

Cuéntame más...

Imagen y (me)mediación cultural

Tell me more... Image and cultural (me)mediation

DIANA CUÉLLAR LEDESMA  0000-0001-5595-3982

Curadora y escritora

Resumen

En este ensayo reflexiono acerca de las zonas de contacto entre arte y memes. Además de analizar casos en los que el arte adopta la lógica y estética *memera*, el texto recorre brevemente algunos momentos clave en la historia de los memes de Internet. También he elaborado un relato, siempre parcial, sobre la exposición *#ElMemeEstáEnLaTrienall*, que curé en 2015 dentro de la 4ta Bienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe. Algunos de los temas que se discuten a la luz de aquella experiencia son las guerras culturales, el activismo digital y la brecha tecnológica.

PALABRAS CLAVE: meme, arte, guerra cultural, imagen, ironía.

Ensayo

Essay

Correspondencia/

Correspondence

Diana Cuéllar Ledesma

diana.cledesma@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 30.09.2024

Accepted: 28.12.2024

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Cuéllar Ledesma, D. (2024). Cuéntame más... Imagen y (me)mediación cultural. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 7.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20688>

Umática. 2024; 7. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.20688>

Tell me more... Image and cultural (me)mediation

DIANA CUÉLLAR LEDESMA

Curator and writer

Abstract

In this essay I reflect on the contact zones between art and memes. In addition to analyzing cases in which art adopts the memetic logic and aesthetics, the text covers some milestones in the history of Internet memes. Besides, I also present a partial narrative of the exhibition *#ElMemeEstáEnLa-Trienal!*, which I curated in 2015 as part of the 4th Bienal Poli/Gráfica de San Juan América Latina y el Caribe. Some of the topics discussed in light of that experience are the culture wars, digital activism and the technology gap.

KEY WORDS: meme, art, cultural wars, image, irony.

Summary – Sumario

1. Viralidad
2. En la máquina del tiempo
3. Memes y arte
4. Schrödinger
5. Cuéntame más...

1. Viralidad



Fig. 1. Paulina León
¿Y si yo lo encuentro qué? Bordado sobre manta, 2021. Imagen cortesía de la artista.

En diciembre de 2021 se viralizó en redes sociales la imagen de una obra artística que formaba parte de la exposición *Maternar. Entre el síndrome de Estocolmo y los actos de producción* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Ciudad de México. La obra es un bordado: sobre el paño tenso, y dentro de la circunferencia del aro, el hilo da forma a cuatro mujeres que cavan. Son las madres buscadoras; su imagen se ha vuelto familiar en el contexto nacional: pertrechadas con palas y sombreros, buscan a sus hijos desaparecidos en fosas clandestinas, montes y valles, por vertederos y descampados. Los colectivos de buscadoras personifican el desgarramiento más abyecto de la desaparición forzada en México.

La artista Paulina León es miembro del colectivo *Madres desobedientes*, que difunde acciones artísticas realizadas por madres desde la crianza feminista. En su cuenta de Instagram publicó la imagen junto con el fragmento de un libro que recogía el testimonio de una mujer que, después de buscar por tres años a su hija desaparecida, encontró sus restos en una fosa clandestina. Ante la pregunta de qué sintió al tener la osamenta entre sus manos, la mujer respondió que era como cargar a un bebé recién nacido.

No es habitual que una obra de arte contemporáneo emocione multitudinariamente, pero estimo que esta imagen se viralizó porque se comporta como un meme. No sólo en tanto que sigue su lógica compositiva (una imagen y un texto corto que la ironiza), sino también en las capas profundas de su semiosis. Los estereotipos sobre las madres dictan que tenemos el superpoder de hallar los objetos extraviados por nuestros hijos. "¿Y si yo lo encuentro qué te hago?" es uno de los adagios popularmente atribuidos a las progenitoras-cuidadoras. Así, la yuxtaposición entre dos elementos tan discordantes como una imagen sobrecogedora y una frase asociada a los territorios del humor generó un cortocircuito que implosionó en la viralización como gesto de emotividad compartida.

Habitamos el *ethos* de la inmediatez, que tramita sus amarguras con simbolizaciones de fácil asimilación y rápida circulación. En medio de este presentismo tal vez podemos navegar sin historia, pero nunca sin humor. Esta obra, sin embargo, tiene varios niveles de complejidad porque subraya su carácter situado y, de alguna manera, histórico. Es normal que la generación de Paulina León (Guadalajara, 1991) opere con total naturalidad desde aporías de esta naturaleza: su cultura visual ha incorporado al folclore digital como parte constituyente de su subjetividad creadora.

El bordado de las madres buscadoras responde a un espíritu de denuncia social, pero no se ajusta al tono solemne y aguerrido que caracteriza a las acciones e imágenes de protesta. Conduce, por tanto, a debates sobre la posibilidad emancipadora de la imagen, y del humor, en contextos de urgencia política. Con su estética cálida y su formato íntimo, esta es una suerte de "tercera píldora" a lo *Matrix*, en tanto que surgió en un contexto tensado entre el furor por los NFTs (y la legitimación de la imagen digital como arte dentro de los valores del mercado) y la puesta en valor del textil como práctica emblemática de los haceres femeninos, la pervivencia de lo manual y la ralentización como poética.

¿Es la obra de León una post o meta ironía? O más bien, el registro memético es la herramienta más inmediata con la que esta joven artista, de manera acaso subliminal, ha conseguido abordar un tema desolador desde una distancia que la (nos) protege frente al desconuelo, la pornomiseria o el morbo...

2. En la máquina del tiempo

En 2015 curé una exposición de memes como parte de la 4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, en San Juan de Puerto Rico. Casi diez años más tarde, entiendo aquella actividad como algo más cercano a un experimento cultural que a una expo-



Fig. 2. Viaje en el tiempo

sición *tout court*. En aquellos meses circulaban muchos memes relacionados con la película *Volver al futuro II*, en la que el protagonista, Marty McFly, viaja de 1985 al 2015 en la máquina del tiempo creada por el Dr. Emmett Brown. El arco del relato que acá voy a emprender abarca, *grosso modo*, ese mismo diapasón temporal.

#ElMemeEstaEnLaTrienal! no intentaba posicionar a los memes dentro de la categoría arte (ejercicio que considero por demás irrelevante), sino interrogar críticamente un hecho social en el que la apropiación, reciclaje y diseminación de imágenes se habían convertido en la base de las interacciones sociales, tanto de migrantes como de nativos digitales. Los memes, argumenté en aquel momento, eran la expresión contemporánea de la gráfica popular: estrategias visuales, colectivas y espontáneas, para confrontar las complejidades del presente, así como ejercicios visuales de contestación al poder (Cuéllar, 2015).

La exposición se pensó como una actividad colaborativa en redes sociales y, en consecuencia, el texto curatorial abundaba en términos como "aluvión", "torbellino", "caos", "invasión" o "epidemia de humor digital". La dinámica propuesta era sencilla: la gente postearía memes con el *hashtag* *#ElMemeEstaEnLaTrienal!* y yo seleccionaría semanalmente unos cuantos que se compartirían desde el sitio de internet y las redes sociales de la trienal. Como corría el riesgo de que mi iniciativa fuera vista como anecdótica o banal, decidí que el único (y patinoso) criterio de selección, sería la agudeza de los memes para comentar asuntos álgidos del presente o tocar cuestiones de orden profundo (los llamaba "memes filosóficos"), así que comencé por lanzar mi propia selección para marcar la pauta de lo que esperaba recibir.

Muchos memes de aquella selección inicial han perdido vigencia, porque comentaban asuntos coyunturales, como la paradoja del consumo callejero de café en Colombia (tinto, como ahí le llaman), donde Starbucks abrió su primera tienda en 2014 pese a la intensidad de la protesta social; la crisis del internet en Venezuela o el restablecimiento de relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y Cuba durante la administración de Obama. Otros mantie-

nen su vigencia, como el debate sobre puritanismo en redes sociales y la polémica decisión de que los pezones femeninos no puedan mostrarse en público. Como todo elemento signíco, el meme es un principio inacabado, elusivo; se pierde en su fugacidad y, en esa medida, su capacidad de tocar el presente y mediar la experiencia imaginalmente no se agota en su materialidad, sino en las comunidades de circulación en las que cobra sentido. Su tiempo vital es ciertamente breve, pero al convocar aquí a un cierto "corpus", creo que podría reactivarse el sentido y los relatos latentes que estos memes, en su conjunto, podrían hilvanar.

Fig. 3. El meme retoma la pintura *Brujas yendo al Sabbath* de Luis Ricardo Falero (1878). Muchos artistas contemporáneos ven censuradas sus obras cuando incluyen desnudos, pero las redes sociales no censuran las obras "maestras" o "clásicas".

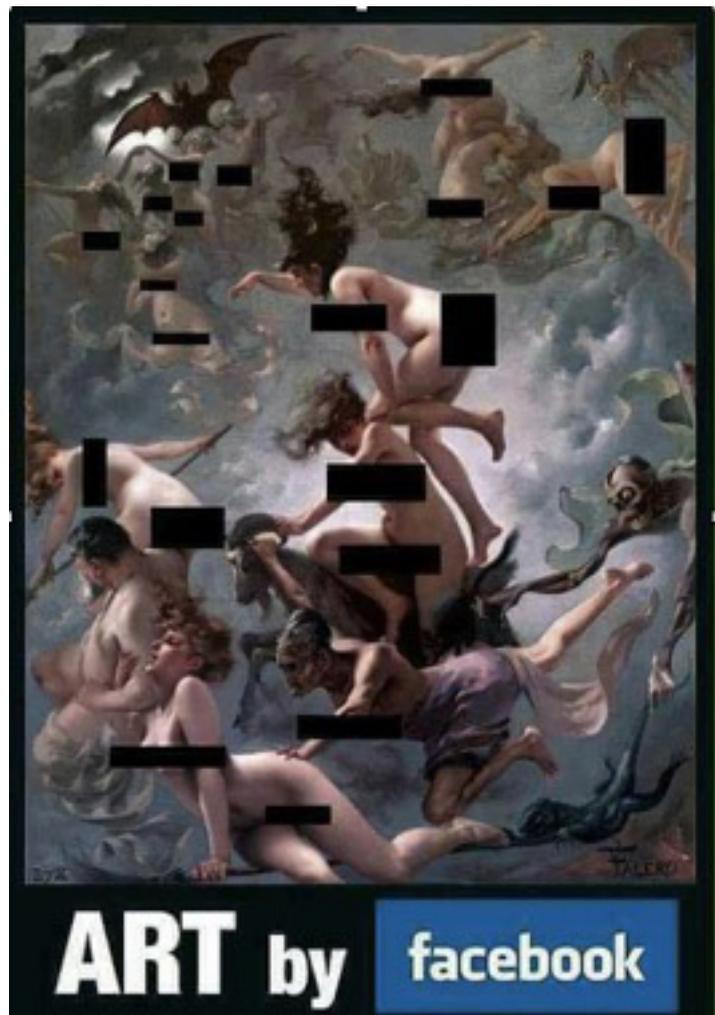




Fig. 4. Compartido en Twitter por @WillianRosa el 24 de diciembre de 2014 con la leyenda "Desclasificada conversación confidencial Fidel-Che en 1961".



Fig. 5. Chiste en internet sobre la falta de internet en Venezuela.

En el origen de los tiempos, los memes replicaron ciertos métodos de acción coordinada propios de los videojuegos multijugador. En este sentido, la tecnomirada masculina estaba en la base de una dinámica bélica que más tarde sería replicada en las llamadas "guerras culturales". Dada su capacidad para replicarse rápidamente, así como de transmitir mensajes de forma rápida y eficiente, pronto fueron adoptados por Anonymous como parte de su activismo digital. En 2008, cuando la cuenta de correo electrónico de la candidata republicana a la vicepresidencia de Estados Unidos, Sarah Palin, fue hackeada, Bill O'Reilly, presentador de Fox News, calificó a Anonymous como una "máquina de odio de internet". En respuesta, su bandeja de entrada fue saturada con miles de memes de animalitos con la leyenda "The Internet Love Machine" (Popkin, 2008).

El experimento de *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* de alguna manera estaba orientado por ese espíritu activista y gregario de la imagen. Además de entender el humor como un elemento de resistencia cultural frente a la globalización (posición que mantengo), lo que me atraía de los memes era su carácter popular y espontáneo, ingobernable y poco aristocrático. Los memes eran, desde mi punto de vista, lo que Hito Steyerl llama imágenes "pobres" dentro del "capitalismo audiovisual": escaneos en baja resolución, discos "quemados", películas grabadas de la tele o descargadas de plataformas... De acuerdo con Steyerl (2009), la imagen pobre "se burla de las promesas de la tecnología digital", mientras que su potencial subversivo radica en la contradicción de que cada captura de pantalla, descarga, descompresión o reposteo merma la calidad de la imagen (la empobrece), pero multiplica también sus posibilidades, usos y sentidos (es decir, la enriquece mediante la acción). Entiendo así que las imágenes bastardas, imperfectas y pixeladas prefiguran la poética del *glitch*.

En vista de que he vivido buena parte de mi vida *en y a través de* imágenes pobres (pues fui una chica de clase media creciendo en una provincia de México en los años noventa, donde sentía que siempre estaba un paso atrás en materia de tecnología), mi cruzada memética tenía, también, un componente vivencial. Entre 2014 y 2016 compilé y compartí memes con tal ahínco que muchos de mis amigos comenzaron a llamarme "Diana la de los memes"; hoy creo que mi entusiasmo memético de aquel entonces puede leerse como parte del último coletazo del fervor por la Internet que vivimos los nacidos en los ochenta: crecimos viendo películas en Betamax, grabamos música de la radio en cassettes de cinta magnética, migramos al Walkman y, poco después, nos maravillamos con Messenger, MySpace, YouTube y Facebook, plataformas surgidas, todas, durante el frenesí de nuestra adolescencia.

En 2020 tuve un intercambio de correo electrónico con Luis Camnitzer, quien se encontraba investigando y escribiendo sobre memes. De acuerdo con sus indagaciones, él creía que *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* fue la primera exposición de su tipo. Lo menciono aquí no sólo para (re)clamar un lugar en la historia para esa actividad, sino, también, sobre todo, porque mientras escribía este ensayo empecé a preguntarme por las posibilidades de que aquella iniciativa se enmarcase, involuntariamente, dentro de los procesos de gentrificación del meme.



Fig. 6. Compartido por *El País*, Cali, el 19 de julio de 2014.



Fig. 7. Meme creado por @lelan12345 y compartido en imgflip en 2016.

En 2013 el biólogo Richard Dawkins (quien en 1976 usó por primera vez el término meme en su libro *The Selfish Gene* para referir a la unidad mínima de información que puede transmitirse de una manera distinta a la genética, es decir, culturalmente), fue el orador invitado en el *New Creators Showcase* organizado por la multinacional de las comunicaciones Saatchi and Saatchi dentro del festival de cine de Cannes. Tras su discurso sobre genética, creatividad y memes, el colectivo Marshmallow Laser Feast (MLF) realizó una proyección audiovisual en la que la cara y fragmentos del discurso de Dawkins se mezclaban y replicaban dentro de una estética que emulaba a la de la cultura digital de una manera impostada; a mi entender, demasiado producida.

Unos meses después del cierre de la cuarta Trienal Poli/Gráfica de San Juan, inició la campaña que llevaría a Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos. Sólo después de su triunfo, fuimos plenamente conscientes de que la utopía de Internet, del P2P y de la libre circulación de la información hacía mucho que estaban sepultadas: el escándalo de Facebook-Cambridge Analítica reveló los rincones más oscuros de la minería y tráfico de datos, especialmente en las redes sociales, con fines de mercadeo y manipulación política. El clima caliente de la política estadounidense favoreció el surgimiento y auge de los memes de extrema derecha y de suprematismo blanco (el caso más célebre fueron los memes de la rana Pepe). El *affair* escaló hasta el punto en que la derecha acusó a la izquierda de no tener humor, usando el slogan *The Left Can't Meme* como un ataque difícil de esquivar o contrarrestar.

Contra su carácter espontáneo y popular, surgido desde las bases, los memes empezaron a ser cooptados como herramientas encubiertas para la manipulación política y el acoso. La ubicuidad del registro humorístico permitió colar mensajes de odio entre los *punchlines*, amparándose en la premisa de que el humor puede ser hiriente. En ciertos espectros de la vida, la expresión "guerra cultural" cobraba su sentido más cabal. Las primeras cuentas de memes, la publicidad-meme y otras iniciativas encaminadas a monetizar ese tipo de imágenes datan también de esos años.

3. Memes y arte

En *#ElMemeEstáEnLaTrienal!* se incluían algunos memes que retomaban obras o temas del ámbito artístico. La decisión partió del hecho de que la actividad se desarrollaba en el marco de una bienal de arte y, por lo tanto, muchos participantes de la dinámica eran allegados al medio. Sin embargo, más allá de lo anterior, creí que memetizar el arte era una buena operación vandálica para cortocircuitar el consumo pasivo de las imágenes y sacudir las trasnochadas axiologías culturales que dividen alta y baja cultura.

No sin razón, el mismo Camnitzer escribió que necesitamos "menos íconos y más memes", abogando por la interacción crítica con las imágenes en vez de su consumo pasivo y reverencial (en su mente está la masificación de "obras maestras" como *La Mona Lisa* o *Los Girasoles*). En una línea cercana a la de Steyerl, el artista sostiene que "los íconos formalizan lo conocido. Los memes permiten entrometerse y alterarlos. Permiten conocer" (Camnitzer, 2021, p.8). Es decir,

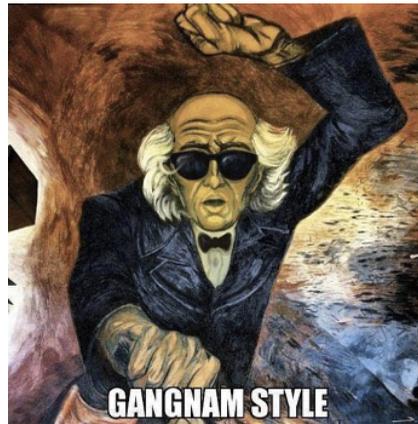


Fig. 8. Compartido en Pinterest por Adriana Alejandra Gaitán el 17 de enero de 2014. El meme retoma la obra *El coronelazo*, un autorretrato de David Alfaro Siqueiros pintado en 1945.

Fig. 9. Compartido en Twitter por @cynvaldez. El meme retoma el mural *Hidalgo Incendiario* (1937) de José Clemente Orozco. Miguel Hidalgo es el héroe nacional de México.

en la mediación técnica de la imagen artística, Camnitzer ve un potencial de ruptura epistémica que reverbera en otras esferas de la vida. Sin embargo, los memes también se iconizaron.

Con el 2017 llegó el *boom* de los NFT. Si el mercado había sabido capitalizar la fotografía y el video, fetichizándolos para el consumo, restringiendo su reproducción técnica y dotándolos de un aura de originalidad mediante el sistema de copias y ediciones limitadas, ¿por qué no iba a hacerlo con las imágenes generadas digitalmente? En 2021 el GIF del meme conocido como *Nyan Cat* se vendió como un NFT por 590 mil dólares.

En su intento por atraer visitantes o interactuar con las audiencias más jóvenes, muchos museos han implementado los memes como estrategia de *marketing* (aunque elegantemente le llaman comunicación) cultural. A menudo, sus propios departamentos crean memes con base en obras de su colección, pero originalmente la estrategia consistió en compartir memes creados por los usuarios de las redes sociales. Es decir, que la movida ocurrió desde la base social hacia la institución y actualmente se encuentra en su fase de rebote. Tomemos como ejemplo el meme del autorretrato de David Alfaro Siqueiros, titulado *El coronelazo* y pintado en 1945, que la usuaria Adriana Alejandra Gaitán publicó en Pinterest en enero de 2014. Sólo once meses después, el Museo de Arte Carrillo Gil compartió la publicación añadiendo una reflexión: "La *selfie*, el autoengaño de imaginar que esa imagen nos representa ante la mirada de otros".

Paulatinamente, mi interés por los memes de arte ha ido cediendo frente a otro hecho cultural: el empleo de la memética como herramienta artística. No me atrae especialmente la incorporación de la estética memera en el arte (un proceso que era de esperarse y que, en ocasiones, ni siquiera es genuino), sino, como en el caso de Paulina León, la porosidad entre ambos y la manera en la que la imagen se comporta socialmente; las relaciones que propicia. Entre el meme y el arte, probablemente lo más interesante sea el momento en que ambas categorías (ambas entidades) se tocan y se electrifican mutuamente.

En 2007 el artista Lázaro Saavedra echó a andar su proyecto activista *Galería I-Meil* en Cuba, país en el que, hasta inicios de 2018, el grueso de la población sólo tenía acceso a un internet precario a un precio elevadísimo y donde, aún hoy, existe una brecha digital signifi-

cativa, marcada por el desfase tecnológico y la censura de estado. El proyecto de Saavedra consistía en envíos semanales y posteos en Facebook de montajes, viñetas y memes de crítica social. Al ser una transnacional, esa red social no se ciñe a la legislación cubana, por lo que el gobierno no podía censurar al artista en aquel canal, ni regular su alcance (si bien las restricciones de acceso a internet eran, y siguen siendo, en sí mismas, una medida de control, nadie podía impedir las capturas de pantalla y la posterior circulación por *Bluetooth*, memorias USB y otros dispositivos).

En el contexto de un internet lento y equipos electrónicos muchas veces obsoletos, la lógica meme fue una gran aliada para el proyecto de Saavedra. La imagen se mueve ágilmente, no es pesada, su codificación no demanda saberes especializados, es pegajosa, se memoriza fácilmente, divierte... Frecuentemente, como el caso que acá se presenta, este artista ha

partido de sus obras previas para convertirlas en meme, usando aplicaciones y herramientas de procesamiento de imagen y añadiendo textos en tipografía *Impact*.

Es una operación por completo inversa a la del arte para el coleccionismo o para el consumo especializado de élite, en donde se busca que las obras sean únicas y se difundan mediante fotografías de alta resolución, en canales legitimados y en ocasiones, incluso, con la previa autorización de artistas y galerías. En otras palabras, la mayoría de los artistas, museos y galerías no aspiran a que sus obras se conviertan en pura-información en lenguaje de *Image Macros*. Cuando lo hacen, como en el caso que cité con anterioridad, suele ser con obras históricas, cuyo *copyright* detenta

el museo en cuestión y sus autores, ya muertos, no pueden protestar.

En un ejercicio de ajuste y rebote signico-táctico, Saavedra ha llegado al grado de pintar manualmente una especie de meme-mural de la forma diagrama de flujo que alude a la (im)posibilidad de la disidencia en Cuba. Posteriormente, ese mismo diagrama migró a un formato digital y fue entonces que se distribuyó en redes sociales. Lo que me interesa subrayar en este caso, al igual que en el de Paulina León, es que en su concepción inicial —si bien no en su ejecución— el hecho artístico se comporta como meme; es decir, hay una latencia de la lógica del meme que puede advertirse en las maneras de hacer el arte y esto produce una jiribilla signica que, inconforme, se niega a replegarse en los espacios de élite e institucionalizados del arte.

Tal vez los memes de Saavedra, y los memes en general, no lideraron ninguna revuelta en Cuba, pero, de alguna manera, la posibilidad de hacer circular la crítica fuera de los cotos de poder de la seguridad del estado empoderaron a los cubanos y calentaron el clima de protesta social que condujo a las manifestaciones del 11 de julio de 2021, hasta llegar a un punto de no retorno en los 65 años de gobierno unipartidista y antidemocrático de los hermanos Castro y del Partido Comunista de Cuba. Burla y escarnio público han sido uno de los muchos talones de Aquiles por los que la legitimidad del gobierno cubano ha sido mermada.



Fig. 10. Lázaro Saavedra. Meme realizado con base en un detalle de su instalación *Bajo Presión*, presentada en la 31 Bienal de São Paulo (2014). Imagen: Cortesía del artista.

4. Schrödinger

En 2024 se cumplen cien años de la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*. Probablemente se trate de la vanguardia que más ha trascendido el ámbito de la alta cultura para insertarse en la vida cotidiana. Como dijo Jerry Saltz (2002), hoy en día nadie reacciona ante una situación diciendo que es cubista, pero la categoría de lo surreal se ha incorporado al léxico popular de manera orgánica.

En el contexto desesperanzado del periodo de entreguerras, dadaístas y surrealistas vieron la *boutade* como escape a los mandatos del racionalismo cartesiano y la moral cristiana; es así como la poética surrealista otorgó especial importancia al humor. Yuxtaponiendo elementos incongruentes de manera disparatada o aleatoria, los surrealistas no sólo buscaban el choque de azar que alimentaba su programa estético, sino que abrían la puerta al absurdo como fuerza liberadora.

René Magritte pintó *La traición de las imágenes* (1929) como una revancha hacia los surrealistas parisinos, que menospreciaban la pintura. Tal vez por su experiencia como publicista, el artista belga intuía que la imagen iría ganando hegemonía en el clima cultural moderno: su pipa/no pipa y los íconos pop de Andy Warhol comparten perspicacias que, a finales de los años veinte, aún escapaban a las proyecciones de los estetas parisinos, quienes inicialmente postularon el surrealismo como un proyecto de/para la poesía.

Coincido con Michel Foucault cuando sostiene que en aquella obra el enunciado "esto no es una pipa" funciona como metadiscurso, inaugurando "un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada" (1981, p. 73). O sea, significado y significante se persiguen, como el gato y el ratón, infinitamente encerrados en el espacio bidimensional de un cuadro. Quisiera pensar, sin embargo, en un segundo momento de esa persecución (aplazamiento) infinito: el del desbordamiento en el que ambos bichos saltan fuera de la pintura (y asumo que, a veces, tal vez, vuelven) hacia una exterioridad siempre cambiante. En otras palabras, me interesa explorar los choques y transferencias que ocurren cuando la imagen se desborda, reemerge o se agita. ¿Por qué se desborda? ¿Dónde reemerge? ¿Quién la agita?

Como en la pintura de Magritte, las imágenes siguen traicionándonos. Creemos que nos pertenecen porque las habitamos, que la comunalidad que generan es un pacto eterno... pero ellas están siempre inquietas y las relaciones que establecen son poliamorosas por naturaleza. Entonces sólo podemos (re)mediarlas, saltar entre ellas, rebotar entre las experiencias vitales y cognoscitivas que cada una entraña en este presente de subjetividades ansiosas, post-alfabéticas y ahistóricas.

En *El libro de la risa y el olvido*, Milan Kundera compara la risa de los ángeles con la del diablo: los primeros se ríen porque en el mundo de Dios todas las cosas tienen significado;

el diablo se ríe porque nada lo tiene. En las capas meta-irónicas del humor *centennial* se ha clausurado casi por completo la posibilidad de una comunicación que parta del principio, o la voluntad, de verdad (el efecto "meme de Schrödinger" consiste en que el tono puede ser o no humorístico en dependencia de la reacción de su audiencia). Fingir y aparentar son los verbos predilectos del actual estadio de la post verdad, que Thomas Hirschhorn ha intentado llevar a un nivel meta paródico con su instalación *Fake it, Fake it – till you Fake it* (2024), cuyo título surge del credo de Silicon Valley: "Fake it till you make it!"

En una línea similar a la de Steyerl, Hirschhorn intenta desmontar los hitos del simulacro y el tecnopoder mediante lo que denomina "escultura precaria", una especie de instalación que recrea una sala de control militar en la que ordenadores, emojis y toda una parafernalia relacionada con los videojuegos, la inteligencia artificial y la guerra fueron toscamente elaborados con cartón y cinta adhesiva. En uno de los muros de la galería, una suerte de manifiesto escrito con aerosol expresa que la obra intenta una penetración de lo análogo en lo digital. El problema que encuentro con esto es que, en los términos en los que se pudiera gestar cualquier relato del presente, ambas categorías resultan volátiles y dependen de la sugestión individual tanto como de la neurosis colectiva. Mientras la obra puede apelar a "lo análogo" a través de una materialidad que determina una cierta experiencia (de olores, presencias e, incluso, energías), lo cierto es que gran parte de su éxito, y del debate que ha generado, se debe, una vez más, a su viralización en redes sociales.

5. Cuéntame más...

El potencial de irreverencia del meme no ha sido cooptado por completo, pero sí se ha achatado. He escuchado en repetidas ocasiones que los memes son un asunto anecdótico y menor, ocurrencias que no van a cambiar el mundo. Aquí creo haber argumentado por qué entiendo que su relevancia cultural, y su zona de contacto con lo político, estriba en su latencia dialéctica, es decir, en la acción subliminal de sus principios (estéticos, ideológicos y epistémicos) sobre otras imágenes, así como en la psique social que luego retorna hacia ellos. Es cierto que el humor no aspira a la revolución, en el sentido políticamente ortodoxo del término, pero sí puede generar zonas o momentos de antagonismo experiencial, existencial y epistémico. Me interesan, por tanto, las interacciones entre las imágenes, tanto como las relaciones comunales que se gestan en los cruces, choques y superposiciones entre ellas. Hace mucho que dejé de tener una opinión cándida sobre los memes, pero, como la risa es un asunto coyuntural y comunitario, no me parece que la discusión pueda reducirse a barajar el potencial emancipador del humor a secas: como en casi todos los ámbitos de la creación humana, lo hay inteligente y también tonto, pero hasta la fecha no tengo noticias de un humor artificial.

Fig. 13. Despedida.



Referencias

- ARKENBOUT, C. y SCHERZ, L. (Eds.). (2022). *Critical Meme Reader II: Memetic Tacticality*. Institute of Network Cultures.
- BÖRZSEI, L. K. (2013). Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes. *New Media Studies Magazine*, (7), 152-189.
- CAMNITZER, L. (2021). Íconos y memes. *Arte e Investigación*, (Especial), e069. <https://doi.org/10.24215/24691488e069>
- CLUSTERDUCK COLLECTIVE. Meme Manifesto. <https://mememanifesto.space/#/about-top>
- CUÉLLAR, D. (2015). El meme está en la Trienal: Gráfica expandida y cultura digital. En G. Mosquera, A. Tala y V. Hernández Gracia (Eds.), *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Imágenes Desplazadas/ Imágenes en el espacio* (pp. 288-293). Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama.
- POPKIN, H. A. S. (2008, 24 de septiembre). Bill O'Reilly's Web site hacked. *NBC News*. <https://www.nbcnews.com/id/wbna26870105>
- SALTZ, J. (2002, 19 de febrero). Sex and Sensibility. *The Village Voice*. <https://www.villagevoice.com/sex-and-sensibility/>
- STEYERL, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-Flux Journal*, (10). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>