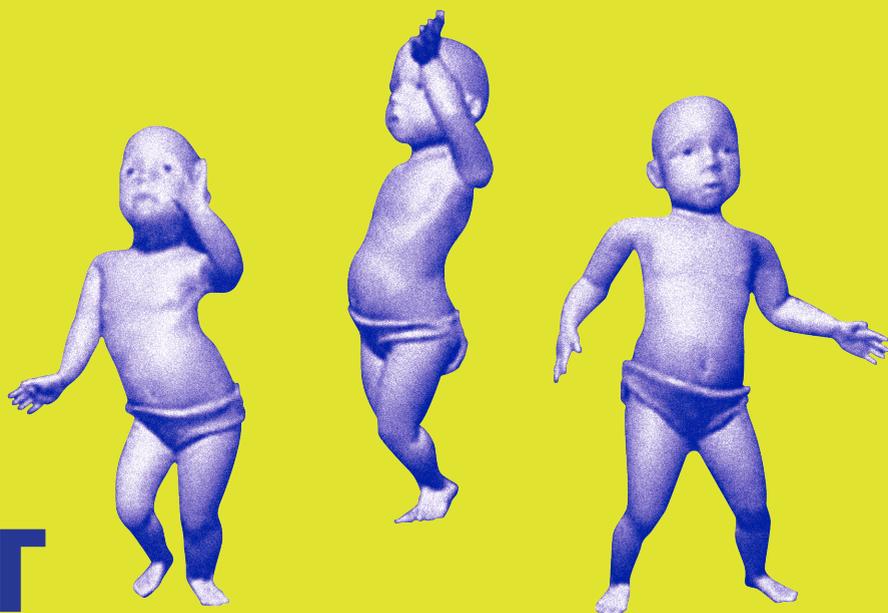


VALENTINA TANNI

MEME STÉTICA



T

ÍNDICE

El septiembre eterno	7
La imagen inestable	17
Sistemas replicantes	47
El contrapaso del arte	73
Conceptualismo salvaje	111
<i>Performances</i> identitarias	149
La era del sinsentido	169
Colaboraciones de masas	189
Del laboratorio a la realidad	209
Nota de la autora	217
Notas	219

EL SEPTIEMBRE ETERNO

De repente, algún día, una niña rellena de Ohio será la nueva Mozart y hará una película preciosa con la pequeña grabadora de su padre y por fin se destruirá para siempre el llamado profesionalismo del cine. Y se convertirá en una forma de arte.

FRANCIS FORD COPPOLA¹

Eternal September es una expresión acuñada en 1994 por el videoartista y fotógrafo estadounidense Dave Fischer en un comentario que envió al grupo de Usenet alt.folklore.computers. El *post* decía: «September 1993 will go down in net.history as the September that never ended». ² El septiembre al que se refiere Fischer es aquel en el que el proveedor de servicios de internet America Online decidió ofrecer a todos sus abonados la posibilidad de acceder a los foros de los grupos de noticias del sistema Usenet. Hasta entonces, dicho sistema —un foro de discusión organizado temáticamente— lo utilizaba principalmente un público universitario y aumentaba su tráfico con pequeños picos durante el mes de septiembre, debido a la llegada de los nuevos matriculados. Cada vez que un grupo de usuarios entraba en el *network*, la comunidad tenía que enfrentarse al analfabetismo, por decirlo de algún modo, de los recién

MEMESTÉTICA

llegados, que desconocían las diferentes netiquetas, así como las reglas no escritas sobre las que se regían los equilibrios de las primeras comunidades *online*.

Sin embargo, a finales de septiembre de 1993, el flujo de usuarios nuevos no se detuvo y se transformó en un fenómeno permanente. El número de personas conectadas a la red —que ya era mucho más fácil de manejar gracias a la llegada de la World Wide Web— no dejó de crecer, y sigue en aumento, a pesar de los problemas de la brecha digital. Se trata de un desplazamiento cultural de enormes proporciones, que involucra a todos los sectores de la sociedad. Basta con pensar que en 1995 menos del uno por ciento de la población mundial disponía de acceso a internet, mientras que hoy el porcentaje está por encima del sesenta por ciento, lo que equivale a la impresionante cifra de cinco mil quinientos millones de personas.³



Calvin usa el urinario de Duchamp, imagen encontrada

El concepto de *acceso* ha adquirido acepciones amplias: acceso a la información, a las tecnologías de producción, a los sistemas de distribución. Este fenómeno ha sacudido la maquinaria de la gestión de la cultura y ha supuesto, en la gran mayoría de los casos, el derrumbe de modelos económicos a los que esta se asociaba. La industria musical y la cinematográfica, por ejemplo, se han transfigurado a partir de la difusión de ordenadores y redes: ahora los autores pueden producir por sí mismos

y distribuir su trabajo con mayor facilidad, por un lado, recurriendo a máquinas con *softwares* profesionales y, por otro, saltándose a las discográficas y a los productores; la música y las películas se copian y se comparten sin parar, también a través de vías ilegales; los contenidos se descargan, se modifican y se *remixan* continuamente; las plataformas de *streaming* han cambiado los hábitos de escucha y de visionado de una importante cuota de público; los soportes materiales están disminuyendo, reemplazados por ingentes bibliotecas digitales permanentemente disponibles a través de la nube.

En el ámbito de las artes visuales las consecuencias son igualmente profundas, si bien desde el punto de vista económico —considerado el único orden del mercado— el impacto es menos evidente. Mientras alcanza su culmen la crisis secular de los dos valores fundacionales del sistema-arte, o sea, la singularidad y la originalidad de la obra, se va delineando otro elemento destabilizador: el surgimiento prepotente y descontrolado de la creatividad *amateur*. La producción de imágenes ha dejado de estar reservada a una categoría de persona concreta y cualificada: todos pueden participar en la construcción del imaginario colectivo creando en primera persona, *remixando* materiales existentes y contribuyendo a la difusión de contenidos a través de la práctica de compartir. Las obras —las del presente y las del pasado— ya no son objetos intocables que se contemplan en los museos o en los libros; son *materiales a disposición*. Toda la historia del arte es objeto de una continua acción de apropiación y reinterpretación: las imágenes se descargan, se modifican y después se reintroducen en el flujo de la comunicación. Un ciclo imparabile y vertiginoso que convierte cualquier contenido en inestable, cambiante, nunca definitivo.

Otra consecuencia radical de este escenario es el progresivo cuestionamiento del profesionalismo, algo que profetizaron los observadores más suspicaces de los años sesenta y setenta del

MEMESTÉTICA

siglo xx. Por ejemplo, en el catálogo de la edición de 1982 de SIGGRAPH, la feria internacional por excelencia de los apasionados de los *computer graphics*, Gene Youngblood escribía: «Un instrumento se puede considerar maduro cuando es fácil de usar, accesible a cualquiera, capaz de ofrecer una alta calidad a bajo precio, cuando lo define una praxis plural, a la vez que singular, y es útil para una multitud de valores. El profesionalismo es un modelo arcaico que se desvanece en el ocaso de la era industrial». ⁴ El teórico estadounidense prefiguraba para los ordenadores un destino centrado en la accesibilidad, pero también subrayaba su maleabilidad, su capacidad específica para plegarse a los usos más dispares, permitiendo la creación de contenidos de carácter muy diverso.

Quince años antes ya había expresado algo similar el pionero del arte electrónico A. Michael Noll, que en 1967 advertía del papel decisivo que adquirirían los procesadores digitales en la difusión global de la actividad creativa: «Es plausible el surgimiento de una suerte de *citizen artist* [...]. La experiencia estética interactiva con los ordenadores podría llegar a ser una porción sustancial de la amplia cantidad de tiempo libre que imaginamos que tendrá el ser humano del futuro». ⁵



Intrusión felina en la Venus de Botticelli, imagen encontrada

La expresión *citizen artist*, que Noll había tomado prestada de un artículo del historiador Allon Schoener, publicado en la revista *Art in America* en 1966,⁶ nos lleva inmediatamente al debate actual sobre la cultura *amateur* (pensemos, por poner un ejemplo, en el llamado *citizen journalism*, que se basa en la participación de lectores, reporteros y fotógrafos no profesionales en el sistema de la información). El aficionado del siglo XXI puede llegar a adquirir competencias muy altas, ya que hay formación continua siempre disponible: a través del *e-learning*, gracias a la vitalidad de las comunidades virtuales, o bien dentro de los diversos tipos de proyectos colaborativos que existen. En 2004, Charles Leadbeater y Paul Miller profundizaron sobre la figura del «*amateur con nivel de profesional*» en *The Pro-Am Revolution. How Enthusiasts Are Changing Our Economy and Society*,⁷ un panfleto de setenta páginas donde se cuenta el nacimiento de un «nuevo híbrido social»: el Pro-Am («*professional-amateur*»), así lo llamaron. El Pro-Am se dedica a su actividad principalmente por pasión, pero estudia y practica para elevar sus capacidades a un nivel profesional; es una figura con un poderío cultural que no se debe infravalorar y que huye de las categorías consolidadas que hasta ahora habían distinguido a los aficionados de los profesionales y a los productores de los consumidores.

Pero no toda la escena *amateur* se caracteriza por contar con estándares altos ni aspira a obtener un especial reconocimiento por su actividad. Los contenidos creados por los *citizen artists* pueden ser vulgares, simples, improvisados, también excesivamente elaborados, desvelando a primera vista su origen *underground*. Su relevancia cultural está representada por un alto índice de autenticidad y por la falta de reglas, algo de lo que se hacen portadores. La tendencia homogeneizadora de los medios

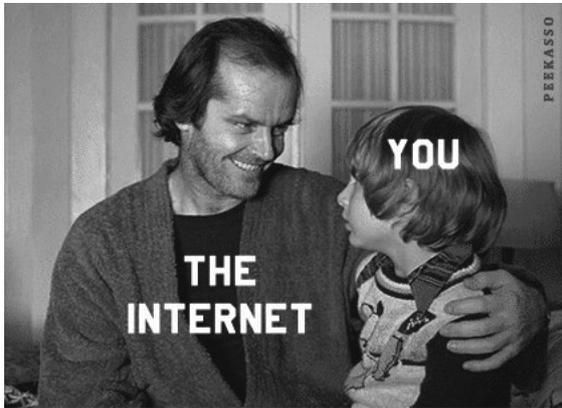
MEMESTÉTICA

de comunicación durante los últimos veinte años ha alcanzado tales niveles de saturación que ha generado fenómenos de intolerancia, desconfianza y rechazo; de ahí que no nos sorprenda que la difusión de voces alternativas, capaces de moverse fuera de la corriente niveladora del *mainstream*, haya sido acogida con alivio, si no directamente fomentada.

Como es natural, no todos aquellos que han tratado el auge de la cultura *amateur* la han interpretado como un hecho positivo. Si bien estudiosos y periodistas como Clay Shirky, Seth Godin y Henry Jenkins han recalcado las enormes potencialidades de las escenas de los movimientos de bases —tras analizar el funcionamiento de las culturas participativas han mostrado cómo el sistema se ve obligado, día tras día, a tomar conciencia de las fuerzas culturales que vienen de abajo—, hay quien las cuestiona. La crítica se concentra, por ejemplo, en la sostenibilidad económica del nuevo marco cultural, como la que hace el crítico estadounidense Andrew Keen, autor, entre otros ensayos, de *The Cult of Amateur*⁸ y *The Internet Is Not the Answer*. Keen se presenta como un arrepentido de la tecnofilia de los años noventa, estigmatiza con precisión esa cultura digital hecha de palabras de moda, narcisismo, reciclaje incontrolado de informaciones y una confianza casi religiosa en la infalibilidad de los motores de búsqueda, sin olvidarse de incluir un listado de los daños económicos y sociales de lo que llama «la cultura 2.0»: pérdida de puestos de trabajo, clausura de muchas realidades culturales pequeñas y medianas, dificultades a la hora de mantenerse económicamente para autores y músicos en la era del *peer-to-peer*.

Las dificultades de adaptación a este nuevo entorno son innegables. Como todas las grandes mutaciones, el *septiembre eterno* trae consigo consecuencias controvertidas y dolorosas. Sin embargo, es imposible negar la existencia de un sistema cultural

radicalmente nuevo. Chris Anderson, autor de *La larga cola*, uno de los ensayos más influyentes de las últimas décadas, lo ha definido como «una cultura masivamente paralela»⁹ y ha subrayado su carácter fragmentado, basado en la coexistencia de millones de microculturas y nichos más o menos grandes «que interactúan en una cantidad desconcertante de maneras».



Peter Stemmler, alias Peekasso, *The Internet and You*

La mutación es particularmente compleja en el mundo del arte, donde desde hace ya tiempo se cuestionan las nociones de habilidad (*skill*) y técnica. A lo largo del siglo xx, movimientos como el dadá, el *pop art*, el situacionismo, el arte performativo y el arte conceptual han acabado con la idea tradicional del hecho artístico, dando visibilidad a un tipo de autor completamente distinto, desvinculado de un conocimiento técnico particular y de un medio específico. Si en el mundo del *postreadymade*¹⁰ —en el que vivimos desde hace más de un siglo— cualquiera se encuentra en condiciones de producir objetos y situaciones que pueden inscribirse en un contexto artístico, en el mundo posinternet el escenario es aún más radical, ya sea porque los medios de producción están cada vez más extendidos o porque

los contenidos, objetos de reutilización y reinterpretación, son cada vez más abundantes. Además, el acceso a los sistemas de distribución ofrece la posibilidad de eludir a los intermediarios institucionales y moverse por su cuenta también en las fases de publicación, exposición y promoción.

La anómala ola de *outsiders* con la que debe lidiar el mundo del arte, ya se trate de aspirantes a profesionales o de «autores accidentales», ha provocado una previsible reacción proteccionista que nace de la voluntad de proteger el estatus, además de salvaguardar las exigencias del mercado. Ya en 1964, Alvin Toffler, conocido por haber acuñado el término *prosumidor* en un ensayo fundacional sobre el consumo cultural, escribía: «El ataque al mundo de los *amateurs*, así como el ataque al consumidor de cultura, se basa más en el miedo que en los hechos. Los amantes cultos del arte de larga duración, que llevan en el corazón su propia “ancianidad”, como los miembros del viejo sindicato de fontaneros, temen a los recién llegados. Se les ha dicho que son una élite y que la élite ahora está amenazada. De ahí que pasen al ataque, pero siempre remarcando que su objetivo no es la conservación de un privilegio, sino la defensa de la excelencia».¹¹ Cincuenta años después de la publicación de estas palabras, pocas cosas han cambiado. Con un agravante: hoy los «recién llegados» son una marea imparable, que no se limita a amenazar a la élite, sino que la convierte en algo definitivamente obsoleto. Mientras que el sistema del arte forja alianzas cada vez más profundas con la gran industria y busca validación (y fondos) en el mundo del lujo, el *impulso creativo* se está convirtiendo en un *comportamiento extendido* a todos los niveles, transformando las producciones desde abajo en una fuerza cultural incontrolable.

Aun así, también la categoría del *amateur*, al igual que la del profesional, se ha hecho más imprecisa. En realidad, los productos culturales que definimos como *amateurs* para distinguirlos

de aquellos que provienen del mundo del arte profesionalizado casi nunca pueden ser atribuibles al concepto histórico de *amateur* que conocemos. Desde los tiempos de *El cortesano* (1528), de Baltasar Castiglione, cuando la actividad artística se identificaba como un pasatiempo para los nobles, hasta la celebración de la frescura creativa de los *outsiders* en textos de autores del New American Cinema Group, como Maya Deren y Jonas Mekas, pasando por la crítica al diletantismo que emprendieron en el siglo XVIII Goethe y Schiller, el aficionado siempre ha sido definido como una figura negativa: es aquel que produce arte, pero no hace de él su profesión. Por tanto, el profesional era un punto de referencia imprescindible, tanto cuando se le consideraba un modelo al que mirar como cuando se le rechazaba o cuestionaba.



Gatito con escultura, imagen encontrada

MEMESTÉTICA

En cambio, hoy nos encontramos frente a una inmensa masa de creadores que simplemente *no* se reconocen en la figura del «artista», ya sea profesional o aficionado, y que producen imágenes, obras y proyectos sin aspirar a alcanzar un estatus específico. Las características de este contexto son inéditas y determinan la necesidad de reconsiderar profundamente nuestra concepción del arte y su papel en la sociedad.

Los textos que se recogen en este libro intentan describir y analizar el fenómeno al que hasta ahora se ha hecho alusión, entrelazando el análisis de las nuevas expresiones culturales con el de las obras de algunos artistas contemporáneos influidos por estas. La primera parte se detiene en las profundas modificaciones que ha sufrido el ecosistema de las imágenes durante las últimas décadas para examinar las profundas consecuencias de la llegada de la fotografía digital y sus procesos de difusión, ligados al universo de las redes: la imagen fotográfica, al interactuar con el universo de la informática y de internet, se ha convertido en un *objeto inestable*, cambiante, permanentemente sujeto a fluctuaciones de contexto y de contenido; de ahí que sea inevitable confrontarla con el mundo de los memes y de los contenidos virales, que constituye el núcleo de la cultura visual contemporánea y presenta no pocos puntos en común con la experimentación artística del siglo xx, desde el dadaísmo hasta el situacionismo y el arte relacional. En la segunda parte del libro, la atención se traslada a un fenómeno concreto, que he definido como *contrapaso del arte*, o sea, la apropiación, la modificación y la recontextualización de las imágenes artísticas por parte del público. Cierra el recorrido el análisis enfocado a la difusión global de un cierto tipo de *conceptualismo*, que ha pasado de ser una práctica artística de élite a habitar el mundo de la comunicación popular, con una tendencia cada vez más marcada hacia la práctica performativa.

Título:

Memestética

© Valentina Tanni, 2023

Edición original:

Memestetica, NERO, 2022

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2023

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: octubre de 2023

De la traducción:

© Nuria Martínez Deaño, 2023

Diseño de cubierta:

María Izquierdo

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45).

ISBN: 978-84-19539-05-2

DL: M-27991-2023

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com