuesta del presente.

"La historia es objeto de una construcción en cuyo lugar ya no está el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo pleno de la "actualidad" [Jetztzeit]. Así, para Robespierre, la Roma antigua era un pasado cargado de actualidad, que él hacía brotar del continuum histórico. La Revolución Francesa se entendía como una Roma retornada. [...] Pero este salto [en el pasado] se convierte en una arena donde manda la case dominante. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es aquel de la dialéctica, que es como Marx entendía la revolución."

Walter Benjamin: *Tesis sobre filosofía de la Historia*

La lucha sobre el terreno de la historia es fascinante y probablemente indispensable para subvertir el mundo y la Historia del mundo, para impedir que los saltos se gesten desde lo alto. He aquí por qué el "materialismo histórico" no puede cometer el error de intentar defender una Historia, una y una sola e inapelable Versión Oficial. Sería conducir otra vez la lucha al interior de una conciencia monoteística del mundo y de la vida.

Resurrectio mortuorum

La defensa a ultranza de la Memoria Histórica es el altar sobre el que se oficia de nuevo el cristianismo, la pretensión de cristalización del pasado a la que corresponde la muerte del presente.

La misión que Cristo confía a los apóstoles es la de andar por el mundo testimoniando la venida de Dios sobre la tierra y su retorno para saldar todos los debates pendientes en la Historia.

La Verdad dada y consignada la da Dios en persona: no hay nada que añadir, la Historia tiene finalmente un Fin y una Dirección, es decir, una entre tantas.³

El memorismo, este lustrar lápidas que conserva intacta la idea cristiana de martirio (testimoniada, preciso, de veras), este "embellecer los muertos", bien dispuestos dentro de su tumba, encuentra su razón de ser en la lucha espectacular contra el intento revisionista de esconder los índices, o de traer a la existencia una nueva trama. Se trata de la lucha por la posesión de los cadáveres, de los despojos. Es la vida vencida por la muerte, la cruzada por la "justa" interpretación de las Sagradas Escrituras, por el monopolio de la Versión Oficial.

Toda relectura de la historia, por lo tanto, es instrumental, toda verdad está referida a nuestro contexto espacio- temporal, es juego lingüístico, Network, Gemeinwesen si se quiere. Quienes se desmarcan de cualquier responsabilidad en el conflicto del (pobre) Cristo muerto por nosotros - en nuestro lugar, para dejarnos vivir liberados de la culpa -, no está dispuesto a sufrir el chantaje de la memoria. Aceptan la apertura de la Historia a la posibilidad de sus infinitas reescrituras. Esto no implica respetar a los Escribas Oficiales de turno ni cancelar a sus opositores de la foto. Ellos son detectives, y además buenos en su misterio. Sino que pretenderán utilizar la historia, interaccionar con el pasado sin importarles ninguna sacralidad, añadirse a la fotografía (abajo a la derecha, con el bigote postizo). El Espíritu Libre ha abstraído la máxima de Cristo: "Dejad que los muertos entierren a los muertos"; para él evocar a los muertos no significa poner los féretros en fila (el Nuevo Testamento comienza con un catálogo cronológico de difuntos, la genealogía de Cristo) reduciendo el momento de la vida al de la conmemoración, sino sacarlos fuera de la tumba, destrozar las lápidas y los epitafios escritos sobre ellas, profanar los sepulcros y arrastrar los espectros hasta las barricadas del presente. Es el presente mismo que se dilata en el espacio-tiempo e invoca desde la vida y para la vida, las vidas de Giovanni de Leida, de Giovanni de Patmos, de Spartaco y de Jacques de Molay, de Frank Zappa y del capitán Henry Morgan.

El Espíritu Libre (el "materialismo histórico") es el desenterrador por antonomasia.

El Espíritu Libre está con los que han abandonado de prisa el Calvario de la Memoria después de haber ganado una túnica a los dados. Los mismos que habían traído trucados de casa.

Apocalipsis y Fin de la Historia

La fe es el miedo a un final que podría no llegar nunca. Sergio Quinzio

Tanto han gritado el apocalipsis que ya no vendrá. Por otra parte, aunque viniese, no podría distinguir lo bello y lo bueno de la suerte cotidiana reservada tanto al individuo como a la comunidad. Raoul Vaneigem

El Apocalipsis no es otra cosa que la cotidianidad. Es la suspensión de la vida en la espera de la muerte (de un tiro, de una cuchillada, de un accidente, del SIDA, del ecocataclismo e incluso de la vejez). El Apocalipsis es el régimen de supervivencia al que está condenada la mayor parte del mundo. Apocalipsis: revelación desde lo alto, fin de la Historia, acto impositivo de un Dios que trasciende nuestro mundo y nuestra voluntad. El Apocalipsis no es otra cosa que la vida en la sociedad (apo)capitalista. La vida que no busca porque ya está presente. Un presente vacío, que vive en la nada, o más bien no tiene nada que hacer con la vida, y que se sostiene sobre la riqueza económica.

"La tradición de los oprimidos nos enseña que el "estado de emergencia" en el que vivimos es la regla. Debemos alcanzar un concepto de historia que corresponda a este hecho. Debemos ahora afrontar, como nuestro compromiso, la creación del verdadero estado de emergencia; esto mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. Su fortuna consiste, no en último lugar, en que sus adversarios lo combaten en nombre del progreso como de una ley histórica. El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean "todavía" posibles en el siglo XX es cualquier cosa menos filosófico. No es el inicio de ningún conocimiento, si no es el de que la idea de historia de la cual proviene ya no se sostiene." Walter Benjamin, op. cit.

El fascismo, la estrategia del terror, la economía... son apocalípticos. Por eso el presente mesiánico, el verdadero estado de emergencia, no puede más que corresponder a la aceleración del apocalipsis, de la revelación desde abajo, en la que la alienación y el tedio sean reactivados y transformados difusamente en la carga vital que haga "saltar el continuum de la historia" (W. Benjamin)

El apocalíptico, esclavo de una visión lineal de la historia (de una Versión Oficial), vive en la suspensión de la vida que comporta el régimen de supervivencia - en la angustia de la muerte (la suya y la del mundo) -, en el terror del final. El sistema de producción apocapitalista se funda enteramente sobre este miedo, sobre el pánico de la pérdida de lo poco, sobre la reducción de todo individuo a centinela de su propia muerte.

El hipocalíptico en cambio toma mucho o todo, juega con el fin del mundo, flirtea con él, apuesta (por) la propia vida, haciéndola estallar en el fin de este mundo. Y no hay para él estrategia de terror que lo detenga, puesto que el hipocalíptico ha renunciado a tener poco de lo poco y hace surf sobre la cresta de la Última Ola, afirmando así su categórica inaccesibilidad al chantaje.

El Espíritu Libre, el materialista histórico, el hipocalíptico, el surfista, son Cristo que dice: "No he venido a llamar a los justos, sino a los pecadores" (Mateo 9, 13). Si ni siquiera a Dios le interesaron los puros, la gente honesta y pulcra, los santos y los héroes, ¿por qué deberían interesarle al hipocalíptico? ¿Por qué debería tratar de perseguir una presunta pureza, tan cara al franciscanismo (ese sindicalismo de la herejía), al anarquismo, al fascismo y a las demás sectas de la plaza? ¿Para qué? ¿Para mantener pura la fe moral ante el Último Día?

La revolución no es una cena de gala. El Hipocalipsis viene apuntando desde abajo, desde los cimientos de la sociedad. Es una contaminación letal que no previene mediante buenas acciones de testimonio o de categórica afirmación del propio Yo-Sí, sino que

exige el derecho a mancharse las manos y caminar por la izquierda, de usar los dados trucados, de insinuar por cualquier medio la fragilidad del templo del poder. Es un flujo de conciencia de un millón de mentes, la culminación de la Guerra Psíquica. No la apocalíptica espera perenne del Momento Oportuno, sino una lenta filtración viral que inocula el cáncer en el sistema. La espera, el testimonio (el martirio), la Resistencia, se sitúan en la prospectiva de un Evento (el Segundo Sábado) que ya está instalado, no tiene nada ni a nadie que esperar. No va a venir nadie. No habrá ningún Encuentro Final dentro o fuera de la historia.

Cristo prometió volver al cabo de una generación y no cumplió su palabra. Tal vez no había nada que cumplir por su parte: somos nosotros la parusía, la parusía con nosotros mismos, la comunidad humana. Y en este punto ya no podemos llamar herético a nadie, puesto que ya no se trata de una elección: ¡Hic Rhodas hic saltat! Es cuestión de vida o muerte. No podemos esperar todavía el día bajo el reinado del Apocalipsis (la Economía) ante la visión de la vida y de la historia que se impone, a menos que queramos condenarnos a una momificación prematura.

Nadie se remonta más allá de su presente. Pero ninguna época ha propagado mejor, oscureciéndola también inevitables confusiones, la sensación de que todo se juega ahora. Raoul Vaneigem

Luther Blissett

EL EVANGELIO SEGUN JUDAS

"Nada es real, todo es posible" Esto debe ir en lugar del dicho:
"el estaba en el mundo, y se hizo el mundo a traves de el, pero el mundo todavia no lo supo." (Juan I, 10)

Jerusalen, año 0 AC. Proponer un mesias era la ultima tendencia. Los profetas surgian como hongos. Chiflados, necios, parasitos y similares. Yo funde el negocio del momento: una pop star con la que nadie podia competir. El publico estaba dispuesto a creer cualquier cosa, aunque sentian predileccion por los derramamientos de sangre, alborotos, visiones, milagros, apariciones y sobre todo la liberacion del yugo de Roma. Tenia que crear un genero nuevo. Vague de aqui a alla algun tiempo y encuentre un costroso carpintero en el desierto, un tio que predicaba paz y amaba a una roca y tres lagartos. Con el pelo largo, grasiento, fotogenico. Lo pregunte: '¿Cual es tu nombre? ,' y su nombre era 'Jesus de Nazareth.' ¡Es un nombre manido, no es lo bastante pegadizo! Necesitaba algo mas glamouroso... mire su cabello y dije: 'Desde ahora, seras "JesuCristo," ¡Jesus Greasy [grasiento]! .' Era el canal que yo estaba buscando. Le sugeri que viniese conmigo y predicara a las gentes, con dietas y alojamiento a mi costa.

Le expuse la estrategia: 'Debemos lidiar y golpear a todos los competidores. ¿Ellos quieren salvar al pueblo de Israel? Tu querras salvar a la Humanidad. ¿Hay un Mesias de la Sagrada Escritura? Tu seras nada menos que Dios. ¿Ellos quieren echar a los romanos de Israel? Tu querras abrir nada menos que las puertas del reino de los cielos!'

Tenia el hombre, ahora necesitaba la banda. Durante los tres años en que recorrimos Palestina reclute 11 patanes incautos. La Jesus Cristo Superstar Tour acabo con una entrada triunfal en Jerusalen, a la que asistieron miles de entusiastas. La pop star habia alargado la altura de su fama. Los sacerdotes y la policia lo aborrecian, y pense: 'si lo hiciera morir ahora conquistaria la inmortalidad: un martir revolucionario dandole todo a su publico, por amor a la Humanidad'. ¡Sonaba bien, tio!

Revele a Caifas y Pilatos el lugar de una reunion confidencial. La policia vino y lo apreso. Cuando lo bese pensaba 'Ahora si que es verdaderamente un dios, el mayor idolo pop de la historia! .'

Entonces las cosas comenzaron a irse de las manos. Pedro, el mas incauto de los discipulos, alardeo de que ese Jesus le habia confiado encontrar una iglesia. Como siempre, los teoricos de la conspiracion afirmaron que no estaba muerto, que un tipo lo habia visto en el desierto. Eventualmente la gente se puso de acuerdo respecto de una version de la historia: se habia ido al cielo, pero algun dia volveria y resolveria todos sus problemas. Terminaron de vender el idolo al poder los mismos sacerdotes y policias que crearon el martir, y se re-legitimaron a si mismos al llevar el nuevo culto como una estola. No conte nada mas sobre esto, podria dejar la escena [señala el nudo corredizo] y vivir de mis rentas hasta el retorno del grasiento - puesto que dicho sujeto esta muerto para siempre [corre la sogá]. Acababa de escribir 2000 años de historia futura. Habia marcado por entero la imaginaria occidental. La Conspiracion Gnostica queria el control de la historia. Si, la Gran Conspiracion de la Providencia.

¿Sabes? toda conspiracion debe tener un razon de ser interior. Esto siempre es mas importante que las armas: una conspiracion tiene que ser un juego autosuficiente, un rompecabezas mutable. Y uno puede arrojar el rompecabezas. Aquella gente habia jugado con el idolo que yo cree durante dos jodidos milenios. Sus esperanzas de redencion han llegado a ser un arroyo interminable de lagrimas y gemidos. Los descendientes de Pedro dirigen la mascarada de la Fe con los cruzados de la Asociacion Catolica de Obreros Italianos, como las monjas de Burman y toda la escoria usual. No puedo aguantar, no tengo ya intestinos para eso.

He preparado un nuevo plan en lugar de ello. Soy un hombre de accion, no puedo estarme parado mas tiempo, pues hay muchas cosas por hacer, y numerosas oportunidades que aprovechar. Un profesional como yo sabe que el fin de una era es como su principio. Es el desierto, el Oeste Lejano, las ideas se fecundan cruzandose y crean nuevos idolos, nuevas mitologias con que jugar, y sobre todo nuevos cambios cosmicos. Uno debe oler los cambios en el aire, chequear los clubs, las calles y las cartas al editor. Estamos al final del milenio; en 1148 aquel tipo llamado Malachi, un viejo monje irlandés, previo el futuro en la oscuridad de su celda, y escribio una lista de 112 papas que acaba en el año 2000 DC, y el fin de la lista es el principio del apocalipsis.

Y suponemos que ¡el polaco es el ultimo papa! No tardara en saberse: si el polaco muere antes de 2000, el 99% de la profecia de Malachi se habra cumplido. Fue Malachi quien me dio la idea. Esto es, el escribio que el ultimo papa querria llamarse Pedro II- un circulo perfecto, con el ultimo papa llevando el nombre del primero. el anunciara el final de la Iglesia de Roma y el despliegue del apocalipsis. Es lo que necesitabamos, pero tambien necesitamos una definicion mas nueva, es decir, menos autoritaria. El *Hypocalipsis*, una revelacion desde abajo. Esta vez no trabajare con un mesias: el nombre sera uno, pero cualquiera podra adoptarlo. Un nombre multiplo, un idolo modificable que atravesara todas las tendencias, lugares y ambientes. No mas jodidos gurues, sino un idolo abierto que sacerdotes y policias no puedan manipular (en realidad pueden hacerlo, pero en la misma medida que cualquier otro, no puede haber ningun monopolio, ...). Estoy trabajando sobre un encantador, un caracter inteligente. Tiene un nombre pegadizo que promete extenderse por si mismo:

LUTHER BLISSETT

* Este texto fue escrito originalmente en italiano y desarrollado como un sermón el sábado 27 de septiembre de 1997, a las 16.00, en el parque de Villa Spada, colinas de Bolonia (Italia), como parte del Ataque Psíquico sobre Karol Woytila y el Concilio Eucarístico Nacional. Ese evento había causado la invasión de Bolonia por 400.000 peregrinos, colegiales católicos, frailes y freaks, y alcanzó el clímax con Bob Dylan cantando en presencia del Papa (el cantante convertido de Duluth estrechó las manos con el Polaco, mientras este dio un sermón con la letra de "Blowin' In The Wind." ¡Repugnante!). Se ofició el Ataque Psíquico con más de 100 Blissetts. Otra acción de "bloqueo al culto" incluyó una hoja falsa impresa por la 'Congregación para la salvaguarda de la moral cristiana' que acusaba a la Iglesia por dejar que un comunista judío participase en el Concilio, así como una impresión del vale de descuento que imitaba el logotipo del NEC y el texto: 'Si enseñás este cupón junto con tu tarjeta NEC, puedes tomar un tentempié (bebida+ bocadillo o tostada) a 1500 liras en los siguientes bares: [inscripción de la mayoría de bares del pueblo] . ' 1500 liras es un precio absurdo, aproximadamente US\$1. Luther Blissett exhorta todos sus seguidores a extender 'El Evangelio según Judas' y traducirlo en todos los idiomas de la Tierra.

A CADA TIEMPO SU ARTE! SOLIDARIDAD INTERNACIONAL CON PIERO CANNATA

El 26 de enero de 1999, Piero Cannata intervino sobre el cuadro "Senderos Ondulados" de Pollock, conservado en el "G.N.A.M." de Roma. Desafío a cualquier periodista de los que han escrito sobre su acción a distinguir la pincelada de Cannata de cualquiera de los garabatos de Pollock.

La intervención de Cannata es el mejor tributo que nadie podría hacer a un artista como Pollock. La única diferencia existente entre el expresionista abstracto americano y el performer italiano es que el primero consumaba su actividad en un "contexto artístico" y perseguía, encontrándolo, el apoyo teórico y económico de críticos y galeristas, sin el cual es posible que Pollock hubiera acabado encerrado en un manicomio (sobre cuyas paredes, tal vez, habrían puesto su "obra", para que fuese el hazmerreír de los enfermeros).

Jackson Pollock no pintaba, derramaba pintura, embadurnaba, ensuciaba, en sus telas se podían encontrar residuos de cigarrillos y cerillas, esputos y cualquier cosa. Un día Pollock orinó en una sala de Peggy Guggenheim, sí, meó dentro bajo la mirada de muchos de los presentes, estando probablemente borracho. Lo cual devino inmediatamente en una de las más célebres "performances" del gran genio, cuya vida estaba constelada de acciones como esta. ¿Cuál sería, según vosotros, la reacción de los guardas de la actual "Peggy Guggenheim Collection" si Piero Cannata, o cualquier otro visitante anónimo del museo, orinase en el mismo sitio? Es evidente que, en el mejor de los casos, le caería una denuncia.

¿Quién tiene la certeza de que la obra de Pollock es más importante que la de Cannata? ¿De que Pollock no se habría entusiasmado con esta mejora? ¿Por qué una obra de arte debe marchitarse en una pared y no se puede hacer con ella otra cosa que guardarla, cuando es evidente que la vista es sólo uno de los sentidos ante los que una obra debe exponerse (se debería poder tocar y oler...)

Y ¿qué importa si haciendo esto la obra se perdiese más deprisa? ¿Importa que una obra permanezca sagrada e inviolada hasta el infinito? ¿No sería esto más propio que los museos que guardan esculturas de Calder entre cuatro paredes, cuando fueron ideadas en realidad para ser expuestas en lugares abiertos y batidos por el viento?

¿No son los museos los que cercan los objetos de Beuys y las máquinas de Tinguely creadas realmente para interactuar con el público, violando su esencia?

Si lo que más importa de una obra de arte es la intención del artista que la produjo, entonces la intervención de Cannata es lícita; sin embargo parece que sean otros los principios que rigen los museos y galerías, es decir, solamente el valor económico (a lo cual estamos acostumbrados), pero estando así la cosa que no se hable más de la sacralidad e intocabilidad del arte, sino de puro y simple valor comercial.

Cannata es un artista (si esta palabra tiene todavía algún sentido). A diferencia de Pollock, Piero Cannata no se rebaja a los compromisos con el sistema del arte, no facilita ni busca la aprobación de los críticos y galeristas, no le interesa, tiene cosas mejores que hacer. Este caso recuerda, si nos fijamos, el de Van Gogh, una persona que, incomprendida en su época, ha sido revalorizada después de muchos años. Complace pensar locos que estaban los contemporáneos de Van Gogh, que ignorantes eran al no reconocer su genio, ah, qué tiempos más oscuros eran aquellos. Hoy en cambio... ah, hoy el arte sí es finalmente libre y sin prejuicios.

Piero Cannata será nuevamente recluido en un manicomio, donde ha pasado los últimos dos años de su vida, y pasarán decenios hasta que, finalmente, alguien venga a reconocerle su genio. Piero Cannata no sólo entrará en los libros de historia del arte, sino que lo hará como uno de los artistas más radicales e innovadores de los años noventa. Obviamente necesita esperar a la posteridad.

Epistola ex Vaticanis Museis n.38 04-02-1999

Luther Blissett

Boletín en castellano de Anti Art -EntarteteKunst

Misterio en el Museo de Estocolmo sobre el urinario de Duchamp
(22-05-99)

El Museo de Arte Moderno de Estocolmo ha sido perturbado por un estudiante de arte de origen sueco, el cual declara haber meado en el urinario del artista francés Marcel Duchamp. "No existe ninguna prueba que haya hecho verdaderamente lo que afirma - ha declarado el director del Museo de Arte Moderno David Elliot - el estudiante había hecho saber al Museo desde hace varios días que la semana anterior había orinado en la famosa porcelana "Fountain", afirmando tener fotografías que lo probaban.

Obra de Picasso rajada por un loco en el Museo de Amsterdam
(22-05-99)

Amsterdam - Un enfermo mental ha rajado a cuchilladas el cuadro de Pablo Picasso "Mujer desnuda en el jardín" pintado en 1954 y expuesto desde el 1981 en el museo estatal de Amsterdam. En el centro de la tela ha hecho un agujero circular de medio metro de circunferencia. El vándalo, de cuarenta años fugado de un instituto psiquiátrico de Utrecht, se ha entregado espontáneamente a la policía justo después del loco gesto.

El artista esloveno Darko Maver ha muerto en la cárcel de Podgorica
(15-05-99)

Es de hoy la noticia de la muerte, ocurrida parece en circunstancias dudosas. Las autoridades judiciales han encontrado el cadáver de Maver entorno al 30-04-99 en su celda de aislamiento.

Encarcelado sin regular proceso el 13-01-99 fue acusado de haber proyectado homicidios motivados por la hostilidad hacia el estado.

Desde el día de su encarcelamiento las posibilidades de obtener información sobre las condiciones de Darko Maver se han hecho siempre más difíciles, desvaneciendo completamente desde el inicio de los bombardeos de la OTAN.

La imagen llegada desde la red, el único testigo posible, muestra con evidencia que Darko Maver ha fallecido por muerte violenta. La versión sería la del suicidio; pero se sospecha que Maver ha sido asesinado en una ejecución sumaria

Open Source Hell.com
(12-05-99)

En el mes de febrero de 1999 HELL.COM organiza "surface" una exposición de varios net artistas, algunos entre los nombres más conocidos son Zuper!, Absurd y Superbad. Como todos los eventos Hell.com tampoco este es accesible al público sino viene abierto en exclusiva para los suscritos a RHIZOME, una organización dedicada a la difusión de informaciones en el campo de los nuevos media.

Durante 48 horas de la abertura 01001011101101.ORG (fantomático grupo de activistas italianos) descargó todos los files del sitio; el clon se puso posteriormente en la red, esta vez en versión anticopyright, visible, reproducible y difundible libremente y gracias a algunos cambios técnicos que hacían mas fácil bajar los archivos.

De "Flesh Out" n. 3 , abril-mayo 1999
Darko Maver

El mundo del arte ha quedado indiferente. el mismo, quizás, no sabía que hacer de la solidaridad de un ambiente que siempre abiertamente ha despreciado desde cuando, a los 22 años, abandonó los estudios en la Academia de Bellas Artes de Belgrado para empezar su existencia nómada y secreta en los territorios de la Ex Yugoslavia, Las agencias de prensa internacional (recogidas entre nosotros por el ANSA) se han limitado a dar lacónicamente la noticia, quizás temiendo su enésima burla. Pero sus amigos y estimadores de Lubiana, de Belgrado, de Boloña, se han movilizado al instante, organizando iniciativas de protesta contra la detención de Darko Maver, artista de Belgrado de 36 años, uno de los personajes más inquietantes y misteriosos de la escena underground de estos años.

del Corriere della Sera, crónica de Roma 15-04-99
Embadurnó un Pollock, libre

Absuelto el "vándalo" de la Galería de arte moderno: "Juro, no lo volveré a hacer" La obra de Pollock era, es y siempre será un goteado de pintura sobre lienzo" . Procesado por el "garabato" - así lo llama él - en el lienzo del pintor americano, Piero Cannata promete a su abogado que no lo volverá a hacer jamás. Pero no por esto cambia de idea: para él "Senderos ondulados", el cuadro embadurnado el pasado 26 de enero, queda como "una ofensa al arte" "Pollock, Duchamp y Manzoni . precisa Cannata - no son artistas. Decir

que lo son es una incitación al suicidio". Y refiriéndose a la famosa provocación de Pietro Manzoni añade: "No entiendo porque debo pagar las tasas para mantener a un guardia que quita el polvo al orinal con sus excrementos".

Extracted Celluloid
(30-04-99)

"Extracted Celluloid" es una estupenda pero ilegal colección de muestras de columnas sonoras de películas, producidas por la etiqueta Illegal Art con apoyo de la RTMARK, que recientemente ha recibido una donación anónima de \$ 3.500 para sostener los costes de producción.

Illegal Art describe el CD como un esfuerzo para "proponer piezas e ideas en neta oposición con los clichés musicales y mediáticos de donde provienen"

Artista ruso en proceso por su arte
(07-03-99)

Durante la exposición Avdei Ter-Oganyan invitaba al público a profanar reproducciones de icono Ortodoxos y daba instrucciones de como hacerlo, por ejemplo, proponía astillarlos con un hacha, que estaba a disposición, o de escribir encima frases y dibujos obscenos. Hoy corre el riesgo de ser estar de dos a cuatro años en la cárcel.

Blissett vs Politi
(06-03-99)

El tribunal de Milán ha inhibido a nuestra revista la utilización del logo Flesh Art ("Arte Carne") debido al recurso de Giancarlo Politi Editor, sociedad editorial de Flash Art, histórica revista bimensual de arte, en edición italiana e inglesa. Esto porque, entre otras cosas, cualquier intento de reconciliación amistosa fue denegada y habiendo Politi rechazado cualquier propuesta de modificación de la portada que, en práctica, comprendiera la "Flesh".

Darko Maver ha sido detenido
(16-02-99)

Darko Maver ha sido arrestado por la policía militar el 13-01-99 en el área de Kosovo, actualmente está detenido en la cárcel de Podgorica (ex Titograd). El artista esloveno nacido en Krupanj en 1962, da vida en 1990 a la obra nunca concluida "Tanz der Spinne": una serie de instalaciones ambientales que simulan asesinatos violentos con maniqués con expresión de gran sarcasmo que han escandalizado a la opinión pública.

Luther Francone

Luther Francone es el nombre propio de una persona que puede ser cualquiera. El nombre está definido, pero no la gente que lo utiliza. Cualquiera puede convertirse en Luther Francone simplemente adoptando el nombre, pero solamente se es Luther Francone durante el periodo en que se utiliza el mismo. Cuando alguien se convierte en Luther Francone, la existencia anterior de uno mismo consiste en los actos que otras personas emprendieron usando el nombre. Cuando se pasa a ser Luther Francone, no se tiene familia, padres o fecha/lugar de nacimiento. Luther Francone no nació, ella/él se

materializó de fuerzas sociales, se construyó como medio para entrar al terreno movedizo que circunscribe al "individuo" y a la sociedad.

El nombre de Luther Francone se puede asumir estratégicamente para una serie de acciones, intervenciones, exposiciones, textos, etc. Cuando se contestan cartas provocadas por una acción/texto en el cual se ha utilizado el contexto, entonces tiene sentido continuar usando el contexto, e.g. contestando como Luther Francone. Con amistades personales, cuando se tiene una historia personal además de los actos asumidos por aquellas personas que utilizan el nombre de Luther Francone, no tiene sentido utilizar el contexto. Si se utiliza este en la vida privada, existe el peligro de que el nombre de Luther Francone se vea excesivamente identificado con individuos concretos.

LA RAÍZ Y EL RIZOMA

(La alteridad se defiende por sí misma)

Dos estructuras enfrentadas, la estructura de la Raíz es la estructura del Estado, el Rizoma representa la Alteridad. La Raíz tiene dos características: una estructura jerárquica y una especialización de sus componentes. Cuando una Raíz es atacada en sus puntos vitales, toda la Raíz muere o se vuelve inoperante. Una Raíz es incapaz de efectuar mutaciones rápidas debido a la especialización de sus componentes y a la comunicación lineal de estos: un mensaje que llega desde un punto 'A' a un punto 'E' debe atravesar 'B', 'C' y 'D' sucesivamente.

En la Raíz cada componente tiene cualidades intrínsecas, al igual que las piezas de ajedrez, cada componente tiene un valor dependiente a su relación con otros componentes dentro del Sistema.

Por último, la Raíz no está definida como totalidad en cada uno de sus componentes sino en sus componentes como conjunto dentro de un sistema cerrado de relaciones. Un elemento de la Raíz no representa a la Raíz como conjunto pues nunca puede poseer sus cualidades, jamás un elemento de la Raíz puede resucitar a toda la Raíz porque, paradójicamente, necesita de la Raíz para ser funcional.

Por otro lado, en un Rizoma ningún elemento tiene una especialización intrínseca al sistema, cada elemento cambia de función según las necesidades del momento. Al igual que las piezas de GO, cada elemento tiene un valor situacional y no un valor intrínseco o inherente a sí mismo. Todo elemento del Rizoma está en contacto con todos los demás elementos del Rizoma en una comunicación no lineal. Cada elemento del Rizoma es capaz de hacer resurgir al Rizoma pues cada elemento posee en sí mismo todas las características de este. No es posible encontrar un punto vital al que sea posible atacar y matar a todo el Rizoma: un Rizoma puede prescindir de cualquiera de sus componentes sin volverse inoperante.

Luther Francone